

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА
кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва

Н. О. Урсу, І. А. Гуцул

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
для студентів галузі знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»;
галузі знань 01 «Освіта/Педагогіка»,
спеціальності 014.12 «Середня освіта
(Образотворче мистецтво)»

«АКСІОМА»
м. Кам'янець-Подільський
2018

УДК 7.012(075.8)

У72

Рецензенти:

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Негода Б.М., заслужений художник України, професор

Редактор:

Попова Л.Б., кандидат педагогічних наук, доцент.

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

Гуцул І.А., кандидат мистецтвознавства, доцент

*Рекомендовано до друку вченою радою
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(протокол № 1 від 30.08.2018 р.)*

Урсу Н. О., Гуцул І. А.

У72 Теоретичні основи композиції : Навчально-методичний посібник для студентів ЗВО художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. / Н. О. Урсу, І. А. Гуцул. – Вид. 2. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. – 166 с.

Видання 2–е, доповнене

ISBN 978-966-496-469-9

У навчально-методичному посібнику розкриваються основні положення теорії та практичної діяльності студентів мистецьких спеціальностей у галузі образотворчої композиції, які необхідні для розвитку в них умінь вільного оперування набутими знаннями у власній художній і педагогічній роботі, формування наукового мистецького світогляду та навичок виконувати самостійні навчально-творчі й дослідницькі завдання.

УДК 7.012(075.8)

ISBN 978-966-496-469-9

© Н. О. Урсу, І. А. Гуцул, 2018

© «Аксіома», видання, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
ПОНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЇ.....	7
Розділ 1.	
КОРОТКИЙ ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ КОМПОЗИЦІЇ	16
Розділ 2.	
ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО- КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	38
2.1. Види композиції	38
2.2. Компоненти і засоби композиції	39
2.3. Композиційне пропорціювання. Золотий перетин	58
Розділ 3.	
ЗАКОНИ І ПРАВИЛА КОМПОЗИЦІЇ	65
3.1. Підпорядкування компонентів композиції та композиційних засобів ідейному задуму твору	65
3.2. Наявність композиційного центру	66
3.3. Співрозмірність усіх частин композиції між собою і до цілого	67
3.4. Цілісність композиції	68
3.5. Композиційні правила й прийоми	70
Розділ 4.	
ОРІЄНТОВНА ТЕМАТИКА ТА ПЛАНИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ	79
ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ В КОМПОЗИЦІЇ	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161

Композиції не можна навчитись доти,
доки художник не навчиться спостерігати
і помічати цікаве й важливе.

І. Крамскої

ВСТУП

Звичайну історію людства доводиться вивчати практично всім: спочатку в школі, а потім й у закладі вищої освіти. І якщо у студентів-гуманітаріїв це не викликає заперечень, то майбутнім фінансистам, програмістам чи лікарям не дуже зрозуміло, навіщо вивчати дисципліну, яка не має ніякого відношення до їхнього фаху. Можна виділити, принаймні, кілька причин, з яких історія є такою обов'язковою для оволодіння. По-перше, життя людини не обмежується професійною сферою. Нам дуже часто доводиться діяти в соціумі: до прикладу, голосувати на виборах, висловлювати свою громадянську позицію з якогось питання, підтримувати ту чи ту партію. Щоб цей вибір не був необдуманим, треба знати історію подібних явищ. Погодьтеся, наприклад, що людина з хорошим знанням історії релігійного вчення менше схильна до ризику бути втягнутою в якусь релігійну секту. По-друге, знання історії – одна із найконкретніших рис, яка відрізняє життя людини від тваринного існування. Поряд з культурою, історичне знання – накопичення духовності, а духовність, на відміну від фізіологічних особливостей, не успадковується новонародженою людиною від своїх предків. Її треба виховувати, й знання історії – один з найпотужніших виховних чинників. По-третє, знання про життя людей в інші епохи надзвичайно захопливе. Неви-

падково для багатьох людей історичні романи і навіть історичні енциклопедії – найулюбленіше коло читання. Якщо не стримувати свій інтерес, вивчати історію на уроках і лекціях теж стане набагато цікавіше. І, нарешті, впізнавання вже колишнього в сьогоднішніх подіях, а давно минулих героїв – у собі й оточенні – не просто цікаве. Воно дає людині стійкість пережити важкі часи, адже знання історії показує, що все вже було – і все пройшло. Тому вивчати історію корисно в багатьох вимірах.

Для художників вивчення композиції, яка входить у загальний комплекс розгляду історії мистецтв, просто необхідне. Людство створило мистецтво як дзеркало, у котрому впродовж тисячоліть вдивляється, розглядає і вивчає себе. Твір мистецтва – це спосіб самопізнання. Кожний добрий художник малює те, ким він є. Власне бачення краси доквілля, яке проявляється у людях, рослинах, квітах, горах і долинах, у світі людей демонструють у своїх творах представники різних видів мистецтв, художніх шкіл, стильових напрямів... Справжнім мистецтвом є бажання поділитися блискавкою осяяння, що освітила душу і серце митців. У такому стані важко збрехати. Щирість і відвертість притаманні кращим автентичним композиціям художників, котрі, як правило, завжди знаходяться в авангарді, першими переживають біль і радість своєї землі, свого народу, його захоплення й смутку.

Чому так важливо вивчати композицію? Дехто вивчає композицію у мистецтві, щоби бути інтелектуально високоосвіченим, мати певні знання і погляди, котрі характеризують високий рівень і статус людини. Ця причина має поверховий характер, але водночас, існують інші, цікаві трактування цього питання. Одне з них полягає у тому, що мистецька композиція вчить мислити іншим способом, бо спрямовує, як оригінально відповідати на запитання, що

викликають інтерес, опираючись шаблонним відповідям і неглибокій інформації, дивитися за межі поверхових і очевидних значень, звертати увагу на нюанси і другорядні речі. Мистецька композиція вчить розвивати можливість візуального аналізу, критичного мислення, переконливо вибудовувати думки, як в усній формі, так і в рисунковій. Ці вміння знадобляться не лише тим, хто залишаться фаховим художникам, але й особам, котрі обиратимуть інші напрямки діяльності, зокрема, викладання образотворчої грамоти.

Другим позитивним моментом є винятковий доступ до минулого, який дає теорія і практика мистецтв, адже зрозуміло, що історія художньої творчості не може відтворюватися однобоко на основі лише документів, текстів і діянь. Людське життя коротке, лише речі, створені людиною, мистецькі композиції зберігаються довше і дозволяють нам відчувати, як жилося людям у минулому, сьогоденні й житиметься у майбутньому. Мистецтво, на думку деяких дослідників, є способом висловлення основних постулатів, вираження ідеї, емоцій, поглядів, котрі не завжди можуть бути висловлені іншим способом. Якщо хочемо дізнатися правду про певну культуру, вивчаймо мистецтво, яке вона створила.

Існує ще одна причина для вивчення композиції творів мистецтва, хоча велика кількість людей нечасто звертає на неї увагу. Задоволення. Радість навчання і втілення. Проте, можна надіятись, що в певний момент здобуття знань людина відчує велику радість, яка виникає від цілковитого поглинання мистецтвом, відчуття, що «доторкнулась» до того, чим захоплював Рафаель Санті, Дієго Веласкес, Дмитро Левицький, Олександр Мурашко чи будь-який сучасний талановитий український митець. Тоді людина відчує піднесення, з яким пов'язана «детективна праця»

мистецтвознавця, художника-творця, коли складаються різні фрагменти інтерпретації, створюються описові роботи художника чи культури, виникає процес творення мистецьких композицій. Водночас, людина відчує повагу до прикладів безмірної людської креативності, котра дарує відчуття щастя, злості чи смутку, збуджує емоції і не дозволяє людині залишатися байдужою. Вивчення композиції дає можливість вирушити слідами людства, залишеними рукою художника на живописних полотнах, різьбленому камені чи в орнаментиці покривала.

Мистецька композиція – це справжня скарбниця інтелектуальних і емоційних відчуттів. Її вивчення відкриває перед нами широкі горизонти, незліченні можливості вдосконалення і пізнання таємниць світового й українського мистецтва, а також власних можливостей.

ПОНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЇ

Поняття «композиція» існує з давніх-давен. У римському праві воно означало примирення сторін, що сперечаються, або протиставлення бійців на спортивній арені.

Термін «композиція» в перекладі з латинського (*compositio*) означає співставлення, складання, співвідношення сторін і поверхонь, частин між собою, які разом взяті, що складають (компонують) певну форму. Це побудова твору мистецтва. В широкому розумінні термін «композиція» застосовується в різних видах мистецтва (література, театр, кіно, музика, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво, архітектура і т. і.).

Сполучення частин, складання елементів у певному порядку, їх взаємозв'язок, що переходить у гармонію цілого, ми спостерігаємо в рослинному і тваринному світі. Наприклад, кожна рослина складається з частин, разом вони

утворюють форму, яка являє собою гармонійно завершену композицію.

У природі найбільш характерними і такими, що часто трапляються, композиційними закономірностями є цілісність, симетрія і ритм. Цілісність виявляється в будові, конструкції предмета, симетрія – в рівновазі, схожості лівої і правої частин об'єкта, ритм – у повторюваності одного або декількох елементів через певний проміжок. Для симетрії характерний відносний спокій, рівновага частин, ритму властивий більший чи менший ступінь руху. Симетричні в основі своїй квіти, які складаються з пелюсток і листя, розміщені частіше в ритмічному порядку на стеблині або гілці.

Композиційні початки (цільність, симетрія, ритм) у великій кількості існують у світі природи, трапляються також у мистецтві, звісно, в особливому, специфічному вигляді.

Людина, виготовляючи різні предмети, спирається на форми, народжені природою, якоюсь мірою копіюючи її. Оскільки людина творить за законами краси, вона намагається робити речі гарними, привабливими, такими, що несуть в собі естетичні якості поряд з користю, зручністю цих речей. Таким чином, у своїй творчій діяльності людина намагається поєднати утилітарне з естетичним. Тому, наслідуючи природу, ми не лише відображаємо принципи будови органічної і неорганічної природи, але й творчо переосмислюємо їх, робимо відбір найбільш виразного для даного явища, предмета, факта реального життя. З допомогою композиції, створеної на основі такого відбору, творіння рук людських впливають на почуття людей, навіюють їм певні ідеї й уявлення, виражені через художні образи.

Композиція властива всім видам мистецтва. Композиційні основи лежать в архітектурних будівлях, у музичній п'єсі або опері, в оповіданні, романі або вірші, в скульпту-

рі або картині, в театральній постановці або кінофільмі. Принципи єдності або членування, симетрії і ритму проявляються в різних видах мистецтва по-різному. Наявність одних і тих же закономірностей у художніх творах дозволяє досягти синтезу мистецтв – їх органічного поєднання, скажімо, в архітектурно-скульптурному ансамблі, в театральній постановці, в оформленні інтер'єра і т. і. Яскравим прикладом композиційного синтезу є театр, де поєднується драматургія, майстерність акторів і режисера, декоративний і монументальний живопис, архітектура, скульптура, музика. Від взаємодії всіх елементів спектаклю залежить сила його емоційного впливу на глядача.

Визначення поняття «композиція» в образотворчому мистецтві ми можемо знайти в енциклопедичних словниках і мистецтвознавчій літературі. Наприклад, в енциклопедичному словнику Брокгауза й Ефрона композиція визначається як перенесення в картину або малюнок тих ліній, форм і образів, які ще не чітко малюються в уяві художника, і складання з них, за допомогою засобів і технічних прийомів, властивих певній галузі мистецтва, органічного цілого, що точно висловлює задуманий ним зміст. Далі йдеться про неможливість встановити точні правила композиції, так як уявлення про характер композиції змінюється історично, залежить від соціального ладу, від завдань, які ставляться перед мистецтвом.

Композиція – головний компонент, який організовує художню форму і надає твору єдності і цілісності, підпорядковує його елементи один одному і цілому. Закони композиції, які складаються у процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності, і є тією чи іншою мірою відбиттям і узагальненням об'єктивних закономірностей і взаємозв'язків явищ реального світу. Ці закономірності й взаємозв'язки виступають у художньо перетвореному ви-

гляді, крім того ступінь і характер їх перетворення і узагальнення пов'язані з видом мистецтва, ідеєю й матеріалом твору. В пластичних мистецтвах композиція об'єднує часткові моменти побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору й об'єму, симетрію й асиметрію, масштаб, ритм і пропорції, нюанс і контраст, перспективу, групування, кольорове рішення тощо). Композиція організовує як внутрішній простір твору, так і його співвідношення з навколишнім середовищем і глядачем.

Термін «композиція» використовується також для позначення багатофігурної картини і скульптурної групи. У вузькопрофесійному плані композицією часто називається навіть етюд, виконаний з натури. До деякої міри таке визначення правомірне, оскільки цільність і виразність натурального етюду залежить від уміння художника обрати мотив і вигідну точку зору на зображуване, розташувати всі елементи у даному розмірі й форматі, виділити головне кольором і тоном.

До твору, що виникає на основі зорової пам'яті, за уявою, накладемо термін «витвір», який прийнятий в академічній школі, де учні виконують композиції на задану тематику, найчастіше міфологічну або біблійну.

Отже, композиція – це, з одного боку, творчий процес створення об'єкта мистецтва від початку до кінця, від появи задуму до його завершення, з іншого боку – своєрідний комплекс засобів розкриття змісту картини, заснований на законах, правилах і прийомах, який слугує найбільш повному, цілісному і виразному рішенню задуму. Іншими словами, композиція є зосередженням ідейно-творчого початку, що дозволяє авторові твору мистецтва цілеспрямовано організувати головне і другорядне, домогтися максимальної виразності змісту і форми в їхній образній єдності.

Визначаючи роль композиції в образотворчому мистецтві, насамперед варто виділити основні, загальні закони композиції. Їх не треба плутати з правилами й прийомами, що також мають важливе значення в розробці пластичного мотиву, образотворчого «зерна» сюжету. Правила і прийоми, за словами Е.А. Кібрика, є лише композиційною технікою. Ця техніка розвивається, збагачуючи творчою практикою нові покоління художників. Художні школи різних країн і епох створювали свої прийоми, які відповідають завданням мистецтва свого часу. Одні прийоми композиції втрачали своє значення разом зі зникненням ідейних концепцій, що їх породили. На зміну віджилим прийомам приходили інші, котрі породжувалися новими завданнями, що ставали перед мистецтвом. Чимало правил і прийомів діють з успіхом у творчості художників багатьох поколінь й дотепер.

Загальних законів композиції необхідно дотримуватися при створенні твору будь-якого жанру і спрямування. Застосування того чи іншого правила або прийому залежить від жанру, виду мистецтва і, звичайно, від уміння автора професійно розпоряджатися образотворчими засобами.

Аналізуючи розвиток композиції в історичному аспекті як спеціальної навчальної дисципліни, можна ствердити, що на цей предмет завжди впливали композиційні знахідки великих майстрів. Природно, що ці досягнення знаходили висвітлення й у практиці викладання образотворчого мистецтва.

Композиція як навчальний предмет з'явилася значно пізніше, ніж такі дисципліни, як малюнок і живопис. Спочатку композиція прирівнювалася до створення картини на біблійні, міфологічні, пізніше на казкові й вільні теми. Відставання композиції як навчального предмета зв'язане з тим, що малюнок завжди був і залишається основою основ

образотворчої грамоти, без цієї бази неможливий творчий розвиток художника. Створення ж об'єктів мистецтва визнавалося довгий час справою суто індивідуальною, дуже складною, доступною обмеженому колу учнів. Художники-педагоги вважали, що їхнє головне завдання – навчити малювати й писати фарбами, і, як підсумок навчання, пропонували учням створити ескіз, а на його основі й картину. Звичайно, виходячи зі свого особистого творчого досвіду, педагоги давали випускникам школи якісь загальні вказівки, але створення картини не виділялося чітко в окремий освітній предмет. Пізніше виокремлення композиції в самостійну навчальну дисципліну було зумовлено також і тим, що процес створення мистецьких об'єктів виявився дійсно дуже складним, він являв собою свого роду творчий феномен, багато в чому інтуїтивне явище, яке недостатньо піддається вивченню.

Нині композиція як навчальний предмет знаходиться, можна сказати, у стадії становлення й розвитку, хоча низка її закономірностей відома вже давно, про що свідчать здобутки відомих майстрів та їхні висловлювання про мистецтво.

Художня наука, що стала на шлях вивчення законів реалістичного мистецтва, покликала до життя теоретичний і практичний курс композиції й висунула одночасно вимоги до відновлення методик викладання всіх образотворчих навчальних дисциплін.

Недооцінка, а часом і заперечення необхідності композиції як навчального предмета, особливо в період формування радянської художньої школи (20–30-і роки ХХ ст.), гальмували творчий розвиток молодих художників. Нерідко й зараз трапляються педагоги, що вважають головним у творчості інтуїтивний початок, «осяяння». Практика довела необхідність навчання композиційних навичок як

художників-початківців, так і викладачів образотворчого мистецтва.

Курс композиції включений у навчальні плани всіх художніх училищ і університетів. Випускники художньо-педагогічних середніх і вищих навчальних закладів здобувають одночасно спеціальність художника й викладача. Поряд із спеціальними дисциплінами (малюнок, живопис, композиція) вони вивчають методiku навчання основ образотворчої грамоти, у тому числі й композиції.

На художніх спеціальностях університетів курс композиції ставить за мету, одночасно із розвитком творчих здібностей студентів, вивчення об'єктивних закономірностей композиції, засобів, прийомів і правил правдивого відображення дійсності в образній формі. Пізнавши основні закони композиції, студенти одержують ключ до аналізу і глибокого розуміння творів різних видів і жанрів мистецтва. Це необхідно кожному майстрові, вчителю образотворчого мистецтва, оскільки по суті своєї діяльності художник-педагог повинен знати специфіку виникнення творів образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва.

Курс композиції має велике значення для розвитку образного мислення студентів, підготовки їх до самостійної художньо-творчої й педагогічної роботи. Не менш важливі знання у цій галузі є для виховання особистості учнів, формування їхнього світогляду і суспільних, ідейних устремлень.

Курс включає практичні заняття і теоретичні бесіди. На практичних заняттях розглядається завдання формування в студентів здібностей до творчої роботи. Вони вчаться спостерігати життя, бачити в ньому типове, гідне відображення в мистецтві. Саме великий запас вражень, систематичні замальовки, начерки, етюди будуть тим матеріалом, що дозволить їм глибоко і серйозно займатися розробкою

сюжетів, мотивів, знайдених у підсумку спостережень життя. Виховання в студентів звички робити натурні замальовки, начерки, етюди з можливим прицілом на їхню подальшу розробку в композиційних завданнях – одне з важливих завдань формування композиційного мислення і естетичного сприйняття.

Курсом передбачене виконання ескізів композицій на різні теми в залежності від виду й жанру образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва. Завдання розташовані у логічній послідовності від простого до складного.

Теоретичні основи курсу, серед них основні закони, правила, прийоми й засоби композиції, засвоюються студентами як на практичних заняттях, так і на спеціальних конферсаторіумах. Теоретичні питання композиції зрозумілі й закріплюються в процесі набуття практичних навичок, украй необхідних студентам – майбутнім художникам і викладачам образотворчого мистецтва, оскільки вони повинні не лише вчити дітей малювання, але й розвивати в них творчі здібності, виховувати їх естетично. Відповідно до вимог програми майбутні художники аналізують композиційні прийоми й засоби, використані видатними українськими і зарубіжними художниками, що працювали в реалістичній та авангардній манерах.

Для закріплення знань і умінь з курсу композиції студенти виконують аудиторні і домашні завдання у вигляді натурних начерків, етюдів, що дає можливість зібрати матеріал, необхідний для подальшої роботи над композицією, над створенням художніх творів.

Композиція як навчальний предмет тісно зв'язана з такими спеціальними дисциплінами як естетика, малюнок, живопис, історія мистецтва. Естетика є методологічною основою, що дозволяє розкрити загальні закономірності мистецтва, зокрема й композиції.

Займаючись малюнком чи живописом, студент мимоволі звертається до основ композиції. І це зрозуміло: будь-яке зображення треба обмірковано розташувати на картинній площині, взявши до уваги її розмір і формат (відношення сторін за вертикаллю й горизонталлю).

Без знання історії мистецтв неможливо по-справжньому зрозуміти значення й роль композиції, малюнка, живопису. Володіючи цими образотворчими засобами, студенти глибоко аналізують історію мистецтва й окремі здобутки майстрів, пізнають специфіку малюнка, картини, скульптури і т. і. У процесі вивчення історії мистецтва вони проникають у таємниці майстерності, творчу лабораторію великих художників. Вивчаючи їхні досягнення, студенти доходять певних висновків, ознайомлюються з узагальненнями, виявляють закономірності, зокрема, у царині композиції. Засвоївши основні закони композиції, вони будуть впевненіше підходити до рішення власних творчих завдань. Отже, вищезгадані навчальні дисципліни тісно зв'язані між собою і впливають на розвиток композиційних навичок у студентів.

КОРОТКИЙ ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ КОМПОЗИЦІЇ

Пануючи у відповідні епохи, різні напрямки у мистецтві впливали на характер викладання таких навчальних дисциплін, як малюнок, живопис, композиція в художніх школах і на малювання – у загальноосвітніх. Тому, перш ніж аналізувати композицію як навчальний предмет в системі художньої освіти у нашій країні, необхідно познайомитися з досягненнями попередніх поколінь у цій галузі, а також методами навчання композиції і їх впливом на розвиток образотворчого мистецтва.

Композиційні форми й закономірності склалися одночасно з розвитком образотворчої діяльності, починаючи з первісних часів. Паралельно з виникненням художніх шкіл, прямо чи побічно зв'язаних із превалюючим напрямком у мистецтві, світоглядом і смаками панівних класів, композиційні форми перетворювалися часом у догматичні, рецептурні.

З часом, від епохи до епохи, образотворче мистецтво удосконалювалося як у плані чисто матеріального (поліпшувався інструментарій, технологія виготовлення матеріалів і т. і.), так і в художніх засобах.

У первісних художників, незважаючи на їхню гостру спостережливість, відчуття композиції було розвинуто дуже слабко, про що свідчать, наприклад, безладні зображення череди, представленої через окремі фігури (палеолітичні олені у печері Ласко, стада тварин у печері Альтаміра). У цих пам'ятках знайшло відображення досить примітивне композиційне мислення, недостатня здатність

первісної людини до узагальнення і просторового розміщення об'єктів.

Композиції Стародавнього Сходу значно відрізняються від первісних. Якщо в первісному мистецтві предмети, як правило, не упорядковані, розкидані, то в композиціях Стародавнього Сходу розташування об'єктів на площині підкоряється строгому порядку. Турбота художника про композиційну впорядкованість впливає зі зв'язку живопису з архітектурою й обрядовими, культовими регламентаціями, узаконеними в рабовласницькому суспільстві.

У древньоєгипетському мистецтві з'являються нові прийоми композиції. Це зв'язано з розвитком суспільного мислення, із більш активним пізнанням життя. Мистецтво також розширює свої можливості. Відкриваються нові засоби й закономірності, що сприяють досягненню правдивості художніх творів. Більш виразним стає лінійний малюнок, у якому уточнюються пропорції частин зображуваного. Усе більшого значення набувають колірні і тонові співвідношення.

Художники стародавнього світу помітили, що в природі існують визначені, досить міцні закономірності, наприклад, періодичність у зміні пір року, симетричність у побудові рослин і т. і. Звідси беруть свій початок такі композиційні закономірності, як симетрія й ритм. Використовуючи окремі принципи побудови органічної й неорганічної природи і послідовно розвиваючи їх, людина робить композицію основою художньої творчості, засобом вираження свого ставлення до дійсності. Композиція стає в руках людини одним із засобів своєрідного пізнання й підпорядкування природи. Але композиція творів мистецтва, так званих, східних деспотій була строго визначена, догматична, не змінювалася упродовж століть. У зображенні людської фігури Стародавнього Єгипту панував строгий канон. Об-

личчя і ноги людини у рельєфах зображувались у профіль, плечовий пояс і око – у фас, таз і стегна – у розвороті на три чверті тощо.

Ритм ясно простежується в давньогрецьких рельєфах. Це впровадило життєвість у мистецтво Стародавньої Греції. Людські фігури зображуються тепер природно в найрізноманітніших простих і складних рухах.

Симетрію древні греки успішно використовували в композиціях фронтонів класичного періоду, де рух поступово наростає, підсилюється ліворуч і праворуч до центру й тут досягає кульмінації, тому що він нашттовхується на спокійно і велично розміщені фігури в центрі (західний фронтон храму Зевса в Олімпії).

У живописі Стародавньої Греції з'являються мистецькі твори з чітко вираженим композиційно-сюжетним центром. Приклад тому – помпейська фреска «Ахілл серед дочок Лікомеда». Головне виділяється тим, що показується в центрі. Голови Ахілла й Одиссея розташовані наче вгорі піраміди, що творить у цілому пірамідальний лад композиції. Крім того, сюжетно-композиційний центр підкреслюється найяскравішими плямами (червоний щит і соковито написані обличчя Ахілла й Одиссея).

У період середньовіччя зі зміною світосприйняття мистецтво зійшло зі шляху, у відповідності з яким розвивалося у Стародавній Греції. У зв'язку з цим відомий мистецтвознавець М. В. Алпатов пише: «Вивчаючи розвиток мальовничої композиції, ми повинні відзначити, що ні у візантійській мозаїці, ні в романському й готичному живописі, ні в іранській мініатюрі ми не знайдемо послідовної розробки тих завдань, що займали грецьких майстрів, починаючи з IV–III ст. до н.е. Середньовічне мистецтво у всіх його проявах відмовляється від тривимірної композиції, від композиції фігур, що вільно рухаються в просторі». Очевидно,

відмова від передачі глибини простору, активного руху, життєвості й об'ємності фігур пов'язана у середньовічному мистецтві з особливостями суспільно-економічної формації, із чільною роллю церкви, що виступає проти вихваляння плоті, тілесної краси людини. Тверді релігійні догми захищали зображувати людину повнокровно-життєвою, як це було властиве художникам Стародавньої Греції, фігури втрачають тілесність, зображуються поза реальним середовищем – на відверненому тлі, як би в потойбічному світі. Вони не твердо стоять на ногах перед глядачем, а предостоять, наче зависають у повітрі.

Водночас, навіть у нормативних рамках середньовіччя, мистецтво не ігнорувало композиційних завдань. Вони зважувалися у плані орнаментального, де знайшли відображення ритм і декоративне начало. У середньовічних малюнках, гравюрах реальні зображення чергуються з висловом. Наприклад, композиційну основу середньовічної мініатюри складають вигадливі в обрисах, строкаті у кольоровому рішенні фантастичні істоти, наділені зовнішніми рисами звірів, птахів, людини (гаргулі готичних соборів – Нотр Дам де Парі), стосовно яких фігури людей займають другорядне положення.

Велике значення в середньовічних композиціях надавалось лінійно-площинним і декоративно-орнаментальним засобам. Єдність творів мистецтва того часу досягається через симетрію й ритм, що поєднують різночасні епізоди і різномасштабні фігури, величина яких визначалася їхнім положенням у церковній ієрархії.

У період пізнього середньовіччя, на зламі XIII–XIV століть, в образотворчому мистецтві поступово підсилюються реалістичні тенденції, підвищується інтерес до навколишньої дійсності, релігійна аскетичність, скутість поступається місцем реальному змісту творів мистецтва.

До епохи Відродження ми не маємо будь-яких теоретичних праць, присвячених безпосередньо питанням композиції. Однак твори художників Стародавньої Греції переконують нас у тому, що вони засвоювали закономірності мистецтва не лише інтуїтивно, але й у результаті пізнання життя, вивчення філософії, що, у свою чергу, сприяло осмисленню й утвердженню визначених закономірностей у мистецтві. Так, грецький філософ Гребель, засновник неоплатонізму (опубліковано 54 твори), що жив на зламі античності й середньовіччя, чітко визначив сутність композиції. «Що справляє на нас враження, – запитує він, – коли ви на щось дивитеся, коли щось розважає вас, заповнює й наповняє радістю? Ми усі згодні, можу я сказати, що красу складає відношення частин один до одного і до цілого разом із красою кольору, іншими словами, – що краса у видимих речах, як і у всьому іншому, міститься у симетрії і пропорціях...».

Можливо, у Стародавній Греції були створені теоретичні праці й з композиції. Вони не дійшли до нас. Великий майстер Північного Відродження Альбрехт Дюрер у начерках передмови до своєї книги про живопис писав із цього приводу: «Багато сотень років тому було кілька великих майстрів, про яких пише Пліній, – це Апеллес, Протоген, Фідій, Пракситель, Паррасій і ін. Деякі з них написали майстерні книги з живопису, але, на жаль, – вони загублені. І тому, вони сховані від нас, і для нас пропало велике багатство їхньої мудрості».

Ренесанс дав людству титанів мистецтва, які крім своїх здобутків, що демонструють велику майстерність, глибоку поінформованість в галузі композиції, залишили значну теоретичну спадщину.

У трактатах, листах, записках, спогадах, щоденниках художників того часу ми знаходимо цінні думки про

мистецтво композиції. Хоча нам невідомі висловлення таких великих майстрів мистецтва раннього Відродження, як Джотто ді Бондоне, брати Губерт і Ян Ван Ейки, Ганс Мемлінг, Лука делла Роббіа, Гірландайо, Мазаччо, але їхня творчість свідчить про глибоке знання законів візуального мистецтва. І, звичайно, титани Відродження у своїх творах «фарбами на полотнах і дошках» дотримувалися композиційних правил.

За словами М. В. Алпатова, уперше завдання, пов'язані з композицією, були усвідомлені художниками проторенесансу в монументальних фресках. Показові в цьому відношенні фрески Джотто в капелі дель Арена в Падуї: «Оплакування Христа», «Поцілунок Іуди», «Зустріч Іоакима з пастухами», «Втеча до Єгипту» та ін.

В «Оплакуванні Христа» люди й пейзаж зображені у триярусному розташуванні. Композиція побудована настільки чітко, що дає можливість виявити значеннєвий центр (голова Христа, який лежить на землі). Джотто вдало використовував правила симетрії. Відносно пізні фрески цього майстра стають більш просторовими. Тривимірність об'ємних форм, зокрема, архітектурних, ритмічність у чергуванні горизонталей і вертикалей, гранична узагальненість засобів виразності створювали цілісний мальовничо-пластичний образ. Художник сміливо вводить у монументальний живопис елемент контрастного протиставлення персонажів («Поцілунок Іуди») – психологічного зіткнення піднесеної шляхетності і низького підступництва (цей прийом був пізніше використаний і Леонардо да Вінчі). Він сміливо впроваджує у монументальному живописі перспективні скорочення, ракурси фігур, просторовість і глибинність композиції.

Завдання компоновки, які Джотто вирішував у своїх фресках у XV столітті, найбільш послідовно наслідував і

розробляв Томмазо Мазаччо. Особливо характерно звучать його фрески «Чудо з динарієм» і «Вигнання із раю» у каплиці Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміне у Флоренції. Художник переказує біблійну історію про збирача податків, який вирішив зтягнути мито з Ісуса і апостолів. Ісус наказав апостолові Петру виловити рибу з озера і витягнути з її рота динарій. Петро дійсно знайшов у роті рибини монету, яку і віддав податківцю.

Різні сцени легенди Мазаччо розмістив на одній фресці: у середині стоїть Ісус, оточений учнями, ліворуч – на дальньому плані – видно Петра, який витягає на берег рибину, а праворуч апостол віддає гроші збирачу податків.

Мазаччо не завантажує композицію, не нагромаджує фігури цілими рядами, як робили зазвичай художники-попередники – він згуртував їх окремими смисловими частинами, які вільно розмістив у пейзажі. У фресці «Чудо з динарієм» він показав ритмічне сполучення мас, великий простір, об'ємність зображуваних фігур і в той же час домігся цілісності всієї композиції.

У «Вигнанні із раю» митець вирішив гостру проблему правильного передавання будови оголеного людського тіла. Не лише саме власне зображення Адама і Єви анатомічно правильне, у композиції розкрито трагічний вираз розпачу на їхніх обличчях, пози тіла дуже природні і пластичні, на відміну від традиційних середньовічних статичних (нерухомих) ракурсів. Над їхніми головами парить янгол з мечем у руці – його зображення ніби летить і насувається на глядача, що створює враження просторовості малюнка. Тіні на зображеннях Мазаччо майстерно пристосував до природного джерела світла у каплиці – вікон, розташованих високо праворуч. Це зробило малюнки ще природнішими.

Каплиця Бранкаччі стала прикладом, справжньою школою мистецтва для багатьох італійських живописців:

сюди приходили і Леонардо да Вінчі, і Ботічеллі, і Рафаель, щоб на власні очі побачити праці одного з піонерів ренесансного реалізму на італійських землях.

Леонардо да Вінчі писав: «...флорентієць Томмазо, названий Мазаччо, показав своїм довершеним творінням, що ті, кого надихала не природа, учителька учителів, працювали даремно».

Творчість Джотто і Мазаччо, безперечно, може бути наочним прикладом практичного застосування композиційних правил і прийомів в образотворчому мистецтві, вона дає повне право стверджувати, що митці надавали великого значення таким наукам, як композиція, пластична анатомія, перспектива, геометрія.

Художня практика періоду Високого Відродження домоглася великих успіхів у композиції, тому що розвивалася в тісному взаємозв'язку з теорією, із спробами наукового обґрунтування правил і закономірностей у різних видах мистецтва.

Якщо середньовічний художник інтуїтивно розташовував предмет на картинній площині, конструював загальне з окремих елементів, то композиція Відродження насамперед ґрунтувалася на пізнанні особливостей людського зору й законах зорового сприйняття. У протигагу середньовічному мистецтву Леон Батиста Альберті прагнув теоретично підкріпити правильну позицію художників Відродження. Він писав: «Що ж стосується речей, які ми не можемо бачити, ніхто не буде заперечувати, що вони ніякого відношення до живопису не мають. Живописець повинний намагатися зобразити тільки те, що видимо».

Леонардо да Вінчі досить переконливо довів необхідність врахування законів людського зору для образотворчого мистецтва: «І, якщо ти скажеш, що зір заважає зосередженню й тонкому духовному пізнанню, за допомогою

якого відбувається проникнення в божественні науки... то на це слідує відповідь, що око, як пан над почуттями, виконує свій обов'язок, коли вони перешкоджають плутаним і брехливим не наукам, а міркуванням...». Або: «І, якщо ти скажеш, що науки, які починаються й закінчуються в душі, мають істину, то цього не можна допустити, а варто заперечувати за багатьма підставами. І, насамперед, тому, що в таких умоглядних міркуваннях відсутній досвід, без якого ні в чому не може бути вірогідності». Далі Леонардо говорить: «Хіба ти не бачиш, що око обіймає красу усього світу?» Ця думка вказує і на те, що око, яке він називає «вікном душі», сприймає й одночасно пізнає природу речей такими, якими вони є в дійсності.

«Таємна вечеря» Леонардо може служити ідеальним втіленням цієї нової композиційної формули, що відповідає законам (зорового сприйняття, яке є в дійсності, що співвідноситься з масштабами нормального людського зросту. У точці сходу перспективних ліній розташований головний персонаж, що займає вершину «зорової піраміди», обґрунтованої в трактаті Альберті. За напрямком зорових променів (сторін піраміди) ми бачимо всіх учасників сцени. Композиційна формула цього твору не лише моделює картину зримого світу, але й одночасно визначає позицію глядача, що споглядає «Таємну вечерю».

Композиція полотна узгоджується і з положеннями геометричної оптики, сформульованими Леоном Батиста Альберті в його трактаті про живопис.

На відміну від середньовічної ікони, що розташовувалася вертикально і поєднувала у своїх межах різночасові й різномасштабні елементи, картинна площина в епоху Відродження будується переважно горизонтально. Іншими словами, у середньовічній іконі земля і небо зображувалися як вертикальні площини і розділялися лінією обр'ю чисто

умовно, виходячи з канонів іконографії про ранги святих і «батьків церкви» – патронів. У композиції Відродження площина землі з вертикального положення опускається в природне горизонтальне і на ній розгортається об'ємно-просторове зображення. Тут уже лінія обр'ю проводиться не довільно, як це було в середньовіччя, а позначає лінію торкання сферичної поверхні землі з небом на рівні зору художника. Обрій вже має значеннєву й композиційну роль, оскільки на ньому лежить точка сходу перспективних ліній.

Теорія зорової піраміди, зв'язана з дією лінії обр'ю, зробила картину багатоплановою, глибоко просторовою. Саме закони перспективи лягають в основу композиційного ладу. Завдяки перспективі предмети можна наблизити до переднього плану, збільшивши їхні розміри, віддалити зменшенням, зробити фігуру головною у композиції, виділивши її розміром, кольором, тоном. Перспективна побудова картини визначає і характер її сприйняття глядачем з однієї, фіксованої точки зору. За допомогою перспективи художники Відродження домоглися ілюзії простору на площині.

Живопис цього часу будується за принципом театральної сцени з її кулісами і просторовими планами. Вирішуючи завдання передачі різних планів на площині, художники Відродження одночасно вирішували і завдання передачі життєвості через показ руху й часу в образотворчому мистецтві його специфічними засобами. Це досягається через синтез різночасних фаз руху того самого об'єкта, через рух групи об'єктів у багатоплановій побудові картини, де головна дія відбувається на передньому плані. Таким чином, тимчасові рамки руху і дій персонажів у мистецтві Відродження з'єдналися в образні значеннєві зв'язки.

Ілюзорно-просторова побудова ренесансної картини визначила багатопланове композиційне розміщення фігур

і предметів у найрізноманітніших положеннях, включаючи найскладніші ракурси. Це, природно, зажадало відновлення композиції, що здобуває риси структурної побудови картини як сукупності взаємозалежних частин і цілого.

Художники Відродження надавали великого значення показу руху життя, «винаходу» композиції, маючи на увазі оригінальне рішення сюжету. На думку Альберті, уся принадність композиції історичної картини полягає у «винаході», тому що він «сам по собі... робить приємність».

Альберті дав визначення композиції: «Під композицією я розумію ту розумну підставу живописання, завдяки якій частини складаються в мальовничий твір». У «Трьох книгах про живопис» він пропонує порядок роботи над історичною картиною, тобто вказує метод розміщення в ній усіх необхідних елементів при дотриманні визначених правил мистецтва. Він вважав, що передача руху викликає «найвищу хвалу живописцю і вимагає всіх його талентів». Говорячи безпосередньо про компонування всього зображуваного на площині картини, Альберті насамперед наполягає на тому, що живописці повинні в досконалості знати всі рухи тіла людини й тварин, щоб правильно їх зображувати в різних позах і поворотах. Він назвав сім основних напрямків, у відповідності з якими може переміщатися в просторі будь-яка істота чи річ (вгору, униз, вправо, вліво, наближаючись чи віддаляючись, переміщаючись по колу), що має безпосереднє відношення до компонування всього зображуваного.

Важливе і зауваження Альберті про те, що деякі живописці, «бажаючи блиснути достатком», не залишають жодного порожнього місця в картині й у них виходить «безладне змішання» деталей. У таких випадках картина постає «заплутаною метушнею». «Три книги про живопис» Альберті – професійний досвід теоретичного дослідження

досягнень науки і практики мистецтва того часу (передача кольору, світлоповітряного середовища, правил побудови сюжету). Метод його роботи над композицією був заснований на спостереженні й аналізі творчої роботи відомих живописців. Сім напрямків руху, названі Альберті, дуже цінні й для нашого часу.

Леонардо да Вінчі у своїх творах так само, як і Альберті, приділяв велику увагу впровадженню статички й динаміки в художньому творі. Він навіть вважав, що рух є «найважливіше, що тільки може зустрітися в теорії живопису». Жести й рухи, говорив Леонардо, «повинні бути вісниками рухів душі того, хто їх робить».

Багато майстрів епохи Відродження відзначали необхідність передачі руху в композиції. Наприклад, Ломаццо у своєму трактаті писав, що «найбільше зачарування й життя, які тільки може мати картина, – це передача Руху, що художники називають духом картини». Ломаццо особливо виділяє роль руху і навіть пише це слово з великої букви. Варто також звернути увагу на те, що Ломаццо в цій короткій фразі виразив конкретний зміст руху в композиції. Він вважав, що саме рухи персонажів додають життєвість твору мистецтва і здатні викликати естетичні почуття в глядача.

Вже на початку XVIII ст. у країнах Західної Європи живописне мистецтво композицій в інтер'єрах сакральних споруд змінює свій напрям – у ньому проглядаються риси конкретного звернення до кожного вірянина, радісного апофеозу віри, бажання розсунути стіни храму, здійснити прорив у височінь, і таким чином, завдяки візуальним і декоративним засобам, наблизити небо. На землях імперії Габсбургів мало велику популярність мистецтво квадратури (ілюзорно-архітектурне малярство з використанням перспективних скорочень), особливо цінували твори італійських, зокрема болонських, митців. У створенні стіно-

писів переважно співпрацювали кілька майстрів – спеціалізацією одного були композиції фігурних зображень, тоді як інший малював ілюзорну архітектуру.

Можна виокремити дві композиційні системи декорування квадратурою: доповнення реальної архітектури приміщення фіктивними ілюзорними «поверхами» і творення обрамлення з псевдоархітектурних елементів докола просвіту неба, на тлі якого розгортається дійство або поділ прясел за допомогою мальованих підпружних арок. Найвидатнішим творцем цієї системи був Андреа Поццо (1642–1709) – італієць, єзуїтський маляр, архітектор і сценограф, представник болонської школи квадратурного малярства. Його перспективні побудови мали величезний вплив на мистецтво європейського бароко, а трактат митця «*Perspectiva pictorum et architectorum...*» був перевиданий у XVIII ст. понад 30 разів. Безперечно, представники австрійської малярської традиції, які також працювали на теренах України, були добре ознайомлені з трактатами майстрів болонської школи і активно їх використовували і, мабуть, мали у користуванні величезну кількість композиційних і колористичних прийомів вирішення підкупольного, навового, вівтарного та звичайного площинного простору стін в інтер'єрах сакральних споруд. На землях України у цій манері виконували композиції декілька митців.

Сакральне малярство другої половини XVIII ст. на землях Поділля і Волині пройшло під впливом австрійського художника, тринітарського ченця Іоанна Прехтля (в деяких джерелах Прахтль, Престль), в ордені Йосифа від св. Терези, який народився 13 лютого 1737 року у Відні і помер 17 червня 1799 року в Браїлові, в Україні. Використання Прехтлем у власній творчості квадратурного малярства з ефектами архітектурної перспективи, динамічними хмарами, театральними завісами та іншими ефектними атрибу-

тами не викликає жодних сумнівів, оскільки існують сигнатуровані зразки його стінного живопису 1765-66 років у костелах Святої Трійці у Кракові (Ян з Мате і Фелікс з Валуа, Око Божого Провидіння), Браїлові (забілені) та згадки про інші сакральні твори його пензля. Завершено будівництво Браїлівського костелу з келіями у 1767-1778 роках. Розписи інтер'єру, які славетний чернець виконав 1787 року, на жаль, не збереглися. Живопис у техніці «secco» вкриває стіни та стелю. Розписи всього храму і каплиць з нартексом колись були досить відомими і містили історико-релігійні і морально-повчальні образи і оздоби, з майстерним золотінням у деяких місцях, у прекрасних кольорах і зорових ілюзіях. Також оздобив усі вівтарі, для яких намалював 5 великих образів. У цій самій манері ілюзорно-архітектурного малярства розписана каплиця св. Домініка у Кам'янці-Подільському, в тринітарському монастирі якого Прехтль перебував декілька років. Упродовж століття приїжджі та місцеві майстри, наслідуючи бачені ними твори, виконували розписи в деяких парафіяльних храмах. Допомогою в праці були також архітектурні трактати з композиції, з ілюстрацій яких черпали нові ідеї, архітектурні розв'язання тощо.

Серед зачинателів вітчизняної художньої школи у XVIII ст. з повним правом можна назвати А. П. Лосенка, видатного малювальника, живописця й педагога, котрий брав участь у піднятті образотворчого мистецтва на якісно новий щабель. Він сприяв розвиткові рисунка як навчального предмета, багато уваги приділяв композиції. У своїх пошуках митець користувався досвідом європейського живопису і дотримувався думки, що всі компоненти і засоби композиції повинні бути підпорядковані головній ідеї твору, а доцільність композиції міститься у єдності часу, місця й дії.

Він розумів необхідність перебудови методів академічної образотворчої освіти і розробив нову методику навчання, якою користувалися майже до середини XIX ст.

Варто коротко розглянути композиційні характеристики ландшафтно-паркових зон, які вийшли на перший план у маєтковому зодчестві Західної Європи. Бароко існувало не само по собі, а поряд з іншими стилями – класицизмом, а в XVIII столітті з рококо. Існування поряд, одночасно – одна із особливостей нового етапу розвитку стилів, як наслідок – вміння людини сприймати світ у різних стилістичних системах, історичних аспектах. Цьому певною мірою також слугувало бароко з його намаганням поєднувати протилежні явища, вводити контрасти та різкі зміни. Найбільш яскраво парковий класицизм простежується в творчості ландшафтного архітектора Андре Ленотра (1613–1700) в його садах Версаля (Франція).

Для композиційної системи французького класицизму, на відміну від голландського бароко, характерний погляд до напруженості, до відкриття виду на палац, використання різного рельєфу, вісьове ділення парку із широкою центральною алеєю та відсутністю візуальних меж між окремими ділянками парку (саду), але з обов'язковим збереженням зовнішньої огорожі. У цей час створюються регулярні парки, що були досить розповсюдженими в епоху Бароко; регулярний стиль поширюється в Європі, виникає велика кількість наслідування, зокрема з нього з'являється так званий стиль рококо. Але в середині і, особливо, в кінці XVII століття регулярні прийоми планування парків починають піддаватись критиці, головним чином за те, що вони радикально змінили природне середовище.

На початку XVIII століття приходять новий стиль – «пейзажний», «англійський». «Пейзажний парк», у повному розумінні цього слова, з'явився в літературі раніше, ніж

на практиці, – на природність навколишнього середовища постійно звертали увагу як поети, так і художники, він у певній мірі існував за часів Ренесансу, але найбільш повно розвивався під впливом ідей лібералізму, які сповідувались в Англії партією вігів.

Слабко впорядковані композиційні елементи пейзажності в парковому мистецтві стали вперше організовуватись у певний стиль в епоху рококо, яка була дуже короткочасною, і в сутності цей стиль був лише різновидом стилю бароко. Однак, у парковому мистецтві рококо відіграв значну історичну роль, будучи безпосереднім попередником романтизму і ніби поєднувальним елементом між регулярними садами бароко та садами романтизму.

Художники, теоретики й історики мистецтва XVIII–XIX століть у своїх трактатах, статтях, щоденниках, листах, спогадах висловлювалися і з питань композиції. Зокрема, «Щоденник» французького художника Ежена Делакруа за широтою охоплення й глибиною думок не поступається прославленим трактатам і епістолярній спадщині таких майстрів, як Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер, Питер Пауль Рубенс, Ніколя Пуссен.

Крім «Щоденника», Делакруа – автор багатьох статей і заміток художньо-критичного характеру. Великий інтерес викликають його міркування безпосередньо про композицію. Описуючи життя й творчість відомих художників, Делакруа характеризує композиційні побудови їхніх творів і відзначає деякі правила, використані ними. Він пише, наприклад, що Рубенс умів майстерно komponувати зображувані ним сцени, дивно мистецьки розташовуючи складові частини картини. Саме у цьому найбільш яскраво виявилася творча продуктивність, працездатність Рубенса. Делакруа говорив, що величезні достоїнства полотен найбільших майстрів важко переоцінити, але недоліки в

композиційній побудові є й у них. Ці недоліки полягають у тому, що «ті частини, де повинна була б проявитися думка художника, розділені аксесуарами, що не мають ніякого зв'язку з ними. Ми часто бачимо в них багатство фігур, позбавлених усякої виразності, згрупованих і протиставлених одна одній на передньому плані чи в глибині і призначених нібито для виділення головних частин картини. Ми бачимо в них марний достаток, вбогу пишноту, примар, які ні про що не говорять, котрі Джошуа Рейнольдс жартома називав фігурами «напрокат», тому що вони однаково підходять до будь-якого сюжету».

Від аксесуарів, на думку Делакруа, значною мірою залежить ефект твору. Під аксесуарами він мав на увазі не лише другорядні й дрібні деталі, але і драпірування і навіть руки в портреті, узяті окремо. Так, називаючи руки аксесуарами, Делакруа вважав, що іноді потрібно, щоб рука менше привертала увагу глядача, чим одяг або тло. «Ретельним випинанням» деталей другорядної важливості живописець «розбиває» враження про картину. Дуже велике значення Делакруа надавав також впливу «осьових ліній» на цілісність композиційного ладу.

З кінця XVII століття почав формуватися навчальний предмет «Композиція». Про це свідчать навчальні програми, а також методичні посібники тих часів. Великий вплив на розвиток образотворчого мистецтва на наших теренах мала система викладання спеціальних дисциплін, що була прийнята в Петербурзькій академії мистецтв, відкритій 1757 року.

Значний внесок у розвиток художньої освіти в Академії, зокрема вдосконалення композиції, здійснили основоположники російської художньої школи – вихідці з України Д. Левицький (син українського гравера Г. Левицького), В. Боровиковський з Миргорода, А. Лосенко з

Глухова, І. Матрос з Ічні, І. Саблуков з Харкова, Г. Скребеницький з Охтирки, А. Мокрицький з Пирятина, В. Орловський з Києва, М. Самокиш з Ніжина, Т. Г. Шевченко та росіяни Г. І. Угрюмов, О.Є. Єгоров, В.К. Шебуєв, О.Г. Венеціанов, О. А. Кіпренський, К. П. Брюлов, П. П. Чистяков та інші.

Учитель багатьох художників П. П. Чистяков створив чітку систему навчання рисунку, живопису та композиції. Особливу увагу в побудові композиції Чистяков приділяв виявленню у кожному сюжеті внутрішнього змісту, «внутрішнього підтексту».

Заняття композицією за системою Чистякова включали два основних розділи. Перший – мав за мету розуміння картинної площини як певного цілого, в якому розміщені предмети створюють певну напругу. Другий розділ у системі методики навчання Чистякова – робота над композиціями з чітко вираженим жанровим змістом. Це були етюди майже з натури, в яких художник міг дещо перебільшити, а дещо опустити. Сюжетна композиція тут використовувалася насамперед для доброї побудови, дії, пошуку відповідного типажу тощо. Суттєвий внесок у розвиток теорії та практики композиції внесли видатні представники художньої школи України і Росії І. Ю. Рєпін, В. І. Суриков, В. А. Беклемішев.

Так, даний період у Франції характеризується великою увагою до розвитку малювання, причому особливе місце приділялося композиції. У звітних доповідях російських методистів В. Наленга, А. Васютинського, С. Васильєва, що бували за кордоном і знайомилися там із системами навчання малювання, ми знаходимо оцінки системи художньої освіти у Франції. В одній із тогочасних програм з малюнку, зокрема, відзначається, що учні повинні займатися компонуванням сюжетів.

У тому, що в другій половині XIX століття в навчальних закладах Франції вивчалася композиція, позначився вплив художніх шкіл цієї країни. 1882 року була перекладена російською мовою книга відомого художника-педагога Виолле-ле-Дюка «Історія малювальника» (Як варто вчити малювання). У цій книзі, написаній, мабуть, на основі особистого досвіду, у формі розповіді викладається методика навчання образотворчого мистецтва.

Тут же ми знаходимо розділ «Про твір». «Твір, – стверджує автор, – повинен бути заснований на визначених законах; без них він перетворюється у фантазію, у каприз». У систему обов'язкового навчання малювання він включає основи нарисної геометрії, перспективи і теорії тіней, але головною вважає роботу з натури й знайомство з правилами композиції твору.

До числа найбільш ранніх методичних творів, що торкаються питань композиції в образотворчому мистецтві, належить книга американського художника-педагога А. Доу «Композиція». Це видання – підручник, у якому описані методичні прийоми komponування навчально-творчих малюнків. Під композицією він розуміє «розміщення мас» різних форм і тонів на листі паперу, полотні. Доу звертав увагу на значення розміру й формату паперу для komponування всього зображуваного в малюнку.

Ці проблеми композиції він обґрунтовував на прикладі пейзажу: той самий пейзаж він пробував закомпонувати у розмір великий і малий, у квадратний, вертикальний чи горизонтальний формати. Цей же пейзаж художник пробував закомпонувати у різні розміри і формати, збільшуючи чи зменшуючи окремі його елементи, даючи деякі частини пейзажу в різних тонах (темні, світлі, сірі). Враження від малюнків у кожному випадку було іншим. А. Доу справедливо вважав, що вивчення

композиції лежить в основі художнього виховання цілого народу, тому що кожна дитина може навчитися виконувати малюнки, тобто в кожному може бути розвинуте почуття прекрасного й уміння виразити його простими способами.

Поява нової течії в образотворчому мистецтві кінця XIX ст. – імпресіонізму – оновило мальовничі засоби, сприяло просуванню мистецтва вперед. У той же час захоплення кольоропошуком, експериментаторство в області формальних засобів живопису привело згодом до втрати композиційної цілісності станкової картини.

Імпресіоністи зуміли збагатити мальовничу палітру художника, у порівнянні з їхніми здобутками академічний живопис став здаватися розфарбованим малюнком. Було очевидно, що академічна система потребує реформи, методи навчання малюнка, живопису й композиції необхідно змінити. Однак, нових шляхів ще не було знайдено, і провідне місце в образотворчому мистецтві починає займати формалістичний напрямок.

На початку XX століття в країнах Західної Європи, у Росії й в Україні виникають різні авангардні художні напрямки: футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та ін. Боротьба думок і віянь у цю епоху вносила ще велику неорганізованість і плутанину в методику викладання художніх дисциплін, у тому числі й композиції. Представники антиреалістичної естетики виступали проти художньої школи, проти навчання основ живопису, малюнка, композиції.

У результаті панування поглядів такого характеру теоретична база художньої школи стала деградувати. Ідеологи цих плинів проголосили волю творчості, яка нібито втрачає свої неповторні риси, якщо художнику прищеплені професійні навички. Послідовники нових напрямків у

мистецтві показували на виставках композиції, в яких була відсутня навіть елементарна образотворча грамотність.

Вартий уваги видатний художник-педагог Д. М. Кардовський (друга пол. XIX – перша пол. XX ст.), який пізніше започаткував радянську художню педагогічну школу, зокрема соціалістичний реалізм. У процесі багаторічної викладацької діяльності у Кардовського виникла ціла система навчання рисунку та композиції. Він був таким самим авторитетним художником-педагогом, як у свій час Чистяков.

Величезні здобутки у царині теорії композиції мали художники: В. А. Фаворський, О. О. Дейнека, Б. В. Йогансон, К. Ф. Юон, Є. А. Кібрик, О. М. Лаптев, Ф. П. Решетніков, Д. А. Шмарінов, В. І. Касян, К. Д. Трохименко, О. Данченко, Г. В. Якутович, Т. А. Яблонська, М. Г. Дерегус, В. Лопата, М. Пимоненко, С. Світославський та ін. Значний внесок у теорію та методику композиції зробили видатний теоретик образотворчого мистецтва академік М. В. Алпатов та доктор педагогічних наук, професор, досвідчений художник-аквареліст М. М. Волков.

Поєднання творчої і наукової діяльності, багатолітній досвід роботи дозволили Волкову дослідити питання композиції з погляду теорії та практики, дати своє тлумачення поняття «композиція», включивши сюди конструктивні елементи, а також *простір* як фактор глибинності, *час* як композиційний фактор, *побудову сюжету* в різних формах і ракурсах бачення.

За останні десятиліття помітно поживалась робота в галузі теорії композиції в образотворчому мистецтві за участю спеціалістів різних галузей науки. Композиція вбирає в себе фактично увесь творчий процес, стає надзвичайно складним явищем. Не випадково до вивчення цього феномену підключились естетики, філософи, фізіологи, соціологи, психологи, педагоги тощо.

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

У результаті вивчення особливостей нашого зорового сприйняття досліджено: рух погляду людини, що читає і пише зліва направо – проходить швидше зліва направо але значно повільніше – справа наліво; швидше розглядають площину згори вниз і повільніше – навпаки. Все, що знаходиться ліворуч, здається ближчим до глядача. Зображення предмета приваблює нашу увагу залежно від того, яке місце він займає на картинній площині.

В теперішній час методика викладання образотворчого мистецтва, у тому числі композиції, базується на зовсім інших, нових методичних основах, пов'язаних із актуальними завданнями освіти.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Види композиції

У композиціях різних видів і жанрів архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва передача простору значно відрізняється одна від одної, внаслідок чого виділяють три види композиції: фронтальну, об'ємну і глибинно-просторову.

Фронтальна композиція характеризується двовимірністю (висотою і шириною), а інколи й невеликою глибиною. До неї відносяться картини, графічні аркуші, фресковий живопис, вітраж, гобелен і т. і.

Об'ємна композиція відповідає побудові форми в трьох вимірах, трьох основних просторових координатах (висоті, ширині і глибині). Вона передбачає огляд об'ємної форми з усіх боків і використовується в декоративно-прикладному мистецтві, скульптурі й архітектурі. Притаманна окремо взятим художнім об'єктам, що піддаються аналізу.

Глибинно-просторова композиція використовується при створенні цілісного ансамблю з різних матеріальних предметів (скульптур, меблів, стендів), обладнаного й оформленого інтер'єру, екстер'єру чи іншого відкритого простору (виставкового залу, сцени театру, житлової кімнати, архітектурного комплексу). Елементи глибинно-просторової композиції інтегруються в єдиний ансамбль, який базується на споріднених стильових, формоутворювальних, декоративних, колористичних та інших ознаках.

2.2. Компоненти та засоби композиції

Під композицією ми розуміємо таке розташування елементів зображення на площині або у просторі, яке дозволяє авторові з найбільшою повнотою та виразністю передавати глядачам свій задум. Щоби розповісти про будь-що, потрібні слова. Щоби переконливо висловити важливу та цікаву думку, потрібні виразні слова. Так само й у мистецтві. Щоби привернути увагу і схвилювати глядача, художник намагається знайти сильні та виразні засоби зображення. У будь-якому витворі автор старається так побудувати композицію, щоби подати об'єкти зображення у найбільш виразній формі. Все зайве відкидається; залишається те, що необхідне, другорядне підкорюється головному.

Готових рецептів композиційної побудови немає, та й не може бути. Проте, у своїй творчій праці художник все ж таки керується законами природи і особливостями зорового сприйняття людини.

У розпорядженні художника є компоненти і засоби композиції, за допомогою яких можна створювати різноманітні і завше нові композиції.

Компонентами композиції автор оперує під час створення нових форм; вони об'єктивно існують, як даність. Їх можна перетворювати й видозмінювати в залежності від змісту чи ідеї твору. Допомагають оперувати компонентами **композиційні засоби**, що можуть змінювати компоненти до невпізнання.

Компоненти композиції

1. *Форма*. Під формою розуміємо два аспекти. Насамперед, це форма подачі образотворчого матеріалу, яка може бути реалістичною, стилізованою та модерністською (анти-

реалістичною, авангардною). Друга іпостась – це формат твору, котрий має важливе значення для виявлення задуму автора. Одне з головних рішень, які приймає художник, приступаючи до нової роботи, – це вибір формату полотна. Для певних жанрів живопису існують полотна традиційного формату. Але в той же час кожен художник вільний знехтувати цими стандартами, якщо вони суперечать його творчим задумам. Розмаїття форматів (коло, овал, прямокутник простий і витягнутий за горизонталлю, трикутник...) дозволяє художнику виразніше підкреслювати ідею композиції. Вдалою вважається така композиція, в якій у глядача не виникає бажання розсунути або зменшити межі формату, змінити його масштабність.

Пейзажний формат можна використовувати не лише для написання панорамних видів природи. Цей формат може виявитися дуже зручним для «лежачого» портрета – такого, наприклад, як знаменита оголена на картині Джорджоне «Венера, що спить» (до 1510 р.).

Традиційно вважається, що для певних жанрів живопису існують свої, перевірені часом, формати. При цьому полотна кожного формату випускаються лише декількох розмірів, тому діапазон готових полотен у художніх салонах часом буває дуже обмеженим.

Основними вважаються два формати – *горизонтальний прямокутник* (пейзажний формат) і *вертикальний прямокутник* (портретний формат). Існує також французький морський формат – дуже сильно витягнутий в ширину прямокутник для панорамних видів. Уже з форматів легко здогадатися, для якого саме жанру традиційно призначалися такі полотна. Вважається, що пейзаж або морську сцену найзручніше писати на полотні пейзажного або морського формату, а де стоїть постать, високу вузьку споруду або портрет – на полотні портретного формату. Проте, досить

часто художники нехтують цими умовностями і вибирають для своїх робіт незвичайний формат.

Горизонтальний пейзажний формат традиційно розрахований на написання пейзажу і особливо зручний для створення ілюзії глибини простору картини. Розміри багатьох полотен пейзажного формату визначаються за допомогою так званого «золотою перетину», тобто мають співвідношення сторін, рівне 3:5 або 8:13.

На такому полотні можна зобразити не лише пейзаж або морський вид, а й будь-яку іншу сцену, включаючи портрет.

Нижчі, але розтягнуті в ширину полотна такого формату, як 30 × 56 см або 246 × 412 см, призначені для панорамних пейзажів або морських сцен, проте художники іноді використовують подібний формат для зовсім інших композицій. Надширокий формат часто використовував Поль Гоген (1848–1903). Художник любив створювати на таких полотнах композиції, що нагадують фризи. Композиції Гогена завжди ретельно продумані і геометрично точні. Однією з найвідоміших робіт Гогена вважається його полотно «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?». Композиція задумана як алегорія життя і демонструє зміни, що відбуваються у зовнішньому вигляді людини з плином часу.

Закордонні художники-портретисти традиційно використовували полотна восьми основних стандартних розмірів. Скорочений портретний формат призначався для поясного портрета, а так звані «повні» полотна – для портретів у повний зріст. Ось ці традиційні портретні формати: «єпископський» повний – 269 × 178 см; повний – 239 × 147 см; малий повний – 224 × 132 см; «єпископський» половинний – 142 × 112 см; половинний – 127 × 102 см; малий половинний – 112 × 86 см; кит-кет, або «малий поясний» – 91 × 70 см; три чверті – 76 × 64 см.

Цікаво, що розмір «кит-кет» отримав свою назву на честь «Кіт-кет клубу». У XVIII столітті члени клубу збиралися в ресторані Крістофера Кета. Портрети членів цього клубу були написані сером Годфрі Неллером (1646–1723). Специфічний формат для цих портретів був обраний для того, щоб їх можна було розвісити в приміщенні клубу: там були занадто низькі стелі. На полотнах портретного формату художники зображують не лише фігури. В Японії, наприклад, в портретному форматі були виготовлені знамениті багатобарвні гравюри на дереві, на яких зображувалися пейзажі і морські сцени. Ці гравюри справили величезний вплив на багатьох європейських художників XIX століття.

2. *Лінії.* Лінії розрізняють основні і допоміжні. Основні працюють на виявлення головної ідеї твору і несуть найбільше навантаження. Допоміжні підпорядковуються основним і відіграють другорядну роль. Лінії можуть бути тонкими, волосяними, що перериваються; можуть плавно переходити у пляму або взагалі зникати, підштовхуючи глядача додумувати продовження тієї чи іншої форми. Існують силуетні або контурні лінії, котрі, як правило, бувають основними, бо працюють над створенням основного обрису зображуваних предметів.

Лінія, намальована зі зміною натиску, змінює щільність і товщину, отже, змінює свій тон, стає більш світлою. Штрих, що складається, до речі, із ліній, для того і існує, щоб передавати силу і щільність тону. Таким чином, у цьому випадку які лінії, такий і тон.

Лінія – абсолютно самостійний спосіб передачі індивідуальності зображуваного предмета. За допомогою лінії можна показати не лише форму, малюючи силует предмета (хоч і це також), але і пластику цього предмета, зображую-

чи всі його тонкощі, а також характер. Лінія – компонент примхливий і емоційний.

Товсті лінії вказують на те, що предмет важкий, шільний. Тонкі, навпаки, підкреслюють його тендітність. Лінія, що змінює товщину, вказує на складність характеру предмета, його незвичайну або своєрідну пластику.

Навіть неживу природу лінія здатна оживити, заставити говорити, розказати про себе. Що вже й говорити про живу природу.

Проте, лінією можна зобразити не лише статику, тобто нерухомість предмета (до прикладу, яблуко лежить на столі – це статика), не тільки характер (наприклад, колючість кактуса, витонченість хельксинії), а й рух. Це стосується живої природи, зокрема, зображення тварин.

Сковзнувши лінією силуетом тварини, обриваючи її чи напружуючи, нарощуючи товщину чи збільшуючи гостроту, можна намалювати об'єкт у будь-якому стані. Отже, лінія відповідає за пластику, рух, характер зображуваних предметів.

3. *Пляма.* Плями розрізняються за формою і можуть бути як чітко визначені, геометричні, так і розпливчасті, невизначені, що тануть у просторі картини. Так як і лінії, вони бувають основними і другорядними. Основні утворюють композиційний центр мистецького твору, другорядні акомпанують і підкреслюють основні. Незважаючи на те, що лінія і пляма такі різні поняття, вони тісно пов'язані між собою.

Класичною композиційною плямою є силует – це площинне однотонне або контурне зображення будь-якого предмета, це проекція об'ємної форми. Силует може бути скульптурний (повторює форми, виявляє як достоїнства, так і недоліки) і декоративний (відходить від природних абрисів предмета, викривлює пропорції і форми).

Само слово «силует» з'явилося і почало своє існування з XVIII століття у Франції. Жив собі в той час міністр фінансів при королівському дворі Людовика XV, якого звали Етьєн де Силует (Étienne de Silhouette, 1709–1767) (посаду отримав завдяки маркізі де Помпадур).

Він винайшов новий метод розваги – придумав обводити тінь людини на стінах свого житла. Все це дуже подобалося його гостям, сподобалася ця кумедна витівка і самому королю, і слава Силуета швидко розповсюдилася по всіх закутках Франції та Європи. Етьєн де Силует навіть створив власний музей силуету і різних тіньових профілів. Оскільки прикрасилуети вирізалися з паперу, таке задоволення могли собі дозволити навіть небагаті верстви населення. Його ім'ям стали називати все дешеве і дріб'язкове, в тому числі й портрети чорною фарбою або з чорного паперу, «portraits a la Silhouette». У порівнянні зі справжніми мальовничими портретами, силуети здавалися багатьом нудними і мізерними. Етьєн де Силует прагнув скоротити витрати двору, і, зокрема, закликав багатіїв не витратитися на дорогі портрети. На нього зробили карикатуру, де була зображена лише тінь його профілю. Такі портрети стали називати «a la Silhouette» (в стилі Силуету). Мистецтво силуету і сьогодні не втратило свій статус. Картинки-силуети використовуються в композиціях реклами, в геральдиці, в значках-емблемах фірм тощо.

В деяких випадках силует може бути контурним, тобто сформованим лінією. Отже лінія і пляма служать для зображення різних речей, різних якостей предмета. Пляма відповідає за тон, фактуру, силует, об'єм предметів, що зображуються.

4. *Колір.* Якщо картина добре побудована у колориті, в ній є провідний, превалюючий колір. В такому випадку можна говорити про наявність у ній загального кольорового тону. Старі майстри користувалися невеликою кількістю

фарб, але дотепер залишилися неперевершеними за колоритом. Вони прокривали полотно ґрунтом певного кольору, який називався імприматурою (від італ. *Imprimatura* – перший шар фарби).

Колір ґрунту може відігравати велику роль у живописі, якщо користуватися ним за методом старих майстрів, тобто давати йому можливість просвічуватись через шари фарб і, таким чином брати діяльну участь у загальному ефекті живопису. При умінні використовувати колір ґрунту його можна витримувати у сірому, червоному, коричневому, темно-коричневому та ін. тонах, у залежності від живописного завдання. Який би не був колір ґрунту, він проявляє свою активність по відношенню до тону і об'єднує живопис лише тоді, коли фарби на ньому лежать прозорими шарами, тобто нанесені технікою лесування. Щільним нашаруванням фарб можна знищити дію ґрунту будь-якого кольору. Працюючи на кольорових ґрунтах, не треба забувати, що олійні фарби з плином часу стають прозорішими, і тому колір ґрунту в подальшому буде проступати сильніше, ніж у свіжонамальованій картині.

Колір ґрунту в живописі має й інше значення, подібне камертону в музиці. Так, на сірому ґрунті легше витримати живопис у сірих тонах, на червоному і взагалі теплому ґрунті – в гарячих тонах, на темному ґрунті – в темних тонах і т. і. Для надання динамічного напруження революційним подіям, що розгортаються в картині «Свобода на барикадах», французький художник Ежен Делакруа використав червону імприматуру.

Колір ґрунту повинен вибиратися згідно з майбутнім світловим і колористичним ефектом картини.

Для кожного живописного завдання вибирається відповідний ґрунт, який полегшує і пришвидшує роботу. Найбільш універсальним за кольором є світло-сірий ґрунт ней-

трального тону, оскільки він однаково підходить для всіх фарб – як теплих, так і холодних, і не вимагає занадто щільного живопису.

Живопис з активним світлом та інтенсивними фарбами (Рогир ван дер Вейден, Пітер Пауль Рубенс та ін.) вимагає білого ґрунту; ті ж твори, в яких переважають глибокі тіні, потребують темного ґрунту (Мікеланджело Мерізі да Караваджо, Дієго Веласкес, Рембрандт ван Рейн та ін.).

Світлий ґрунт надає теплоти фарбам, нанесеним на нього тонким шаром, але позбавляє їх глибини; темний ґрунт – характеризує і демонструє глибину. Темний ґрунт холодного відтінку – це холод (Герард Терборх, Габріель Метсю). Щоб посилити на світлому ґрунті глибину тіней, дію білого ґрунту на фарби слід нейтралізувати прокладкою темно-коричневої фарби в потрібних місцях (Рембрандт ван Рейн).

Наприклад, Паоло Веронезе писав по світлому перлинно-сірому або сіро-блакитному ґрунту, Тиціан Вечеліо у ранній період своєї творчості віддавав перевагу білому ґрунту, а згодом став покривати його прозорим червоним тоном, що надавало живопису теплоту. Пізніше замінив червоний ґрунт нейтральним темним. Якопо Тінторетто використовував як основу під живопис ґрунт темних кольорів – сірий або коричневий шоколадного відтінку.

Пітер Пауль Рубенс працював на білому, світлому і темно-сірому ґрунтах. На деяких незакінчених його роботах можна бачити світло-сірий ґрунт, через який просвічує біла основа. Рембрандт на початку своєї кар'єри писав по білому ґрунту з опрацюванням малюнку і форм прозорою золотисто-коричневою фарбою. Пізніше він став застосовувати сірий ґрунт і темну імприматуру, малюнок прописував коричневою прозорою фарбою, дуже темною: саме така техніка надає особливої теплоти і глибини його творам.

Розділ II. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Ель Греко виконував підготовчий малюнок на білому ґрунті, який потім покривав коричневою фарбою – паленою умброю, так, щоби білий ґрунт просвічувався через неї. Далі йшло моделювання форм у світлі і напівтонах білилами, причому півтони в цьому випадку набували дивовижно сірого перлинного тону, який неможливо досягти простим змішуванням фарб на палітрі.

П. Чистяков і В. Серов давали учням завдання писати 3-ма фарбами: білилами, світлою вохрою та чорною (пале-на кістка) фарбою. Для передачі стану в картині митці використовують три основних гармонійних співвідношення: контраст (сполучення кольорів різних за кольоровим тоном, насиченістю і світлотою), нюанс (сполучення кольорів незначної розбіжності), тотожність (сполучення кольорів різних за кольоровим тоном, але однакових за насиченістю і світлотою).

У будь-якому випадку колорит відіграє одну з провідних ролей у творах різних видів і жанрів мистецтв. Колорит – система співвідношення кольорів, що утворює певну єдність і є естетичним проявом барвистого різноманіття дійсності. Колорит – один із найважливіших засобів емоційної виразності композиції, істотний компонент художнього образу твору.

Поеднання кольорів у колориті відбувається за принципом підпорядкованості, вони знаходяться у тісній взаємодії та співпраці. Характер колориту пов'язується зі змістом та загальним задумом композиції, стилем. Розрізняються головні кольори та другорядні. Перші визначають загальний колористичний настрій композиції. Другорядними досягається ефект кольорового багатства та підкреслюється роль головних кольорів. При створенні художнього образу кольорове вирішення повинно враховувати співвідношення частин малюнку, їх ритмічне розташування.

5. *Світлотінь*. Шкала світлотних тонів допомагає підкреслити основне і приховати другорядне у будь-якому творі мистецтва. Тонку світлотну градацію від білого до чорного можна розподілити на три групи: світлі (світло), середні (напівтінь), темні (тінь). Світлотні відношення тримають всю картину і органічно пов'язані з кольором. Насиченість і світлота взаємовпливають одне на одне. Світлотінь в образотворчому мистецтві, фотографії та кінематографії є одним з основних образотворчих компонентів композиції: від умов освітлення залежить передача форми, об'єму, фактури об'єкта та глибини простору. Об'єкт візуально сприймається лише тоді, коли він освітлений, тобто коли на його поверхні утворюється світлотінь через різний ступінь освітленості.

У залежності від положення об'єкта по відношенню до джерела світла, виду (фактури), кольору його поверхні та інших факторів світлотінь буде мати ту чи іншу яскравість. Розрізняють такі елементи світлотіні: *світла* – поверхні, яскраво освітлені джерелом світла; *відблиск* – світлова пляма на яскраво освітленій опуклій чи пласкій глянцевоїй поверхні, коли на ній є ще й дзеркальне відбиття; *тіні* – неосвітлені або слабо освітлені ділянки об'єкта. Тіні на неосвітленій стороні об'єкта називаються власними, а такі тіні, що відкидаються об'єктом на інші поверхні – падаючими; *півтінь* – слабка тінь, що виникає, коли об'єкт освітлений кількома джерелами світла. Вона також утворюється на поверхні, зверненій до джерела світла під невеликим кутом; *рефлекс* – слабка світла пляма в області тіні, утворена промінням, відбитим від поруч розташованих об'єктів.

Елементи світлотіні в об'єкта та фотографічного зображення часто називають тонами. Таким чином, відблиск являє собою найбільш яскравий тон, а тінь – найменш яскравий.

Око людини розрізняє значну кількість тонів. Чим ширша шкала тонів, тим менше вони відрізняються за яскравістю один від одного, тим менш контрастним сприймається об'єкт; чим вона вужча, тим більшими будуть відмінності яскравостей між тонами, тим більш контрастним буде об'єкт.

б. Фактура. Фактура – це характер поверхні предмета, що визначається властивостями матеріалу, з якого він складається, і способом його обробки. Так, фактура каменю або дерева в залежності від завдань автора і створюваного художнього образу може стати гладкою, що дає блиск, або залишитися шорсткою, грубо обробленою.

Фактура впливає на сприйняття ідеї твору, підсилюючи і акцентуючи певні фрагменти загальної композиції. Види фактури: гладка, дзеркальна, люстрова, шорстка, оксамитова, матова та ін.

Фактура – це одна з властивостей предметного світу, поряд з формою і кольором допомагає орієнтуватися в навколишній дійсності, а також один із засобів вираження художнього образу твору. Характер поверхні, або фактуру, ми сприймаємо зазвичай візуально – як вона відображає або поглинає світло, а також торкаючись, проводячи рукою по предмету. Хоча би раз зіткнувшись з фактурою або будь-яким матеріалом, ми надовго зберігаємо відчуття від поверхні і легко воскрешаємо це відчуття. Асоціації, нав'язані тією чи іншою фактурою, можуть протягом тривалого часу залишатися в нашій пам'яті. Так, матеріальне (фактура) народжує духовне, а духовне, в свою чергу, зберігає пам'ять про матеріальне. Наприклад, агресивні, жорстокі образи пов'язані у нас швидше з блискучими, колючими фактурами, ніж з м'якими і пухнастими. А м'які, шорсткі або в окремих випадках в'язкі фактури асоціюються зі спокоєм і тишею. Ось чому для прикраси свого житла і себе самого

людина зазвичай використовував «теплі» фактури: дерево з його різноманітним ступенем обробки (стругання, полірування, вошіння, розпис, з рельєфом і т. і.). У композиціях демонструємо фактуру тканини, різні фактури плетіння (вовняне, берестяне, рогозне, лляне), фактури шкір і хутра, глиняні фактури кераміки і т. і. Можна перерахувати ще низку фактур різних матеріалів, які широко застосовувалися і зараз активно використовуються в творах мистецтва. Це кістка, фактури металів (кованого, карбованого, отриманого у процесі лиття), каменю, скла і т. і. Фактура, як і колір, має фізичну характеристику, а також володіє естетичною виразністю. Фізичними властивостями фактури є гладкість, шорсткість, колючість, слизькість, горбистість, пухнастість, м'якість. У багатьох випадках це залежить від технології обробки матеріалів (плетені, прорізні, тиснені, жаті, палені і т. і.).

Фактура може викликати у глядача різні емоційні відчуття, чинити на нього психологічний вплив. Вона може бути приємною і неприємною, неспокійною і монотонною, радісною і нудною, розкішною і кострубатою, ніжною і колючою. Різноманітність і неповторність фактур дають широкі можливості для створення художнього образу. Правильний вибір фактури, а значить, правильний вибір матеріалу і його обробки, допоможе в створенні образу в композиції. Фактура, як і колір, не може існувати без форми. Важко уявити собі форму без кольору, але фактуру без конкретного матеріалу і форми уявити просто неможливо.

Відповідність форми і фактури, їх єдність – одна з найважливіших проблем, яку необхідно вирішити художнику. Наприклад, автору потрібна для вирішення певного способу важка, нерухома форма. Фактура повинна відповідати цьому завданню: рваний камінь, залізобетон з опалубкою,

Розділ II. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

неполірований метал і т. і. Якщо ж необхідно висловити легкий, романтичний образ, то вибір матеріалу або поєднання декількох матеріалів і рівень їх обробки повинні відповідати даному образу і формі: шовкові тканини, скляні нитки, відображення дзеркал і т. і.

У поєднанні з формою фактура об'єму або плями може значно посилити вплив на глядача, на його чуттєво-емоційне сприйняття, викликати певні образи, спогади, асоціації.

7. *Фон і ракурс.* Фон і ракурс подачі відіграють деколи принципову роль у створенні образу. Фон завжди підкреслює композиційний центр, концентрує увагу глядача у певному місці композиції. Ракурс підсилює звучання змісту, роблячи його динамічним або статичним. В образотворчому мистецтві ракурсом називають (в залежності від ситуації): а) положення, в якому ми бачимо об'єкт, б) точку, з якої ми дивимося на об'єкт.

Щоб предмети краще упізнавалися на картині, варто намалювати їх так, як люди звикли їх бачити. Треба завжди думати про те, в якому ракурсі ви звикли бачити предмет.

Невдало обраний ракурс заплутує глядача, змушує його гадати, який же предмет зображений. Вибираючи ракурс, варто робити аналіз того, скільки інформації про предмет можна розповісти глядачеві. Тінь може дати глядачеві розуміння, як виглядає предмет з іншого ракурсу. Можна використовувати ракурс як інструмент, щоб висловити якусь ідею, змінити ставлення глядача до зображеного предмета.

Композиційні засоби

1. *Пропорціюванню*, як одному з головних засобів організації художнього твору, нижче присвячується окремий розділ.

2. *Статика й динаміка.* Статика допомагає досягнути стану спокою, рівноваги. Для підкреслення статичності у композиції використовують, як правило, горизонтальні й вертикальні лінії, стримані, неконтрастні кольори, ніжну світлотну градацію. Статичний фрагмент композиції може допомогти підкреслити динамічний фрагмент, що знаходиться поруч.

Предмети для статичної композиції вибираються близькі за формою, за масою, за фактурою. Характерна м'якість у тональному рішенні. Кольорове рішення будується на нюансах – наближених кольорах, наприклад: а) складні, земляні, коричневі або б) холодні, фіолетово-сині, блакитні відтінки.

Динаміка впроваджує у композицію рух, неспокій. Для демонстрації динамічної події використовують діагональні лінії, котрі в деяких випадках можуть заглиблюватися у простір картини (футуризм). Динаміка добре звучить на статичному тлі. Динаміка – це повна протилежність статички у всьому. Використовуючи динамічну побудову в своїх роботах, можна більш яскраво передати настрій, вибух емоцій, радість, підкреслити форму і колір предметів. Компоненти композиції в динаміці в основному шикуються за діагоналлю, вітається асиметричне розташування. Все побудовано на контрастних співставленнях – контраст форм і розмірів, контраст кольору і силуетів, контраст тону і фактури. Кольори відкриті, локальні, спектральні.

3. *Симетрія й асиметрія* – це категорії композиції, котрі спрямовані розкрити певні ритмічні закономірності художніх творів. Симетрія притаманна декоративним композиціям, де рівномірно чергуються елементи та інтервали між ними, де можна уявно провести ось симетрії, де компоненти співіснують у дзеркальному або перевернутому відношенні.

Симетрія – одна з найбільш яскравих і наочних властивостей композиції. Симетрія форм передбачає геометричну і фізичну рівність його частин. Розрізняють певні види симетрії в композиції: **дзеркальна симетрія** – класична симетрія лівого і правого, коли одна половина форми є дзеркальним відображенням іншої. Уявна площина, що ділить форму на дві рівні частини, тобто площину симетрії, як правило, вертикальна. Поєднання частин форми може відбуватися лише поворотом однієї фігури по відношенню до іншої на 180 градусів. Часто використовують прийом, коли площиною дзеркального відображення служить горизонтальна площина.

Дзеркально-тотожна симетрія – по обидва боки осі рівноваги розташовані на рівних відстанях тотожні форми, однаково орієнтовані на всіх напрямках простору, тобто правильні фігури – квадрат, трикутник, шестигранник, куб, тетраедр, октаедр тощо. Особливість цього виду симетрії полягає в тому, що фігури (або форми), розташовані зліва і праворуч від осі рівноваги, можуть поєднуватися не тільки поворотом на 180 градусів, як у випадку із дзеркальною симетрією, а й простим зміщенням у напрямку одна до іншої, як при поєднанні фігур, які сприймаються нашим лівим і правим оком.

Центрально-осьова симетрія – це симетрія відносно центральної вертикальної осі, лінії перетину двох або більшого числа вертикальних площин симетрії. Форма при цьому складається з рівних частин, які поєднуються при повороті навколо вертикальної осі, на плані збігається з геометричним центром композиції. Порядок осі – число поєднань однакових елементів при повному обороті. Коло має вісь симетрії нескінченного порядку.

Асиметрія характерна для реалістичних артефактів, які передбачають використання форм, ліній, кольорів, що

не повторюються. З точки зору математики **асиметрія** – це відсутність симетрії. У композиції симетрія і асиметрія – це дві протилежних властивості форми. Частково порушена симетрія, коли випадає один з її елементів, називається **дисиметрією**. Система нерегулярності побудов, укладених в абсолютно регулярну оболонку, називається **квасісиметрією**.

4. *Ритм*. Ритм – рівномірне чергування певних елементів та інтервалів між ними. Ритм супроводжує людину з моменту народження і до кінця життя, втілюючись у різноманітні прояви сил природи: зміна дня і ночі, накочування хвиль на берег, розташування листя на гілках, серцебиття та ін.. Невипадково порушення ритму називають аритмією. Розрізняють два основних види ритму – метричний і ритмічний. Перший віддзеркалює описаний вище ефект: рівномірне чергування елементів та інтервалів між ними; другий – має в основі прийом збільшення та зменшення величини певних форм. Інакше кажучи, один і той же елемент повторюється, поступово зменшуючись або збільшуючись. Ритм виступає одним із чільних засобів створення реалістичних та декоративних композицій. На відміну від метричності ритмічність надає композиції динамізму і породжує рух з більш складною характеристикою. Динаміка ритмічності зумовлюється закономірним чергуванням однорідних елементів і простору. У мистецтві ритмічність розуміється як синтез кількості і якості у вираженні художньої форми.

Процес засвоєння ритму досить складний, він протікає як на рівні вроджених безумовних рефлексів, так і умовних, набутих людиною упродовж усього життя. Сучасні наукові дослідження доводять, що ритм визнається подразником, який формує естетичні почуття.

Напевно, тому і в примітивному мистецтві трапляються композиції, в основі яких лежить ритм. Розписував художник кераміку чи різав дерев'яні вироби, шив голкою

Розділ II. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

чи стукав по ковадлу – в основі всіх цих процесів лежить «метр». Якщо ритм – це обов’язково зміна або, можна сказати, рух, то повторення без зміни – «метр». Таку структуру у побудові композиції художники ще називають рапортом.

Якщо розвиток ритмічності в композиції має межі, то метрична композиція може повторюватися нескінченно. Яскравим прикладом метричного ряду є орнамент. Різні хвилеподібні і прямі лінії, хрестики, ромбики, кружечки тощо – все це певна інформація, яка вибудовується в смузі, на площині або на об’ємі, народжуючи тим самим орнаменти, зміст яких нам тепер здебільшого незрозумілий, але вони досі приваблюють своєю неповторною декоративністю.

Ритм буває простим (змінюється якась одна позиція: форма, колір, фактура або відстань між елементами), і складним (зміни відбуваються відразу за кількома параметрами). Наприклад, змінюється конфігурація форми і відбувається градація насичення за кольором, або змінюється відстань між елементами і одночасно зменшується форма, яка також змінює свою фактурну характеристику. Ритм не лише збагачує композиції, але й допомагає їх організувати. Без ритму важко обійтися як у площинній композиції, так і в об’ємній, просторовій. Ритм може виражатися за допомогою всіх образотворчих засобів: існують ритми форм (точки, лінії, плями і їх поєднання), ритми кольору (ахроматичні і хроматичні), ритми, виражені фактурою.

В одній композиції може виявитися велика кількість композиційних фраз, побудованих на ритмі і які розвиваються паралельно відносно одна одної, перетинаючись або навіть рухаючись у протилежному напрямку. За рахунок ритмічної побудови активно організовується центр площини або обсягу, а в об’ємно-просторовому рішенні виявляється домінанта. Кількісні або якісні зміни можуть відбуватися досить своєрідно: зі своїм інтервалом у кож-

ній композиційній фразі, зі зміною образотворчих засобів. Знання закономірностей ритмічної побудови багато в чому вирішує проблеми створення композицій будь-якого виду, їх єдності і підпорядкування, рівноваги як цілого твору, так і його частин.

Цілком можливе використання в композиціях поєднання метра і ритму. Метричне повторення ритмічних рядів допомагає створювати досить оригінальні композиції. Здавалось би, використовуючи один і той же засіб, не можна домогтися великого розмаїття рішень. Але, наприклад, художник Віктор Вазареллі всією своєю творчістю доводить зворотне. Кожна його робота у стилі «оп-арт» своєрідна і неповторна.

5. *Контраст.* Надзвичайно важливо вміло користуватися знанням про перетворювальну дію контрасту у будь-якій композиції. Виразність задуму посилюється від співставлення великого та малого, рухливого та спокійного, яскравого й згаслого, високого й маленького, гладкого й фактурного. Про значення співставлень говорив великий Леонардо да Вінчі: «В історичних сюжетах слід зіставляти за сусідством прями протилежності, щоб співставленням посилити, підкреслити одне іншим, й тим більшим буде ефект, чим вони будуть ближче, тобто потворний у сусідстві з прекрасним, великий з малим, старий з молодим, сильний зі слабким, і так слід урізноманітнювати, наскільки це можливо». У «Трактаті про живопис» він писав про контрасти величин (поряд з високим ставить низького, з товстим – худого), характерів, фактур, матеріалів (з постаттю, одягнутою в оксамит з його важкими і м'якими складками, ставить постать у шовку, який дає дрібні та гострі складки), світлотіней, а Мікеланджело особливо великого значення надавав контрастам об'єму і площини. Від співставлення великого та малого велика форма зорово здається більшою,

мала – меншою; соковита пляма набуває більшої яскравості, пастельна поряд з нею бліднішає. Так, у полотні Миколи Пимоненка «Святкове ворожіння» контраст світла і темряви створює атмосферу таємничості, містичного потойбічного дійства, що захоплює не тільки дівчат, що гадають, але й глядачів.

На тонових контрастах (світлий і темний) художники будували композиції з давніх часів (Рембрандт «Повернення блудного сина», О. Івасів «В'їзд Богдана Хмельницького у Київ» і сучасні (А. Чебикін «Мрія здійснилась», Т. Яблонська «Над Дніпром»), зображуючи світлі фігури чи інші деталі твору на темному фоні або навпаки.

Використовуючи кольоровий контраст (червоний – зелений, синій – оранжевий) і будуючи зображення на контрасті теплих та холодних кольорів, художники домагаються звучання сили кольору в своїх творах. Так, видатний майстер пейзажу А. Куїнджі, вдало поєднуючи доповнювальні кольори, зумів освітити місяць і сонце на своїх чудових картинах («Ніч на Дніпрі», «Захід сонця»), передати яскраве освітлення образів полотен («Березовий гай», «Золота осінь»). Роль контрастів як дієвої сили композиції, що визначає її виразність, відзначали ще художники епохи Відродження. Таким чином, без контрастів неможливо створити не лише шедевра мистецтва, а й простого зображення – лінійного малюнка. Зображення без контрастів зіллється з фоном за тоном або кольором. Контрасти утворюють виразність твору мистецтва і тому є дієвою силою композиції; контрасти в композиції виступають як композиційна сила не лише з погляду «механіки» побудови композиції, а й з погляду творчого процесу створення художніх образів. А це все передбачає потребу в тих чи інших контрастах. Тому основна робота над твором пов'язана з проблемою визначення характеру контрастів у зв'язку з створенням художнього образу.

6. *Вертикаль та горизонталь*. Важливим є засіб підкорення всієї композиції певному напрямку. У даному випадку це вертикаль та горизонталь, які допомагають досягнути конкретних композиційних ефектів. Якщо більшість форм розташовані за вертикаллю, поряд дається один-два горизонтальних компоненти для підкреслення основної ідеї вертикалізму і навпаки. Вертикальна композиція містить у собі певний рух догори, горизонтальна – спокійна, врівноважена, спонукає до споглядання.

2.3. Композиційне пропорціювання. Золотий перетин

Виразність витвору мистецтва досягається тим, що художник так уміло розташовує в ньому людей і предмети, які їх оточують, що глядачу стає зрозумілою головна думка його твору. Це й буде мистецтвом композиції. Нагадаємо, що композиція – це побудова, взаємозв'язок частин, який забезпечує цілісність зображення і спрямований на розкриття змісту, ідеї твору; це може бути вже закінчений витвір тощо. Для того щоб схвилювати глядача, необхідно знайти сильні та незвичайні засоби, показати об'єкт зображення в найбільш виразному стані. Це стосується об'ємно-просторових композицій – архітектурних, скульптурних, декоративно-ужиткових, а також площинних – живопису, графіки, гобелену та ін.

Одним із класичних засобів композиції, за допомогою якого досягається ефект організації форми, є пропорції – співвідношення компонентів твору між собою й до цілого. Пропорційний – це той, який знаходиться в певному відношенні до будь-якої величини. Пропорційні величини залежать одна від одної таким чином, що із збільшенням однієї з них відповідно збільшується й друга величина.

Розділ II. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Розмірні співвідношення елементів форми – це та основа, на базі якої будується вся композиція, вони призводять до гармонійної рівноваги всіх елементів твору. Пропорціонування слід розглядати як творчий процес. Проте ліричне начало художньої творчості повинно вільно співіснувати з точною наукою.

Видатні майстри минулих епох постійно намагались знайти ідеальні пропорції, найбільш приємні для споглядання людським оком, перевірити алгеброю гармонію, збагатити творчі емоції точним, математично достовірним розрахунком. Жоден крок у їх роботі не обходився без опори на вчення про пропорції, котре в деяких випадках формувалось у вигляді таблиць ідеальних співвідношень.

Докладна теорія про символіку чисел наділяла їх філософським, релігійним і навіть естетичним змістом. Почесне місце в ряду символічних величин займає «золотий перетин», який уособлює рівновагу знання, відчуття й сили. Ще Йоганн Кеплер на початку XVII століття висловлювався, що геометрія володіє двома скарбами: один з них – це теорема Піфагора, а другий – ділення відрізка в середньому й крайньому відношенні, себто «золотий перетин».

«Золотий перетин» – це таке пропорційно гармонійне ділення відрізка (цілого) на нерівні частини, при якому цілий відрізок так відноситься до більшої частини, як сама більша частина відноситься до меншої; іншими словами менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до цілого.

Формулою це можна виразити таким чином:

$$\begin{array}{c} \text{3} \quad \quad \text{5} \\ |---|---|---|---| \\ \text{A} \quad \quad \text{C} \quad \quad \quad \text{B} \end{array} \quad \frac{AB}{BC} = \frac{BC}{AC}$$

Розв'язок цього рівняння дає числовий результат – 0,618. Це число отримало назву «золотого».

Відкриття ірраціональних співвідношень належить до надбань стародавньосхідної математики. Антична традиція пов'язує його з ім'ям видатного математика VI ст. до н.е. Піфагора та його учня Нікомаха. У літературі, яка дійшла до нас, першу згадку гармонійної пропорції ми знаходимо в «Началах» Евкліда.

Скрізь, де людина відчуває гармонійні начала – в звуках, кольорі, розмірах плям і площин, присутнє «золоте» число. Піфагорійці підмітили, що музичний звукоряд побудований за законами співвідношень частот, рівних «золотому» числу. Прошло багато століть перш ніж вивчення «золотого перетину» збагатилося пошуками італійського монаха, математика XIII століття Леонардо Пізанського, званого Фібоначчі (син Боначчі). Він побудував математичний ряд (0, 1, 2, 3, 6, 8, 13, 21...), описуючи суто біологічний процес розмноження кроликів, в якому кожне наступне число є сумою двох попередніх. Співвідношення чисел, які знаходяться поряд, дуже близькі до «золотого» числа – 0,618. Цей послідовний ряд, створений італійським монахом, стали називати «числами Фібоначчі». Чудові якості має прямокутник, сторони якого відповідають числам Фібоначчі. У процесі розбиття його на квадрат та інший прямокутник, останній зберігає пропорційні співвідношення «золотого перетину».

Видатний німецький астроном Й. Кеплер порівнював феноменальне самовідтворення пропорції зі здібністю Бога «творити подібне з подібного». Кеплер створив свою модель сонячної системи тому, що передбачив основні розміри планет, періоди їх обертання і взаємну відстань. Усі ці величини виявились числами Фібоначчі. Отже, думка Й. Кеплера про те, що макрокосм організований за закона-

Розділ II. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ми музичної гармонії, знайшла підтвердження. Свої теорії та висновки астроном виклав у книзі, яку назвав «Музика сфер».

Піраміди та храми Стародавнього Єгипту, кам'яні рельєфи, прикраси гробниці фараона Тутанхамона створені за допомогою «золотого перетину». Співвідношення висоти колон та антаблементу у відомому Парфеноні Афінського акрополя, присвяченого Афіні Парфенос, теж має «золоте» число. Скульптури видатного майстра пластики класичного періоду Стародавньої Греції Фідія містять у собі ці гармонійні пропорції.

Можна назвати безліч незрівнянних архітектурних споруд, скульптурних пам'яток, живописних та графічних творів, в основі яких закладено «золотий перетин».

«Золоту» пропорцію використано при побудові п'ятикінцевої зірки, де в кожній точці перетину лінії зірки діляться на дві нерівних частини. Тобто зірка – це одна з найбільш гармонійних структур у світі. Чергування рівних і нерівних величин у пропорціях «золотого перетину» створює певний ритмічний лад, який викликає в глядача той чи інший настрій, затулює його, запрошує до споглядання зображення.

Сам термін «золотий перетин» виник завдяки Леонардо да Вінчі, котрий проілюстрував книгу засновника нарисної геометрії й учителя талановитого П'єро делла Франческо – Луки Пачолі «Божественна пропорція». У книзі, виданій у Венеції 1509 року, гармонія «золотого» числа дається символічно: ціле – це Святий Дух, великий відрізок – це Бог Отець, малий – Бог Син. Саме Трійця лежить в основі гармонійного начала всього, що існує.

Леонардо да Вінчі користувався золотими пропорціями, на базі яких створив власну композиційну систему, так звану осьову, за її допомогою сам художник та його послі-

довники могли створювати майже безпомилкові за пропорційними співвідношеннями твори мистецтва.

В історії мистецтва існували творці, які відкривали для себе гармонію пропорцій на інтуїтивному рівні, адже інтерес до «золотого перетину» в різні часи то зникав, то зростав. З розвитком дизайну та технічної естетики дія «золотого перетину» розповсюджується на конструювання машин, меблів тощо. У нашому столітті «золота» пропорція переживає період відродження. Неабияка роль у цьому процесі належить французькому архітектору Ле Корбюзьє, який розробив єдину систему величин, де за основу було взято середній зріст людини – 175 см й побудовано шкалу «золотого перетину». Система отримала назву «Модулор». За її допомогою будувались архітектурні споруди й цілі комплекси співрозмірних до людини будівель.

«Модулор» є системою пропорцій, розробленою архітектором Ле Корбюзьє (1887–1965). Ле Корбюзьє описав його як низку гармонійних пропорцій домірних до масштабів людини, які універсально застосовані до архітектури і механіки. Ле Корбюзьє розробив *Modulor* на підґрунті давньої традиції Вітрувія, Вітрувіанської людини Леонардо да Вінчі, досліджень Леона Батиста Альберті та інших історичних спроб виявити математичні пропорції людського тіла для використання цих знань в удосконаленні зовнішнього вигляду і функцій архітектури. Система заснована на вимірах людського тіла, їх подвоєнні, числах Фібоначчі і золотого перетину.

Ле Корбюзьє опублікував *Le Modulor* 1948 року, після чого *Modulor 2* 1955 року. Англійською ці роботи були вперше опубліковані *Le Modulor* 1954 року і *Modulor 2* 1958 року.

Митець використовував масштабування *Modulor* у проектуванні багатьох будинків, у тому числі Нотр-Дам-дю-Науте, будівель в Чандігарху, в будівництві першого *Unité d'Habitation* багатоквартирного будинку в Марселі.

Видатні майстри полюбують оточувати свої роботи завісою таємничості, часто дивовижна пропорція виявляється провідною ниткою, яка дозволяє втрутитися у багатобічний світ творчих задумів художника. Проте розпізнати «золотий перетин» буває не просто.

Так, на українській бароковій іконі XVIII століття «Святі великомучениці Варвара й Катерина» співвідношення довжини і висоти формату майже дорівнює «золотому» числу; дивовижним виявляється той факт, що пропорції фігур великомучениць теж підлягають під цю систему: верхній відрізок – від початку німба з короною до талії, відноситься до нижнього – від талії до кінця стопи, як три до п'яти. Це дало можливість невідомому художнику створити репрезентативні, величні, святково урочисті постаті, перед якими глядач ніби опускається на коліна, щоб вшанувати їх й висловити співчуття їхнім стражданням. У кожному, навіть маленькому компоненті відчувається кропіткий пошук гармонійних зв'язків.

Приклад використання «золотого перетину» пропонує видатний український художник XIX–XX століть Сергій Світославський у відомій роботі «Переправа через Дніпро. 1890 роки». Він не шукає ефектної композиції, але разом із тим намагається досягнути внутрішньої гармонії краєвиду через пропорційні співвідношення. Перше горизонтальне членування картини, лінія горизонту, ділить твір на частини за «золотим» числом, друга горизонталь – лінія берегів річки, виступає як «золотий перетин» у перевернутому вигляді. Ця чудова знахідка створює відчуття вселенського спокою, вражаючої рівноваги, поетизування гармонії буденних речей.

Виважено й досконало виглядають гармонізовані пропорційні відношення в «Автопортреті в білому кожусі» Федіра Кричевського (XX ст.). Починаючи від форма-

ту картини, художник утілює «золотий перетин» майже в кожне співвідношення компонентів у композиції. Це віддзеркалюється в розмірах фігури, співставленні плям білого кожуха й цілого зображення, гармонійній підпорядкованості деталей головним формам. Завдяки «золотому числу» створюються справжні чудеса. Образ людини, яку портретують, набуває монументального героїзованого характеру, позбавленого буденних рис; він стає узагальненим і підкреслено піднесеним. Художник кохається в гармонійних пропорціях, які властиві багатьом його творам. Але найбільш яскраво вони позначилися в полотні «Замріяна Катерина» (за Т. Шевченком). Будь-яке співвідношення цього твору містить в собі «золотий перетин». Це наповнює картину особливими емоційними інтонаціями, дозволяє художникові інтерпретувати поему за власними враженнями з особливою значущістю. Автор досягає музичного звучання пропорційних відношень, форм, плям ліній тощо, що допомагає створити опоетизований, національно-типовий образ української дівчини. Звичайний глядач може не знати про існування «золотого перетину», але гармонію видатних мистецьких творів він зможе відчувати вже під час першого, часто випадкового доторкання до прекрасного.

Сучасні художники розробляють всі нові варіанти використання «золотого перетину», поглиблюючи та вдосконалюючи те, що вже знайдено. Безумовно, питання пошуку гармонії пропорцій мистецьких творів потребують і надалі дослідження та аналізу. Але варто пам'ятати, що у мистецтві головне – творчість, для якої потрібні ці дослідження і спеціальні знання закономірностей оперування компонентами та засобами композиції.

ЗАКОНИ КОМПОЗИЦІЇ

3.1. Підпорядкування компонентів композиції та композиційних засобів ідейному задуму твору

Цей закон вимагає від художника цілісності, виразності, ідейності художнього твору. Він зобов'язує художника до того, щоб його композиція в усіх деталях підпорядковувалась ідейному змісту, розкривала його ставлення до зображуваного, його захоплення, сенс задуму. Також закон вимагає визначення гармонійного співвідношення сюжетно-композиційного центру до розміру картини та інших її пропорційних образів. Згідно з ним художник повинен урахувати співвідношення об'ємів, кольорів, світла, тону і форми, а також ритму і пластики, руху чи стану відносного спокою, щоб твір справляв враження єдиного цілого, відповідав ідейному задуму. Усі вимоги, які ставить цей закон у зв'язку з ідейним задумом, художники прагнуть вирішувати у своїх композиціях. Удале вирішення всіх вимог закону можна побачити у багатьох визначних творах зарубіжних і вітчизняних художників: Е. Делакруа «Свобода, що веде народ», В. Сурикова «Бояриня Морозова», І. Рєпіна «Арешт пропагандиста», Ф. Красицького «Гість із Запоріжжя», Г. Мєліхова «Молодий Т. Шевченко у К. Брюллова». Вся група в останній картині вдало скомпонована і тісно взаємозв'язана німим діалогом. Фігури гармонійно пов'язані з форматом картини та її образами на ледь прописаному полотні К. Брюллова «Облога Пскова». Картина розповідає про світ мистецтва, життя, нелегкі, але осяяні творчістю долі. Кожний з ком-

понентів композиції працює на розкриття задуму автора, ідеї твору, що змушує глядача замислитися над тим, що відбувається на полотні картини.

3.2. Наявність композиційного центру

Необхідною складовою справжньої композиції є композиційний центр, що містить і об'єднує головні компоненти, які розкривають ідею твору. Серед основних прийомів акцентування композиційного центру, місця в картині, яке притягує погляд, зачаровує глядача, можна назвати оперування формами, лініями, кольором, світлотінню.

У художній картині має бути сюжетно-композиційний центр (головне в композиції), якому підпорядковані всі інші елементи твору. Цілісність композиції картини не повинна порушуватися кількома рівнозначними композиційними центрами, якщо вони не виправдовують ідею твору. Цього потребує і специфіка зорового сприймання. Вона полягає в тому, що органи зору в навколишній дійсності виділяють головне, те, на що ми звернули увагу. Це головне перебуває у центрі поля зору, сприймається воно чітко і з деталями. Інші предмети поля зору, що перебувають не в зоровому центрі, сприймаються узагальнено, без деталей. Головне в картині можна виділити кольором, тоном і виразністю форми. Другорядні образи зображують більш узагальнено, менш чітко, щоб вони не привертали до себе багато уваги, лише доповнювали і допомагали розкривати ідейний зміст картини. Яскраво, кольорами теплої гами, підкреслює центральну ідею Федір Кричевський у полотнах «Квітуча Україна», «Шахтарська любов», «Мати», «Довбуш». Він охоплює поглядом всю картину, зупиняючи його в конкретному місці, яке концентрує головний зміст кожної роботи. Контраст світлого й темного в «Автопортреті у свитці» та

полотні «Дама з віялом» підкреслює тонкий психологізм образів. Майстерність художника виявляється у тому, як він вмів керувати поглядом глядача і вести його в потрібному напрямку для розкриття авторського задуму.

Є приклади в історії композиції і мистецтва, коли задум на одному полотні розпадався на безліч сюжетів, кожний зі своїм композиційним центром. Таку картину можна спостерігати в багатофігурних вівтарних композиціях «Віз сина» та «Сади земних насолод» нідерландського живописця Ієронімуса Босха (Ієронім ван Акен), (1450–1516). Оприски численних сюжетів розбивають картинну площину, не дозволяючи зібрати зображене в одне ціле.

3.3. Співрозмірність усіх частин композиції між собою і до цілого

Цей закон вимагає визначення гармонійного співвідношення сюжетно-композиційного центру до розміру картини та інших її пропорційних образів. Згідно з ним художник повинен урахувати співвідношення об'ємів, кольорів, світла, тону і форми, а також ритму і пластики, руху чи стану відносного спокою, щоб твір справляв враження єдиного цілого, відповідав ідейному задуму. Прихована краса гармонійних пропорційних співвідношень лунає у творі відомого українського художника-педагога XIX–XX ст. Олександра Мурашка «У кав'ярні (Парижанки)», де композиційний центр, створений за допомогою вишуканих форм, соковитих кольорів, контрасту світла й тіні, затримує око глядача саме в тій частині картини, яка за горизонталлю та вертикаллю відповідає «золотому» числу. Виникає своєрідна зустріч вертикальних та горизонтальних членувань, яка перетворюється в ідеальне пропорційне середохрестя. Цей ефект примушує не звертати уваги на маргіальність

ситуацій та легковажний дух паризьких кафешантанів; він підштовхує глядача відчувати гармонію великопланової композиції, образну змістовність, психологічну характеристику персонажів.

Пропорційна відповідність до формату картини є обов'язковою умовою гармонійної композиції. В реалістичних композиціях компоненти зображення не повинні розпирати формат, тобто бути дуже великими відносно формату. Виняток складають сюжети, де на полотні створюється фрагмент будь-якої форми або людини, що відповідає попередньому задуму автора, наприклад, «Рожева оголена» Амедео Модільяні.

3.4. Цілісність композиції

Цей закон вимагає, щоби композиція сприймалася єдиним і неподільним твором мистецтва, в якому кожний зображений компонент доповнював зміст, її цілісність. Єдність композиції залежить від здібностей художника підпорядковувати другорядне головному, злити все в один неподільний організм твору; кожна деталь його має сприйматися як необхідне, доповнювати щось важливе до розвитку задуму автора.

Основні ознаки цілісності – неподільність, взаємозв'язок і узгодженість усіх елементів композиції; неповторність образів композиції та її компонентів. Неподільність композиції – перша й головна ознака закону цілісності – створюється в композиції художником так званою конструктивно-художньою ідеєю твору, яка об'єднує всі образи твору в одне ціле.

Створюючи ідею композиції, художник спочатку узагальнено визначає плямами положення основних її частин, поєднує їх, а потім розробляє деталі в межах ви-

значених силуетів цих частин. Силуети плям можуть нагадувати певні геометричні форми, які пізніше об'єднують у собі більш дрібні. Так, у живописних полотнах видатного українського художника Миколи Пимоненка «Страсний четвер» та «Портрет доньки» чітко простежується попередня геометризована композиція, що тримає простір кожної картини.

Другою рисою закону цілісності є необхідність зв'язку і взаємної узгодженості всіх компонентів композиції. Закон цілісності, що диктується закономірностями зорового сприймання дійсності, вимагає виявлення в композиції головного, сюжетно-композиційного центру, якому підпорядковані другорядні елементи (деталі). Так, картина І. Рєпіна «Іван Грозний і син його Іван» є однією з найдосконаліших композицій, у якій все настільки геніально створено, що неможливо ні забрати, ні додати жодної деталі, щоб не порушити її цілісності.

Згідно з конструктивно-художньою ідеєю твору художник виділяє центр композиції яскравим освітленням і детальною виразністю зображення грізного батьківського обличчя царя-убивці та смертельно пораненого його сина. Усе в картині підпорядковане головному: бачимо насамперед виразно освітлені обличчя двох людей, які розкривають зміст трагедії; лише потім розглядаємо одяг персонажів картини та багатий інтер'єр, які взаємозв'язані й допомагають сприйняттю місця дії та задуму художника.

Третьою ознакою закону цілісності є неповторність образів композиції (за винятком орнаментальної композиції) та розмірів, інтервалів її елементів.

Прикладом неповторності елементів композиції є картина І. Рєпіна «Хресний хід у Курській губернії», де зображено надзвичайно багатолюдний натопв, у якому геніальний художник втілив усі класи й верстви тогочасного

суспільства 80-х років XIX ст. з усіма їх зв'язками й суперечностями.

У глибині ліворуч вирізняється пані з іконою під охроною сотників – композиційний центр картини, – а навколо рухається людська маса, в якій кожна постать – не лише характер, а й соціальний тип. Неповторність образів композиції передано великим майстром пензля і в різноманітності рухів кожної фігури людського потоку, в якому зображені дорослі й діти, багаті та бідні, жебраки й каліки з різними позами, жестами, мімікою. Художник знайшов таку конструктивно-художню ідею картини, яка сприяла збереженню цілісності композиції з її ознаками.

3.5. Композиційні правила й прийоми

Ознайомлення з деякими правилами й прийомами композиційних побудов допоможуть у пошуку власного мистецького шляху, виробленню індивідуальної творчої манери кожного, хто вивчає закони й закономірності мистецької композиції.

Одним із важливих прийомів, котрий деякі автори виводять у ранг закону, є **типізація** – загострення образів, які можна назвати типовими. Це, як правило, збірний образ певного типу краєвидів або людей. Наприклад, у полотні Василя Тропініна «Українська дівчина» на суд глядача представлена не конкретна людина, а типовий для країни образ національної жіночої краси. Образ дівчини імперсональний, тобто позбавлений індивідуальних рис, але, водночас, демонструє найпрекрасніші риси жінок-українок, що доводить і фіксує існування характерного українського типу жіночої краси.

Другим прикладом слугує графічний твір французького художника Оноре Дом'є (1808-1879) «Законодавче че-

рево». Свою кращу літографію «Законодавче дерево» він створює 1834 року. На ній амфітеатром сидять депутати парламенту, в яскравих і точних мініатюрних копіях яких будь-хто міг упізнати відомого політикана чи жадібного продажного чиновника. Одні порожніми поглядами втупилися в стелю, інші розповідають один одному розважальні байки, треті відверто колупаються в носі. Жирні, потворні і відразливі особи, важкі фігури, голова зібрання явно забув, де він знаходиться і що повинен говорити, – як у величезному шлунку, вони поглинають все зароблене народом, скидаючи на нього свої «неперетравлені» нечистоти.

Карикатури демонструють крайній ступінь загострення образів – гротесковий, де навмисно посилюються характерні риси натури і роблять її більш пізнаваними.

Приєм *несподіваності вперше створеного* дозволяє митцям здивувати глядача новим ракурсом уже відомої проблеми чи теми. Творчі пошуки нового у мистецтві художники ведуть на основі аналізу досягнень минулого. Пошуки новизни не повинні бути у творчості самоціллю, яка спричинює псевдоновизну, спустошення змісту мистецтва. Вони мають виходити з естетичного сприймання й відчуття художником реальної дійсності, бути пов'язаними з ідейним задумом художника, його прогресивним світоглядом.

Справді, естетичне відкриття світу бачимо в безсмертних творах Мікеланджело, Рафаеля, Рембрандта, Ж.-Л. Давида, у кращих творах І. Рєпіна, В. Сурикова, пейзажах О. Саврасова, І. Левітана, А. Куїнджі, Т. Шевченка, С. Васильківського, С. Світославського, О. Мурашка, М. Пимоненка та ін.

У творах цих художників поняття новизни розкривається завдяки тематиці, композиційному вирішенню та художнім засобам. По-особливому звучить новизна в картині

Рембрандта «Нічна варта», створений у XVII ст. Оточений нерозумінням обмеженого голландського бюргерства, через усі життєві випробування проніс великий художник віру в красу, благородство і душевне багатство простої людини. Геній Рембрандта залишив людству картину «Нічний дозор», у якій вирішення образів композиції символізували новий етап в історії мистецтва. У цьому новаторстві не було формальних пошуків. Художник сміливо прагнув розв'язати високі завдання мистецтва групового портрета. Він зобразив персонажів твору, що йдуть нічною вулицею міста, ритмічно освітлених ліхтарями, по-новому використавши гру світлотіні та кольору в створенні цілісної високохудожньої композиції. Справжню новизну в мистецтві може створити художник, який яскраво відчуває, сприймає і знаходить у звичайному прекрасне «нове» і прагне передати його у творах.

Поет і художник Т. Шевченко намалював полотно «Катерина» на чотири роки пізніше від однойменної власної поеми, у якій відтворив епізод розставання селянської дівчини Катерини з офіцером, що спокусив і покинув її. Художник із великою делікатністю розкриває цю драму соціальної нерівності людей, через яку гине найсвітліше – краса кохання. Учорашний кріпак не засуджує «падіння» Катерини, подає босу селянку в красивому дівочому вбранні, вона ступає величаво, гідна подиву та захоплення. Художніми засобами композиції Т. Шевченко ввів у мистецтво образи з повсякденного сільського життя рідного народу, зламавши умовні канони тодішньої Академії мистецтв, заклав основи критичного реалізму. Майстерно володіючи живописом, малюнком і, зокрема, гармонійною, вишуканою композицією, в ідейно-образному смислі Т. Шевченко виступає новатором. Усі атрибути побуту й пейзажу спрямовані на розкриття змісту полотна. Яскраво виявлена поетизація

образів є виразною ознакою національного характеру, народності, новизни.

Важливу роль відіграють обрані художником для полотна *типи формату*. Вплив «рами» на композицію зображення на площині є загальним лише відносно плоскої композиції, в основному картини. «Рама» – це композиційне явище, визначене всією конструкцією зображення як межа картини, на якій завершується композиційна цілісність; характеризується низкою ознак, які об'єктивно діють у взаємозв'язках «рами» і зображення на картинній площині.

Неоднорідність образотворчого поля, спричинена «рамою», є однією з головних ознак цього закону і характеризується так:

1. Об'єкт, зображений на однорідному полі близько до «рами», сприймається розміщеним близько до площини, «рами» або навіть частково злитим із нею.

2. Об'єкт, зображений далі від «рами» до середини картинної площини, сприймається віддаленим углиб.

3. Рівне плоске поле завдяки «рамі» сприймається простором, своєрідною «печерою», перспективно й метрично ще зовсім не визначеною.

Явище відчуття глибини картинної площини завдяки дії «рами» використовується художниками в побудові композиції; вони підсилюють чи послаблюють відчуття глибини простору. Так, художник В. Рижих композицію картини «Античне Причорномор'я» будував з показом глибини в центрі картини і з урахуванням меж картинного поля. Отже, композиція будується від «рами» і завершується в ній, «рама» стає початком і кінцем зображення. Перетин «рамою» об'єктів композиції на передньому плані, особливо нижньому її краї, має бути виправданим задумом, тоді як перетин образів заднього плану картини не вимагає суттєвого пояснення.

Так, у картині О. Куриласа «На Гуцульщині» центральна за тоном і кольором фігура молодої, у святковому вбранні гуцулки, яка, підперши голову рукою, із цікавістю дивиться перед собою, виходить уперед, немовби покидаючи картинну площину з групами гуцулів, що стоять на сільській вулиці з дерев'яними хатами та зарослими лісом горами, у верхів'ях яких заплуталися пасма хмар. Композиція сприймається як символічний образ Гуцульщини.

4. Явищу в «рамі» картини «важкий» низ і «легкий» верх властива низка закономірностей:

а) на картинній площині, де не позначені ні небо, ні земля, предмет, що зображений у верхній частині, сприймається таким, що падає, а в нижній – таким, що лежить на горизонтальній площині, немовби на землі (предметній площині);

б) на сприймання «важкого» низу чи «легкого» верху впливає неоднорідність напрямів на картинній площині. Вертикальні та близькі до них напрями сприймаються як незалежні й визначальні фронтальної та вертикальної площин. Вертикальний напрям важко зрозуміти як заглиблений одним кінцем углиб. Нахилені відрізки сприймаються просторово, немовби заглибленими одним кінцем.

Ці психологічні моменти важливо знати й інтуїтивно відчувати, щоб використовувати у творчій композиційній діяльності. Особливістю впливу «рами» на композицію зображення на площині й органічного взаємозв'язку їх є дія «рами» щодо її типу (прямокутна, кругла й овальна). Кожен формат рами має свої особливості, по-різному впливає на будову композиції, сприймання її.

Прямокутний формат допомагає художнику створити картину стійкою, чому сприяють вертикалі й горизонталі «рами» та зображення, які перегукуються. Похилі напрями

у взаємодії з вертикалями і горизонталями підкреслюють нестійкість зображень.

Так, взаємодію композиції і «рами», змісту й задуму вдало передав В. Пузирков у картині «Чорноморці». У продуманій живописній композиції художник блискуче використав контрасти вертикалей і горизонталей «рами» з нахиленими по-різному образами десантників на передньому плані, у шлюпці, та об'єктами бурхливого морського пейзажу (напрямок хмар, хвиль, шлюпки та ін.).

Вітер жене хмари, піняться гребні хвиль, фонтанами розбризкуються стовпи вибухів, летить на хвилях шлюпка, вискакують з неї і мчать вперед десантники – усе це створює хвилюючий образ бою в найдраматичніший момент і сприймається по-особливому. Формат картини має відповідати її композиції, зміст якої добре компонується не в будь-якому розмірі картинної площини. Кожен з форматів картини надає відповідним зображенням різного характеру: прямокутний формат, витягнутий угору, підвищує монументальність зображення; формат, витягнутий горизонтально, принижує й сковує його.

До витягнутого за горизонталлю формату звертаються художники, щоби показати в пейзажі безмежність і широчінь його просторів (В. Рілов «На блакитному просторі»).

Отже, для кожної тематичної композиції художник знаходить відповідний формат, який сприяє виявленню ідейного змісту картини (розкриттю задуму). Розмір картини має відповідати її змістові, а зміст потребує для свого розкриття картинної площини потрібного розміру. Так, твори на історико-батальні теми виконують на форматі, більшому, ніж формат картин на побутові теми чи портретів. Овальний формат має ясно виражені взаємно перпендикулярні вертикальні та горизонтальні осі, верх і низ. Овальна «рама» і неоднорідність картинної площини поля

вимагають своєрідної будови композиції й визначають її сприймання.

Упродовж століть художники навчилися використовувати **паралельність** у побудові композиції. Зображені об'єкти, що паралельні рамі та близько розміщені до неї, сприймаються немовби «прилиплими» до обрамлення картинної площини. Тому прямолінійні форми зображають біля краю картинної площини лише тоді, коли їхні вертикалі або горизонталі частково перекриваються об'єктами першого плану.

Колони, пілястри та інші форми, що зображені паралельно рамі, надають зображенню портрета чи групі образів картини монументальності, величавості та цілісності композиції. Так, Ф. Кричевський у картині «Замріяна Катерина» на загальному задумі змісту поеми Т. Шевченка «Катерина» створив оригінальний образ простої селянської дівчини, привабливої своєю природною красою, з рум'яним личком, чорними бровами, пишною косою.

Струнка та висока дівчина стоїть на порозі власної хати, немовби «замкнена» паралельними до формату одвірками і дверима, сприймається піднесено, опоетизовано, ніби на порозі життя сонячним привітним ранком.

Портретне зображення голови й постаті має в практиці відповідні правила. Погрудний портрет (або одну голову) зображують дещо меншим від натуральної величини. Портретна постать може бути трохи більшою.

У портретному жанрі голову часто зображують у геометричному центрі або близько від нього. Незалежно від повороту голови очі, ніс і губи прагнуть розмістити в композиційному центрі. Якщо портрет komponують повернутим ліворуч або праворуч, то художник залишає більше вільного простору в тому напрямі, куди дивиться зображуваний. Проте бувають і винятки. Так, в естампі М. Ки-

риченка «Розповідь про Кобзаря» вільного простору, куди спрямований погляд ученого, виділено менше, а для рівноваги композиції зображено деталі інтер'єра. Художник створив образ педагога, що виступає перед студентами. Свою захоплену розповідь про безсмертного Кобзаря професор П. Орлик ілюструє на екрані за допомогою технічних засобів навчання, показуючи слайд з гравюри на лінолеумі В. Касіяна «Народ і слово Шевченка».

Щоби передати враження монументальності у художньому творі, існує багато засобів, серед яких є показ постаті у фрагментарному вигляді, тому що постать чи інший об'єкт, зображені на всю свою висоту, сприймаються менш монументально. Цей прийом ґрунтується на законах зорового сприймання і з успіхом використовується в багатьох творах мистецтва. Так, художники С. Кириченко, Н. Клейн у творі мозаїчного живопису «Урожай» високопоетичний образ молоді дівчини, яка стрімко йде осяяними золотом хлібами, створили фрагментарно. Постать дівчини, сповнена молодого пориву, вимальовується на гарячому тлі золотої смальти і сприймається велично. Покладені під різними кутами окремі натуральні камінці та смальта спалахують у променях світла і створюють враження світлонасиченого золотого простору. Низький горизонт у композиції, нижче середини фігур першого плану, створює передусім відчуття монументальності, величавості зображених у ній образів. Це показано на естампі художника В. Кириченка «Гомоніла Україна».

Низький горизонт у картині І. Крамського «Христос у пустелі» демонструє цілковиту самотність Божого Сина упродовж сорокаденного Великого посту під час спокус.

Його ж картина «Невідома» написана 1883 року. Цей поясний портрет є найвідомішим твором Крамського, і, водночас, найбільш загадковим та інтригуючим. Назвавши

картину «Невідома», художник оточив її ореолом таємничості. На полотні зображена молода жінка, яка їде у відкритому екіпажі по Анічковому мосту. Вона одягнена за останньою модою 1880-х років. На ній оксамитовий капелюшок з пір'ям, прикрашене хутром та стрічками пальто, муфта і тонкі шкіряні рукавички. Погляд величний, королівський, таємничий і трохи сумний. Для того, щоби виділити портретовану особу, художник пише її з колін, занурюючи пейзаж міста, на тлі якого знаходиться жінка, у пелену туману. Сріблястий серпанок туману – це прийом, завдяки якому архітектура не сперечається з переднім планом, з обличчям і фігурою особи, що у контраст з фоном виглядають соковито.

Закони, правила, прийоми й засоби композиції допомагають художнику будувати її і належать до менш постійних категорій, ніж закони, що діють тривалий час в історії розвитку образотворчого мистецтва. Правила, прийоми й засоби є лише композиційною технікою, хоча в основі своїй впливають із закономірностей природи. Вони розвиваються і збагачуються творчою діяльністю нових поколінь художників різних країн. На зміну віджилим закономірностям приходять інші, які породжуються новими завданнями, що постають перед мистецтвом.

ОРІЄНТОВНА ТЕМАТИКА ТА ПЛАНИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1

Тема: Система осьових композиційних побудов за Леонардо да Вінчі.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень системи осьових композиційних побудов за Леонардо да Вінчі. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій за системою осьових побудов Леонардо да Вінчі.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва для усвідомлення використання ними системи осьових композиційних побудов.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог щодо реалістичної композиції під час виконання обраної теми.
5. Виконання графічного рішення реалістичної композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з урахуванням системи осьових побудов за Леонардо да Вінчі.

Література:

Конспект, основна – 5, 8; додаткова – 4, 5, 11.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2

Тема: «Золотий перетин» у композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень пропорційної системи «золотого перетину». Аналіз статті «Золотий перетин у композиції». Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової реалістичних образотворчих композицій за «золотим перетином».

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованого літературно-мистецтвознавчого джерела.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва для усвідомлення використання ними системи «золотого перетину».
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог щодо реалістичної композиції під час виконання обраної теми.
5. Виконання кольорового рішення реалістичної композиції.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з урахуванням пропорційної системи «золотого перетину».

Література:

Конспект, основна – 7, 8, 9; додаткова – 2, 4, 5, 9, 11.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3

Тема: Компонування орнаментальних мотивів у різних геометричних формах (коло, трикутник, прямокутник та ін.).

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень системи модульних композиційних побудов і особливостей розміщення модулів та інтервалів між ними у певних геометричних формах. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з використанням модульної орнаментальної композиції. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у власних композиціях.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз попередніх творчих композицій студентів з метою пошуку нестандартного рішення.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог щодо декоративної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання декоративного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Декоративна кольорова композиція з орнаментальних мотивів, закомпонованих у різних геометричних формах.

Література:

Конспект, основна – 5, 8; додаткова – 4, 5, 11, 21.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ №4

Тема: Метрична та ритмічна побудова композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень метричної та ритмічної системи композиційних побудов та ознайомлення з особливостями розміщення форм за законами збільшення і зменшення модулів рапорту. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з використанням метричної та ритмічної систем композиційних побудов. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у композиціях на збільшення і зменшення форм та модулів рапорту.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз попередніх творчих композицій студентів з метою пошуку нестандартного рішення.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з використанням метричної та ритмічної системи побудов.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 8; додаткова – 4, 5, 11, 23.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ №5

Тема: Вертикаль та горизонталь у композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень процесу створення вертикальної та горизонтальної системи композиційних побудов. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкових образотворчих композицій використанням вертикальної та горизонтальної систем композиційних побудов. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у реалістичних композиціях.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва для усвідомлення використання ними системи горизонтальних та вертикальних композиційних побудов.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного рішення двох окремих композицій у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з використанням вертикальної та горизонтальної системи побудов.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 7; додаткова – 4, 5, 11.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6

Тема: Статика й динаміка в композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення статичної та динамічної композиційних побудов. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурного матеріалу для створення серії попередніх та підсумкових образотворчих композицій з використанням статичної та динамічної систем композиційних побудов. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у реалістичних композиціях.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва для усвідомлення використання ними системи статичних та динамічних композиційних побудов.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного рішення двох окремих композицій у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з використанням статичної та динамічної системи композиційних побудов.

Література:

Конспект, основна – 2, 7, 8, 9; додаткова – 12, 15, 19.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7

Тема: Композиційний центр.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови на визначення композиційного центру. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з визначенням композиційного центру. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у реалістичних композиціях, визначати центр композиції за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва для усвідомлення використання ними необхідних засобів та прийомів для визначення композиційного центру.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з акцентуванням композиційного центру.

Література:

Конспект, основна – 1, 4, 5, 7, 9; додаткова – 4, 10, 12, 17, 21, 24.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8

Тема: Глибинність, незвичайний формат, цільність композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень і понять глибинності й просторовості, цільності та незвичайного формату композиції. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з визначенням глибинності й просторовості, цільності та незвичайного формату композиції. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у реалістичних композиціях, виділяти означені категорії композиції за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва з метою усвідомлення використання ними необхідних засобів та прийомів для визначення глибинності й просторовості, цільності та незвичайного формату композиції.
3. Виконання підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична кольорова композиція з визначенням глибинності й просторовості, цільності та незвичайного формату композиції.

Література:

Конспект, основна – 3, 4, 7, 8, 9; додаткова – 11, 14, 18, 26, 27.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 9

Тема: Декоративна композиція. Рівновага абстрактних форм, супрематична композиція.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення декоративної композиційної побудови. Пошук оригінального рішення в авангардній композиції. Виконання попередніх 10-15 підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою виконання декоративної композиції. Навчити творчо опрацьовувати вихідні компоненти для використання у формалістичних композиціях за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій студентів з метою усвідомлення використання ними необхідних засобів та прийомів для створення супрематичної композиції.
3. Виконання 10-15 підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до супрематичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання авангардного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Авангардна кольорова композиція з акцентуванням супрематичного мікростильового напрямку.

Література:

Конспект, основна – 1, 3, 4, 5, 6; додаткова – 4, 5, 23, 27.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 10

Тема: Контраст форм, фактур, кольорів у авангардній композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови на визначення контрасту форм, фактур, кольорів в авангардній композиції. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з визначенням контрасту форм, фактур, кольорів у авангардній композиції. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у формалістичних композиціях за допомогою форм, ліній, кольору, фактури, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих робіт студентів із метою усвідомлення використання ними необхідних засобів та прийомів для визначення контрасту форм, фактур, кольорів в авангардній композиції. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.

4. Дотримання вимог до формалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання авангардного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: формалістична кольорова композиція з акцентуванням контрасту форм, фактур, кольорів.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 7, 8, 9; додаткова – 12, 15, 19, 21, 29.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 11

Тема: Вертикаль та горизонталь в авангардній композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень у процесі створення композиційної побудови з визначенням вертикалі та горизонталі у композиції. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання вихідного матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з визначенням горизонталі та вертикалі. Навчити творчо опрацьовувати підготовчий матеріал для використання у формалістичних композиціях за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій студентів з метою усвідомлення необхідних засобів та прийомів для ви-

значення вертикальної та горизонтальної доміанти у декоративній композиції.

3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до формалістичної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання авангардного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Авангардна кольорова композиція з акцентуванням вертикальної та горизонтальної доміанти.

Література:

Конспект, основна – 1, 3, 5, 8; додаткова – 13, 16, 18, 24, 28.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 12

Тема: Статична й динамічна авангардні композиції.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови з визначенням статичності та динаміки. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання вихідного матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій з визначення руху та спокою. Навчити творчо опрацювати зібраний матеріал для використання у формалістичних композиціях динамічних та статичних прийомів і засобів за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.

2. Аналіз творчих композицій студентів з метою усвідомлення використання ними необхідних засобів і прийомів для визначення стану рівноваги та динаміки.

3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.

4. Дотримання вимог до формалістичної композиції під час виконання заданої теми.

5. Виконання авангардного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Авангардна кольорова композиція з акцентуванням статичного та динамічного стану всіх компонентів і засобів твору.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 7, 8, 9; додаткова – 12, 15, 19, 21, 29.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 13

Тема: Трансформація реалістичної композиції у декоративну з визначенням проміжних композиційних етапів.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення кількох композиційних побудов на трансформацію реалістичних компонентів через декоративні в абстрактні форми. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій на трансформацію реалістичних компонентів через декоративні в абстрактні форми. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у творчих композиціях, трансформувати реалістичні компоненти у декоративні й авангардні.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.

2. Аналіз творчих композицій студентів із метою усвідомлення необхідних засобів та прийомів для трансформації реалістичних компонентів через декоративні та абстрактні форми.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до реалістичної, декоративної та абстрактної композицій під час виконання заданої теми.
5. Виконання реалістичного, декоративного й абстрактного рішень у кольорі.

Очікуваний результат: Реалістична, декоративна й авангардна кольорові композиції з акцентуванням ідеї трансформації.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 4, 7, 8, 9; додаткова – 11, 15, 16, 23, 24.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ №14

Тема: Плакат.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови плакатів на задану тему. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих декоративних композицій на задану тему. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у плакатних композиціях, використовувати знання, набуті на попередніх заняттях, для створення підсумкової роботи за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів плакатного мистецтва з метою усвідомлення засобів та прийомів виконання плакатних композицій.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до плакатної композиції у процесі виконання заданої теми.
5. Виконання декоративного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Декоративна кольорова композиція плаката (на планшеті) на задану тему.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9; додаткова – 4, 14, 15, 19, 21, 23.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 15

Тема: Ритм. Виконання двох авангардних композицій.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційних побудов ритмічного і метричного характеру. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкових образотворчих декоративних композицій на задану тему. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у рапортних композиціях, використовувати знання, набуті на попередніх заняттях, для створення підсумкових робіт на ритмічне збільшення і зменшення компонентів композиції за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів ритму у мистецтві з метою усвідомлення засобів та прийомів виконання авангардних композицій.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог щодо рапортної композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання декоративного рішення композицій у кольорі.

Очікуваний результат: Декоративні кольорові композиції ритмічного і метричного характеру (планшет) на задану тему.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9; додаткова – 4, 14, 15, 19, 21, 23.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 16

Тема: Композиція-репліка на творчість обраного художника.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови на задану тему. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання живописної спадщини для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій на задану тему. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у власних композиціях, використовувати знання, набуті на попередніх заняттях для створення підсумкової роботи за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів живописного мистецтва з метою усвідомлення засобів та прийомів виконання композицій.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог до композиції репліки під час виконання заданої теми.
5. Пошук власної композиції у стилі обраного живописця. Виконання декоративного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Кольорова композиція-репліка на творчість обраного живописця (на планшеті).

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9; додаткова – 4, 14, 15, 19, 21, 23.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 17

Тема: Композиція у будь-якій творчій манері з висловленням певних почуттів, акцентуванням власної ідеї.

Підготовчий етап: розгляд основних теоретичних положень створення композиційної побудови філософської ідеї на задану тему. Виконання попередніх підготовчих начерків для консультації з викладачем.

Мета: Ознайомити студентів із системою опрацювання натурального матеріалу для створення серії попередніх та підсумкової образотворчих композицій на задану тему. Навчити творчо опрацьовувати натурний матеріал для використання у композиціях, використовувати знання, набуті на попередніх заняттях для створення під-

сумкової роботи за допомогою форм, ліній, кольору, пропорційних співвідношень, світлотіньового рішення.

Зміст та етапність роботи:

1. Опрацювання теоретичного матеріалу з конспекту лекцій та рекомендованих джерел.
2. Аналіз творчих композицій видатних майстрів мистецтва композицій із глибинним філософським змістом з метою усвідомлення засобів та прийомів виконання аналогічних композицій.
3. Виконання кількох підготовчих начерків та ескізів.
4. Дотримання вимог щодо композиції під час виконання заданої теми.
5. Виконання обраного рішення композиції у кольорі.

Очікуваний результат: Підсумкова робота. Кольорова композиція у будь-якій творчій манері з висловленням певних почуттів, акцентуванням власної ідеї.

Література:

Конспект, основна – 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9; додаткова – 4, 14, 15, 19, 21, 23.

ГЛОСАРІЙ

термінології в композиції

Абак, абака (грец. $\alpha\beta\alpha\xi$, лат. *abacus*) – верхня плита капітелі колони класичних ордерів, підкладка під архітрав. У плані має квадратну або прямокутну форму. Краї звичайно профільовані, але в грецькому доричному ордері залишаються рівними. У коринфському ордері сторони *абака* мають увігнуту дугоподібну форму та зрізані кути.

Абрис – лінійні обриси зображуваних фігур, їх контури.

Абстрактна композиція – імпульсивно-стихійна або раціонально впорядкована побудова безпредметного об'єкта, створеного за допомогою формальних художніх елементів (кольорова пляма, лінія, фактура, об'єм тощо).

Абстракціонізм (від лат. *abstraction* – далекий від дійсності) – напрямок в авангардному мистецтві початку ХХ ст. Художників цього напрямку зближувала віра в існування вищого замислу, що визначає внутрішні закономірності всієї різноманітності світу і можливість досягнути їх силою інтуїтивного прозріння.

Авангард (від фр. *avant-garde* – «передній край», «передовий загін») – експериментальні, новаторські модерністські пошуки в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., для яких був властивий розрив із традиційними темами і формами мистецтва, засобами художньої виразності. У рамках цих течій була кардинально переосмислена сутність мистецтва, а також роль художника в суспільстві й історії загалом. Авангардисти відмовилися від зображення предметів і явищ об'єктивного світу (звідси інша назва авангардизму – безпредметне мистецтво). Їх творчість – це спроба висловити свої почуття і думки за допомогою кольорових сполучень плям або ліній самих по собі, без зображення реальних

предметів і об'єктів. Авангардисти відмовилися від малюнка, перспективи, колориту і всіх інших засобів образотворчої мови мистецтва живопису.

Автентичний (від гр. *authenticos* – справжній) – оригінал.

Академізм – термін, що стосується тих напрямків у мистецтві, представники яких орієнтуються лише на усталені художні авторитети, вважають прогрес сучасного мистецтва не в живому зв'язку з життям, а в найбільшому наближенні його до ідеалів і форм мистецтва минулих епох, і відстоюють абсолютні, що не залежать від місця і часу, норми прекрасного. Історично академізм пов'язаний з діяльністю академій, які виховували молодих художників у дусі нерозсудливого наслідування зразків мистецтва античності й італійського Відродження. Зародившись у Болонській академії в XVI столітті, ця тенденція набула широкого розвитку в академіях наступних часів; вона була властива і російській Академії мистецтв у ст., що й викликало боротьбу з академією передових художників-реалістів. Канонізуючи класицистичні методи і сюжети, академізм відгороджував мистецтво від сучасності, оголошуючи її «низькою», «нищою», негідною «високого» мистецтва. Поняття академізму не можна ототожнювати з усією діяльністю художніх академій минулого. У системі академічної освіти було багато достоїнств. Зокрема, заснована на тривалій традиції, висока культура малюнка, яка є однією з найсильніших сторін академічної освіти.

Акварельні фарби – водно-клейові з тонко розтертих пігментів, змішаних з камеддю, декстрином, гліцериним, іноді з медом або цукровим сиропом; випускаються сухі – у вигляді плиток, напівсирі – в порцелянових чашечках або напіввідки – у тюбиках. Нерідко художники використовують техніку акварелі в поєднанні з іншими матеріалами: гуашшю, темперою, вугіллям. Однак у цьому випадку втрачаються головні якості акварельного живопису – насиченість, прозорість, чистота і свіжість, тобто саме те, що відрізняє

акварель від будь-якої іншої техніки. Аквареллю можна писати по сухому або вологому папері відразу, на повну силу кольору, і можна працювати лесуванням, поступово уточнюючи колірні відношення натури. Акварель не передбачає виправлень, замулених і численних повторних прописок змішаними фарбами.

Алінман (фр. – *пряма лінія*) – пряма дорога, що подібна до алеї, утворена паралельними рядами менгірів. Твір архітектури доби бронзового віку.

Аля прима – технічний прийом акварельного або олійного живопису, який полягає в тому, що етюд або картина пишуться без попередніх прописок і підмальовка, іноді за один прийом, в один сеанс.

Ампір (від фр. *empire* – імперія) – стиль у європейській архітектурі й декоративному мистецтві, що найяскравіше проявився в часи імперії Наполеона I.

Амфітеатр – давньоримська споруда театрального типу, видовищна архітектура, овальна чи еліптична в плані як результат сполучення двох античних театрів.

Аналітичне мистецтво – розвиток кубізму відповідно до розроблених П. Філоновим принципів «органічного росту» художньої форми і «зробленості» картин.

Андеграунд (від англ. *Underground* – підпілля) – нелегальне мистецтво, таке, що не підтримується або переслідується офіційною владою.

Анімалістичний напрям (від лат. *animal* – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці, декоративно-прикладному та народному мистецтві. Художників, які працюють в анімалістичному жанрі, називають анімалістами.

Античне мистецтво (від лат. *antiquus* – давній) – мистецтво Стародавньої Греції і Стародавнього Риму з III тис.

до н.е. до V ст. н.е. Характерними рисами античної культури були антропоморфізм, міфологізм, космополітизм.

Арабеска (фр. *arabesque*) – європейська назва орнаменту в мистецтві мусульманських країн, побудована за принципом нескінченного повтору груп: геометричних, рослинних або епіграфічних мотивів.

Арка – архітектурна конструкція криволінійної форми, прорубана в стіні або встановлена на п'ятах, колонах чи пілястрах. В арці є внутрішня увігнута поверхня, або попружна арка, і зовнішня, опукла.

Аркада – послідовний ряд однакових за архітектурним типом арок або склепінь.

Ар Нуво – стилістичний напрям у європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст., що виник як реакція на еkleктизм, на копіювання історичних стилів минулого.

Артефакт (від лат. *arte* – штучно та *factus* – зробленими) – створений руками людини об'єкт, тобто штучний стосовно природи.

Архайка – епоха раннього етапу розвитку давньогрецького мистецтва (VII–VI ст. до н.е), початок зародження монументальних форм давньогрецької архітектури та образотворчого мистецтва.

Архітектоніка (від гр. *architektonike* – будівельне мистецтво; – сполучення частин у єдиному гармонійному цілому, пропорційність художнього твору. Архітектоніка форми – це досконалість (цілісність) її композиції; цілісність і виразність форм досягається пропорційним співвідношенням частин і цілого, а також логікою внутрішньої будови форми за допомогою так званих засобів гармонізації форми: пропорцій, масштабу, ритму, кольору тощо.

Архітектура (від гр. *architekton* – будівельник) – мистецтво проектувати і зводити будинки та інші споруди, які

створюють матеріально організоване середовище, необхідне людям для їхнього життя й діяльності, відповідно до призначення, сучасних технічних можливостей та естетичних уподобань.

Архітектурний стиль – історично складена сукупність художніх засобів та прийомів, які проявляються в способах організації простору, вибору характерних для певної епохи архітектурних та образотворчих форм, їх пропорцій та декоративного оздоблення.

Асамбляж (від фр. *Assemblage* – змішування) – художня комбінація предметів на площині або в просторі.

Асиметрія – розміщення, поєднання елементів, не врівноважених щодо осі симетрії.

Асиміляція культурна – засвоєння однією культурою цінностей та форм іншої, яке в результаті завершується втраченою мови й загибеллю «слабшої» культури.

Асоціативне уявлення у мистецтві – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети і явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їх нові, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Асоціація (лат. *associo* – пов'язую) – спосіб досягнення художньої виразності, що ґрунтується на виявленні зв'язку чуттєвих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, які зберігаються в пам'яті або закріпленні в культурно-історичному досвіді.

Атлант – в архітектурі – чоловіча статуя, яка підтримує перекриття будинку, портика тощо.

Ахроматичні кольори – білий, чорний і всі відтінки сірого; розрізняються лише по світлоті і позбавлені колірного тону. На противагу їм існують хроматичні кольори, що мають колірні відтінки різної світлоти і насиченості.

Багатошаровий живопис – найважливіший технічний різновид олійного живопису, що вимагає розчленування роботи на низку послідовних етапів (підмальовки, прописки, лесування), розділених перервами для повного просихання фарби. Для великої тематичної композиції, а також у процесі тривалої роботи взагалі багатошаровий живопис є єдиною повноцінною технікою олійного живопису. До середини ХІХ ст. усі передові художники минулого застосовували цю техніку як основну. Згодом імпресіоністи і їх послідовники відмовилися від неї.

Базиліка – прямокутна зала, яка складається зазвичай із трьох або п'яти поздовжніх частин (нав), зорієнтованих із заходу на схід і розділених колонами чи стовпами.

Барельєф (фр. *bas-relief* – низький рельєф) – різновид випуклого рельєфу, в якому об'єм виступає над площиною зображення не більше, ніж на половину свого обсягу.

Бароко (від італ. *barocco* – дивний, примхливий) – стиль західноєвропейського мистецтва ХVІІ–ХVІІІ ст., який характеризується складною врівноваженістю динамічних композицій, підвищеною експресивністю, різноплановістю художніх рішень, намаганням поєднати реальність та ілюзії.

Батальний (від. фр. *batalle* – битва) – напрямок образотворчого мистецтва, сформований у ХV–ХVІ ст., присвячений темам війни та військового життя, головне місце в якому займають сцени битв та воєнних походів.

Батик – 1) техніка ручного розпису тканини; 2) тканина, оздоблена за допомогою цієї техніки. Своєрідна технологія виникла в ХVІ ст. в Індонезії, де малюнок наносили тонким шаром воску, тканину занурювали у фарбу на основі природних барвників, фарбуючи непокрите воском частини тканини. У Європі батик став відомий у ХІХ ст. та поширився з внаходом анілінових барвників.

Бельведер (італ. *belvedere* – прекрасний вигляд) – надбудова над будинком; павільйон, альтанка на підвищеній місцевості.

Блиск – елемент світлотіні, найбільш світле місце на освітленій (головним чином блискучій) поверхні предмета. Зі зміною точки зору блиск змінює своє місце розташування на формі предмета.

Боді-Арт (від англ. *body-art*) – напрям мистецтва, який досліджує фізичні реакції людського організму, перетворює людське тіло на річ, на об'єкт для маніпуляцій, на матеріал для творчості.

В'язь – декоративне письмо, характерне для візантійських, старослов'янських книг – рукописних і першодрукованих. Являє собою надпис, літери якого пов'язані у складний орнамент. Організація цього надпису відбувається двома шляхами: злиттям або скороченням літер та оздобленням їх орнаментальними елементами. Застосовували в'язь також у декоративному мистецтві.

Вальор (фр. *valeur* – значення) – в образотворчому мистецтві – якісна характеристика окремих градацій світлотіні, елемент зв'язку світлотіньового тону з тонами оточення за кольоровим відтінком і насиченістю. У реалістичному живописі матеріальні властивості предметного світу передаються, в основному, через об'єктивно закономірні тонові відношення. Але, щоб жваво, цілісно відтворити матеріальність, пластику, колір предмета за певного стану освітленості і в певній обстановці, художник повинен домогтися дуже великої точності і виразності в співвідношеннях тонів; багатство, тонкощі співвідношень переходів, які ведуть до виразності живопису, і є основною ознакою вальору. У найбільших майстрів XVII–XIX ст. – таких, як Веласкес, Рембрандт, Шарден, Репін – живопис завжди багатий вальорами.

Ведута (від італ. *veduta*) – у мистецтві XVIII – початку XIX ст. – міський пейзаж (зазвичай топографічно точний).

Вензель – сплетення початкових літер особистих імен у вигляді в'язі (див. в'язь).

Вернісаж (фр. *vernissage*) – урочисте відкриття художніх виставок у присутності спеціально запрошених осіб (художників, діячів культури та мистецтва тощо).

Виразність – образне значення сукупності матеріальних засобів і прийомів художньої творчості, що реалізується митцем у конкретній формі твору.

Відеоарт – технізований напрям творчості, у якому для створення художніх образів використовується сучасна електронна техніка. Серед жанрів відеоарту – відеоскульптура, відеоінсталяції, комп'ютерна графіка тощо.

Відмивання – 1) акварельна техніка з використанням дуже рідкої прозорої фарби або туші. Для зафарбовування порівняно великої площі світлим тоном її підфарбовують розчином води і фарби; 2) прийом освітлення фарби або видалення її з паперу за допомогою пензлика, змоченого у чистій воді, а також збір відмоченої фарби промокальним папером (процедура повторюється кілька разів).

Відродження, або Ренесанс (від фр. *renaissance* – відродження) – культурно-історична епоха, яка відзначила перехід від середньовіччя до нового часу.

Відтінок (нюанс) – невелике, часто ледь помітне розходження в кольорі, світлин або насиченості кольору.

Вітраж – живопис на склі прозорими фарбами або орнамент, складений зі шматочків різнокольорового скла, скріпленого металевим плетінням; використовується для заповнення віконних і дверних прорізів. Промені світла, що проникають крізь таке скло, набувають підвищеної яскравості й утворюють гру кольорових рефлексів у інтер'єрі.

Властивості кольору – колірний тон, або відтінок: червоний, синій, жовтий, жовто-зелений, світлота і насиченість (ступінь відмінності його від сірого, тобто ступінь наближеності до чистого спектрального кольору). В процесі живопису

за цими трьома властивостями порівнюються кольори натурної постановки, знаходяться їхні колірні відмінності і передаються на етюдї в пропорційних відношеннях.

Галерея – критий прохід, коридор або лоджія з одного боку з вікнами, з іншого – прикрашена творами мистецтва. Згодом цим терміном позначали художні виставки.

Гама колірна – кольори, що переважають в даному творі і визначають характер його колірного ладу. Кажуть: гама холодних, теплих, блідих відтінків кольору тощо.

Гармонія – зв'язок, відповідність, узгодженість. В образотворчому мистецтві – поєднання форм, взаємозв'язок частин або кольорів. У живописі – це відповідність деталей цілого не тільки за розмірами, але і за кольором (колірна єдність, гама споріднених відтінків). Джерелом гармонії є закономірності колірних змін об'єктів природи під впливом сили і спектрального складу освітлення. Гармонія колірних буд етюдуду або картини залежить також від особливостей фізіології та психології зорового сприйняття світлових і колірних якостей об'єктивного світу (контрастна взаємодія кольорів, явище ореола і ін.).

Герменевтика (гр. *hermeneukos* – роз'яснення, тлумачення) – теорія розуміння багатозначних культурно-історичних текстів, аналіз та інтерпретація художнього смислу мистецьких явищ.

Глибинно-просторова композиція – композиція, що складається з матеріальних елементів (поверхні, об'ємів), які розміщені в просторі і сприймаються з однієї чи кількох точок зору або в русі й у часі як відображення задуму, ідеї, функції об'ємно-просторового середовища.

Гліптика (від. гр. «*гліфо*» – вирізую) – мистецтво різьблення на коштовних та напівкоштовних каменях, один із видів декоративно-прикладного мистецтва.

Гобелен (фр. *gobelin*) – килим, зшитий із витканих уручну окремих частин, що разом становлять закінчений візерунок (використовується для оздоблення стін).

Горельєф (фр. *haut-relief* – високий рельєф) – різновид випуклого рельєфу, де зображення виступають над площиною більше ніж на половину свого об'єму.

Готика – стиль, що зародився у Франції в другій половині XIII ст. В Італії відображений у культурі міст-комун, у Франції – у художньому стилі королівських дворів та архітектурі соборів. Для готики характерні ефекти, створювані «лінією», які додають їй напруженості та спрямованості вгору. Найістотніші особливості цього стилю – стрілчаста арка, вітражні вікна і прогресуюче полегшення простору, розташованого між пілястрами.

Гравюра (фр. *gravure*) – друковане відтворення малюнка, вирізаного або витравленого на дерев'яній дошці (ксилографія), лінолеумі (ліногравюра), металевій платівці (офорт), камені (літографія) тощо. Особливістю гравюри є можливість її тиражування: з однієї дошки, вигравірованої художником, можна надрукувати велику кількість різнокольорових відбитків (естампів). За характером обробки друкованої форми (дошки або пластинки) і способу друку розрізняють опуклу і поглиблену гравюру.

Графіка (гр. *graphike, grapho* – пишу) – вид образотворчого мистецтва, що поєднує малюнок і друковані художні зображення (гравюра, літографія, монотипія тощо); розрізняють станкову (малюнок, що не має прикладного значення, естамп, лубок); книжкову, газетно-журнальну (ілюстрація, оформлення і конструювання друкованих видань); прикладну (промислова графіка, поштові марки, екслібриси) і плакат. Виражальні засоби графіки: штрих, пляма, лінія, крапка та тло листа, що створює контрастні співвідношення або нюанси із зображенням.

Гризайль (фр. *grissalle*, від *gris* – сірий) – зображення чорно-білою фарбою (або одноколірною, наприклад, коричневою); застосовується часто для допоміжних робіт у виконанні підмальовку або ескізу, а також у навчальних цілях при оволодінні прийомами тонального зображення, яке виконується акварельними або олійними фарбами. Зображення створюється на основі лише тональних (світлотних) відношень предметів натурної постановки.

Гротеск (італ. *grottesco* – химерний, від *grotta* – печера) – художній прийом в образотворчому мистецтві, який ґрунтується на свідомому перебільшенні, контрастах реального й химерного, прекрасного й потворного, трагічного й комічного. Термін уперше з'явився в XV ст. при розкопках у Стародавньому Римі підземних приміщень (гrotів) «Золотого будинку» Нерона (I ст. н.е.), де були знайдені химерні орнаменти.

Гуаш – водна фарба, що має великі криючі можливості. Фарби після висихання швидко світлішають, і потрібен чималий досвід, щоб передбачити ступінь зміни їх тону і кольору. Гуашевими фарбами пишуть на папері, картоні, фанері. Роботи мають матову бархатисту поверхню.

Ґрунт – тонкий шар спеціального складу (клейовий, олійний, емульсійний), що наноситься поверх полотна або картону з метою надання їх поверхні потрібних колірних і фактурних властивостей і обмеження надмірного вбирання сполучної речовини (олії). Якщо працювати олійними фарбами на неґрунтованій основі (напр., полотні), фарби не лягають, мерхнуть, олія з фарби вбирається в тканину, руйнує полотно і барвистий шар. За складом сполучної речовини розрізняють ґрунти: олійні, клейові, емульсійні, синтетичні. За кольором – тоновані і кольорові. Ґрунт, як правило, складається з 3-х елементів: тонкого шару клею, що покриває плівкою всю поверхню полотна (тобто проклейки), і декількох шарів ґрунтувальної фарби, в тому числі тонкого завершального шару. Проклейка – тонкий шар клею (столярного, казеїнового або желати-

нового) – оберігає полотно від проникнення ґрунтувальної фарби або масла в тканину або на зворотний бік полотна, міцно пов'язує наступні шари ґрунту з полотном. Ґрунтувальна фарба вирівнює поверхню полотна, створює необхідний (частіше білий) колір і забезпечує міцне з'єднання барвистого шару з ґрунтом. Ґрунтовка – в технології живопису: процес нанесення ґрунту на поверхню, призначену для живописної роботи.

Декор (фр. *decor*, від лат. *decoro* – прикрашаю) – 1) система прикрас архітектури (фасаду, інтер'єру) або виробів; 2) засіб зорового об'єднання в ансамбль окремих архітектурних споруд або предметів мистецтва.

Декоративне оздоблення – єдність живописних, пластичних та архітектурних елементів, які прикрашають будівлю.

Декоративно-прикладне мистецтво – галузь мистецтва, спрямована на створення художніх виробів, які мають практичне призначення в суспільному та приватному побуті, а також на художнє оздоблення ужиткових предметів (посуду, меблів, тканин, знарядь праці, одягу, прикрас, іграшок тощо).

Декорація (від лат. *decoratio* – прикраса) – оформлення сцени, павільйону, знімального майданчика з метою створення зорового образу спектаклю, фільму.

Деталізація – ретельне опрацювання деталей форми предметів на зображенні. Залежно від завдання, яке перед собою ставить художник, ступінь деталізації може бути різним.

Дивізіонізм – напрям у живописі, поширений у Франції та Італії наприкінці XIX ст., для якого характерне розподілення фарб на полотні у вигляді маленьких точок чистого кольору, замість змішування кольорів.

Дизайн (від англ. *design* – задум, проект, креслення, малюнок) – термін для позначення різних видів проектування, які формують естетичні й функціональні якості предметного середовища.

Диптих – подвійна дощечка, якою користувалися в античні часи; вирізана зазвичай зі слонової кістки й повністю покрита воском, щоб можна було писати. Цим терміном позначається й живописна картина з релігійним сюжетом, написана на двох дерев'яних стулках, скріплених петлями.

Діорама (від гр. *dia* – через, крізь *horama* – вид, видовище) – 1) живописне зображення, намальоване на прозорому матеріалі з двох боків, яке розраховане на штучне освітлення; 2) живопис стрічкоподібної, вигнутої півколом мальованої картини (головним чином батальні сюжети) з переднім планом (розміщенням різноманітних споруд, реальних та бутафорських предметів). Перша діорама була створена у XIX ст. Л. Ж. Дагером (Париж, 1822 р.).

Дольмен (фр. *dolmen*, від бретонського *tol* – стіл і *men* – камінь) – стародавнє поховання (III-II ст. до н.е.), що являє собою споруду, складену з величезних кам'яних плит, поставлених вертикально і покритих однією чи декількома плитами зверху. Один із перших типів цілісної архітектурної композиції, створеної за законами архітектоники.

Доповнюючі кольори – два кольори (пари кольорів), що завжди супроводжують один одного і дають при змішуванні брудний або сірий колір (червоний і зелений, оранжевий і синій, жовтий і фіолетовий, чорний і білий). Додаткові кольори нерідко називають контрастними.

Доричний ордер – один із трьох основних архітектурних ордерів. Колона доричного ордеру не має бази, стовбур прорізаний каннелюрами; капітель складається з ехіна й абака. Антаблемент членується на архітрав, фриз і карниз; фриз горизонтально поділяється на тригліфи та метопи.

Еклектика (від гр. *eklektikos* – вибирати) – механічне поєднання різних, часто протилежних принципів і стилєвих напрямків у мистецтві.

Екслібрис (від лат. *ex libris* – з книг) – книжковий знак, що вказує на належність книги конкретному власнику. Розрізняють суперекслібрис, що є рельєфним відтиском на палітурці або корінці книги, та екслібрис, що поміщається на внутрішній стороні палітурки.

Експлікація (від лат. – тлумачення, пояснення) – у музейній справі – тексти, які розташовуються при вході в музейні та виставкові зали і вміщують стисло інформацію про твори мистецтва, принципи експозиції тощо.

Експозиція (від лат. *expositio* – виклад, показ) – систематизоване розміщення експонатів (творів мистецтв, пам'яток матеріальної культури, історичних документів тощо) у виставкових та музейних приміщеннях.

Експресіонізм (від лат. *expressio* – вираз, виразність) – напрям у мистецтві початку ХХ ст., що проголосив основною реальністю егоцентричний світ людини, яка вбачає головну мету мистецтва в експресії емоційного переживання. Темою творів експресіонізму була одна з головних проблем епохи – конфлікт людини й зовнішнього світу, який, на думку експресіоністів, призводить до трагічного руйнування особистості.

Експресія (лат. *expression* – висловлювання) – в образотворчому мистецтві застосовується щодо природи або художнього твору для позначення виразності, сили прояву почуттів та емоцій у разі впливу твору мистецтва або окремих його елементів на глядача.

Екстер'єр (на противагу інтер'єру) – зображення зовнішнього вигляду будівлі.

Емаль (фр. *email*, від *smeltan* – плавити) – художня техніка для прикрашення ювелірних виробів. Існує холодна техніка емалі (без випалу) та гаряча, за якою пофарбовану окисами пастозну масу наносять на поверхню й випалюють, у результаті чого з'являється склоподібний кольоровий шар.

Енкаустика (від гр. *enkaio* – випалюю) – восковий живопис – маловживаний нині різновид живописної техніки, що виконаний гарячим способом, розплавленими фарбами. Заснований на застосуванні воску як сполучної речовини. Кращий за результатами і міцністю спосіб воскового живопису – антична енкаустика. Переваги її полягають у виняткових якостях спеціально приготованого воску, який майже не піддається впливу часу або вогкості, ніколи не дає тріщин і зберігає незмінним свій колір.

Ескіз – малюнок, начерк, зроблений нашвидкуруч, щоби «схопити» в основних рисах образотворчу ідею або початкову думку; ескіз передує наступним варіантам композиції.

Етюд (фр. *etude* – вивчення) – в образотворчому мистецтві зображення невеликого розміру допоміжного характеру, виконане з натури за допомогою живописних або пластичних матеріалів. За допомогою етюда художник удосконалює свою професійну майстерність. Основною метою етюдної роботи завжди залишається правдиве і живе втілення мальовничого задуму створення картини. У реалістичному мистецтві етюд завжди виконує допоміжну роль.

Жанр (від фр. *genre* – рід, вид) – напрямок кожного виду мистецтва, зумовлений різноманітністю конкретних можливостей художнього осягнення дійсності, що диференціюються за різними класифікаційними ознаками (тематичними, структурними, функціональними тощо). Поняття «жанр» узагальнює риси, властиві великій групі творів будь-якої епохи, нації чи світового мистецтва взагалі. У кожному виді мистецтва система жанрів складається по-своєму. В образотворчому мистецтві – на основі предмета зображення (портрет, натюрморт, пейзаж, сюжетно-тематична картина), а іноді й характеру зображення (карикатура, шарж).

Живопис – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб, що наносяться на будь-яку тверду поверхню. У живописних художніх творах використовують колір і малюнок, світлотінь, виразність мазків, фактури, композиції, що дозволяє відтворювати на площині різнобарвне багатство світу, об'ємність предметів, їх якісну, матеріальну своєрідність, просторову глибину й світло-повітряне середовище; вид образотворчого мистецтва, спрямований на передачу зорових образів за допомогою фарб, нанесених на будь-яку поверхню (полотно, папір, поверхня стіни, посуд тощо). Один з головних видів образотворчого мистецтва. Правдива передача зовнішнього вигляду предмета, його зовнішніх ознак можлива й графічними засобами – лінією і тоном. Але передати всю надзвичайно різноманітну багатобарвність навколишнього світу може лише живопис.

За жанрами живопис поділяється на станковий, монументальний, декоративний, театральнo-декоративний, мініатюрний. За технікою виконання живопис буває олійним, темперним, фресковим, восковим, мозаїчним, вітражним, акварельним, гуашевим, пастельним. Назви ці походять від сполучної речовини або від застосованих матеріально-технічних засобів. Призначення і зміст живописного твору вимагає вибору таких образотворчих засобів, за допомогою яких можна найбільш повно виразити ідейно-творчий задум художника.

Живопис академічний – живопис, виконаний з будь-якою навчальною метою.

Живопис декоративний не має самостійного значення і служить прикрасою екстер'єру та інтер'єру будівель у вигляді барвистих панно, які реалістичним зображенням створюють ілюзію «прориву» стіни, збільшення розмірів приміщення, або, навпаки, навмисне сплюсненими формами візуально як би звужують, замикають простір. Візерунки, вінки, гірлянди

та інші види декору, що прикрашають твори монументально-живопису і скульптури, пов'язують воедино всі елементи інтер'єру, підкреслюючи красу, узгодженість їх з архітектурою. Декоративним живописом прикрашають і речі: скриньки, шкатулки, підноси, скрині та ін. Його теми та форми підпорядковані призначенням речей.

Живопис мініатюрний отримав великий розвиток у середні віки, до винаходу друкарства. Рукописні книги прикрашалися найтоншими заставками, кінцівками, детально відпрацьованими ілюстраціями. Мальовничою технікою мініатюр художники першої половини ХІХ століття вміло користувалися при створенні невеликих (головним чином акварельних) портретів. Чисті глибокі кольори акварелі, їх вишукані поєднання, ювелірна витонченість образів відрізняють ці портрети.

Живопис монументальний – особливий вид живописних творів великого масштабу, що прикрашають стіни і стелі архітектурних споруд (фреска, мозаїка, панно). Він розкриває зміст важливих соціальних явищ, що зробили позитивний вплив на розвиток суспільства, прославляє їх і увічніює. Висота творів монументального живопису, їхні значні розміри, зв'язок з архітектурою вимагають великих колірних мас, суворості простоти і лаконізму композиції, ясності силуетів і узагальненості пластичної форми.

Живопис станковий – назва походить від верстата (мольберта), на якому створюється картина. Як матеріальну основу використовують дерево, картон, папір, але найчастіше полотно, натягнуте на підрамник. Картина вставляється в раму і сприймається як самостійний художній твір, незалежний від оточення. У зв'язку з цим для створення об'єктів станкового живопису використовуються децю інші художні засоби, даються більш тонкі і ґрунтовні колірні й тональні відношення, більш складна і детально розроблена психологічна характеристика персонажів.

Живопис театральньо-декораційний – декорації, костюми, грим, бутафорія, виконані за ескізами художника; допомагають глибше розкрити зміст вистави. Особливі театральні умови сприйняття живопису вимагають врахування безлічі точок зору публіки, їх більшої віддаленості, впливу штучного освітлення і колірних підсвіток. Декорація дає уявлення про місце і час дії, активізує у глядача сприйняття того, що відбувається на сцені. В ескізах костюмів і гриму театральний художник прагне гостро висловити індивідуальний характер персонажів, їх соціальне становище, стиль епохи і багато іншого.

Жухлість – небажані зміни в барвистому шарі, який висихає, через що живопис позбавляється свіжості, втрачає блиск, милозвучність фарб, темніє, стає чорнуватим. Причина жухлості – надмірне зменшення у фарбі сполучного масла, яке вбирається ґрунтом або нижчим шаром фарби, а також нанесення фарб на не цілком просохлий попередній шар олійних фарб.

Задум – складене у творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про основні риси змісту й форми художнього твору до початку практичної роботи над ним.

Замальовок – малюнок з натури, виконаний переважно поза майстернею з метою збирання матеріалу для більш значної роботи, заради вправи, іноді ж – з будь-якої спеціальної метою (наприклад, за завданням газети, журналу). На відміну від подібного з технічних засобів начерку, виконання замальовку може бути дуже деталізованим.

Заставка – орнаментальна або сюжетна композиція, що виділяє і прикрашає початок розділу книги. Зазвичай це великий за розміром малюнок.

Зворотна перспектива – прийом малювання перспективи, суть якого в тому, що паралельні і горизонтальні в про-

сторі лінії на картині не сходяться, а розходяться; трапляється досить часто в старовинному іконописі, в деяких випадках допускається свідоме порушення правил перспективної побудови.

Зернь – дрібні кульки (діам. від 0,4 мм) 13 міді, срібла або золота, напаяні на ювелірні вироби, часто на орнамент із тонкого дроту.

Зміст і форма в мистецтві – нерозривно пов'язані і взаємозумовлені категорії, одна з яких вказує на те, що саме відображено і виражено в творі (зміст), а друга на те, як, якими засобами це досягнуто (форма). Провідна, визначальна роль належить змісту.

Зміст художній – особливості життєвого матеріалу, який покладено в основу мистецького твору, та характер його ідейно-естетичного осмислення.

Зображальність – відтворення засобами мистецтва зовнішнього, чуттєво-конкретного вигляду явища дійсності.

Золотий перетин – це таке пропорційне ділення відрізка на нерівні частини, при якому весь відрізок так відноситься до більшої частини, як найбільша частина відноситься до меншої; або іншими словами, менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до цілого. Це найкомфортніша для ока пропорція; форма, в основі побудови якої лежить поєднання симетрії і золотого перетину, сприяє якнайкращому зоровому сприйняттю і появі відчуття краси й гармонії. Золотий перетин – універсальний прояв структурної гармонії. Він трапляється в природі, науці, мистецтві – у всьому, з чим може зіткнутися людина.

Ідеалізація в мистецтві – відступ від життєвої правди внаслідок навмисного або мимовільного прикрашання художником предмета зображення. Ідеалізація зазвичай проявляється в перебільшенні і абсолютизації позитивного початку,

як чогось граничного, нібито вже досконалого; в згладжуванні життєвих протиріч і конфліктів; у втіленні абстрактного, наджиттєвого ідеалу тощо. Ідеалізація завжди означає розрив з принципами реалізму. Від ідеалізації слід відрізнити відображення в мистецтві певного суспільно-прогресивного життєвого ідеалу, яке, будучи важливою стороною ідейного змісту всякого реалістичного художнього образу, може іноді бути визначальним початком у художньому рішенні образу.

Ідея картини – основна думка твору, що визначає його зміст і образний лад, який виражається у відповідній формі.

Іконографія (від гр. *eikon* – зображення, образ і *grapho* – пишу, малюю) в образотворчому мистецтві суворі канонічна система зображення біблійних персонажів та сюжетних сцен.

Іконопис – християнський станковий сакральний живопис.

Ілюзорність – схожість зображення з натурою; межує з обманом зору. Внаслідок ілюзорності може бути втрачена художня виразність твору і глибина його змісту, якщо в картині прагнення до зовнішньої подібності затуляє головне – її задум.

Ілюмінвання (від лат. *illumino* – освітлюю, роблю яскравим, прикрашаю) – 1) розфарбування вручну гравюр або малярків; 2) процес виконання кольорових мініатюр та орнаменталізації в середньовічних рукописних книгах. Напрям у мистецтві XIX – поч. XX ст., зорієнтований на зображення швидкоплинних вражень від реального світу в його русі та мінливості.

Імпресіонізм (від фр. *Impression* – враження) – напрямок у мистецтві останньої третини XIX – початку XX ст., представники якого прагнули найбільш природно і неупереджено відобразити реальний світ у його рухливості і мінливості, передати свої швидкоплинні враження. Імпресіонізм зародився

в 1860–х рр. у французькому живописі. Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега внесли в мистецтво свіжість і безпосередність сприйняття життя, зображення миттєвих, як би випадкових рухів і ситуацій. У 1870–80 рр. сформувався імпресіонізм у французькому пейзажі. К. Моне, К. Пісарро, А. Сіслей виробили послідовну систему пленеру. Крім живописців інтерес до миттєвого руху, плинної форми сприйняли скульптори (О. Роден, П. П. Трубецькой).

Імпресіонізм розвивав реалістичні принципи мистецтва, але в творчості його послідовників часто позначався відхід від вивчення основних явищ соціальної дійсності, постійних стійких якостей матеріального світу. Така спрямованість творчості привела пізніх імпресіоністів до формалізму. Неоімпресіонізм – художній напрям, що відроджував суть імпресіоністичних теорій бачення (сформувався у Франції 1886 р.

Інвайронмент (англ. *environment* – оточення, середовище) – значна просторова композиція, глядач якої може перебувати «всередині» її, тобто заходити в неї (наприклад, імітація інтер'єру з фігурами людей, твір ленд-арту тощо).

Ініціал (лат. *initialis* – початковий) – початкова літера частини рукопису, виконана збільшеним порівняно з іншими розміром.

Інкрустація – столярний декор, що включає малюнки або зображення з дерева різних кольорів і порід, металу, перламутру або слонової кістки, врізані в поверхню виробу.

Інсталяція (від англ. *installation* – установка) – просторова комбінація з готових промислових, природних або створених художником об'єктів, живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є асамбляж (комбінація предметів). Створюючи незвичні, несподівані сполучення звичних речей, художник надає їм нового символічного сенсу.

Інтер'єр – внутрішній вигляд приміщення. Зображення інтер'єру вимагає ґрунтовного знання перспективи. Важливо при цьому знайти місце, звідки можна цікавіше закомпонувати зображення. Закінчене зображення інтер'єру, крім цікавої композиції, правильної перспективної побудови, розміщення предметів в просторі, має давати уявлення про освітлення.

Інтерпретація (лат. *interpretatio*) – тлумачення чогось, зокрема самостійне творче розкриття смислу художнього твору, виражене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація).

Інформаційне мистецтво, або **концептуалізм** (від англ. *concept* – поняття, ідея, загальне уявлення) – один із найзначніших напрямів сучасного мистецтва (власне, майже все сучасне мистецтво належить до концептуалізму), інтелектуальний напрям авангарду. Концептуалізм дематеріалізує мистецтво (його ще називають «антимистецтвом»), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї і репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. А завданням глядача (слухача, читача) є не тільки сенсорне визначення концептуального об'єкта, але насамперед виявлення зв'язку між візуальним образом і вкладеною в нього ідеєю, його смисловим значенням.

Іонічний ордер – один із трьох основних архітектурних ордерів. Має струнку колону з базою, стовбуром з вертикальними жолобками (канелюрами); капітель складається з двох великих завитків (волют). Антаблемент іноді без фриза, архітрав – із трьох горизонтальних смуг; фриз часто суцільно покривався рельєфом.

Калькування – спосіб копіювання без зміни масштабу. Кальку накладають на оригінал, по ній олівцем або тушшю малюють зображення; робочу поверхню кальки слід попере-

дньо знежирити – протерти порошком крейди або вуглекислої магnezії.

Камея – зображення на камені або багат шаровому самоцвіті, що досягається рельєфною обробкою світлішого шару при збереженні темного шару як гла (або навпаки).

Канелюри (від фр. *cannelures*) – в архітектурі – вертикальні жолобки на стовбурі колони або пілястри.

Канон (від гр. *kanon* – правило, норма) – нормативний зразок; сукупність правил, прийомів, форм діяльності та творчості.

Капітель (від лат. *capitellum* – голівка) – верхня частина колони, стовпа або пілястри. Класична капітель сформувалася згідно з архітектурними ордерами: доричним, утвореним трьома армілами (круглими оперізувальними валами), ехіном та абаком; іонічним, що складається з астрагала (декоративний елемент), ехіна, декорованого овулями (орнаментальні мотиви у формі яйця); корінфським, утворюваним шийкою колони, калато (елемент у формі кошика), декорованим стилізованим листям та абаком.

Каплиця – невелика релігійна споруда, присвячена комусь зі святих, іноді зведена для поховання; будувалася або сама по собі, або як частина складнішого архітектурного комплексу (палацу, замку, кладовища, церкви).

Карикатура (італ. *caricatura*, від *caricare* – перебільшувати) – основна форма образотворчої сатири, зображення, у якому комічний ефект створюється за рахунок перебільшення й загострення характерних рис, у поєднанні реального й фантастичного. Має соціально-критичну спрямованість.

Каріатиди (гр. *karyatis*) – скульптурні зображення жіночих фігур, що слугують опорами для консолей, балконів, архітравів тощо.

Карнація (фр. *carnation* – тілесний колір, від лат. *caro* – плоть, тіло) – живописний прийом та кольорова характеристика (зазвичай багат шарове накладання фарб) при зображенні шкіри людини, її обличчя та інших оголених частин тіла.

Карниз (від нім. *karnies*) – в архітектурі – горизонтальний виступ на стіні, що підтримує дах будинку й захищає стіни від води. Іноді проміжний карниз, який розділяє поверхи. Карниз – також верхня частина антаблемента в архітектурних ордерах.

Картина – твір станкового живопису, правдиво втілює задум художника, що відрізняється значущістю змісту, правдивістю і завершеністю художньої форми. Картина є підсумком тривалих спостережень і роздумів художника над життям. Їй передують начерки, замальовки, етюди, ескізи, в яких художник фіксує окремі явища життя, збирає матеріал для майбутньої картини, шукає основу її композиції і колориту. Створюючи картину, художник спирається на натуру, виходить з неї як у загальному задумі, так і в окремих деталях. У цьому процесі велику роль відіграє спостережливість, увага, задум. Картина по-своєму несе в собі певну ідейно-образну концепцію, а форми вираження є візуально достовірними. Кожна деталь, частина співвіднесена з цілим, кожен елемент висловлює образ. Для занепадницьких формалістичних напрямів характерна криза сюжетно–тематичної картини, відмова від значної ідейної проблематики і психологізму. В картинах не тільки не простежується сюжет, а й відбувається розрив з предметним зображенням взагалі. За формою зображення картина стає безпредметною, абстрактною.

Картина світу художня – притаманний мистецтву конретно-чуттєвий і водночас узагальнений вид осягнення та образного вираження дійсності; також реалізація історичного, культурного досвіду людства у сфері індивідуально-особистісної та суспільної свідомості.

Картон – підготовчий малюнок, виконаний на щільному папері, який і слугує живописцю основою для перенесення на стіну, на дошку, на скло.

Катарсис (від гр. *katharsis* – очищення) – термін античної естетики; означає душевну розрядку, естетичну реакцію, яку відчуває реципієнт на завершальній стадії психофізичного процесу художнього сприйняття.

Квадратура – декоративне тло у розписах XVII–XVIII ст. на склепіннях і куполах, стінах і стелях, що створювало ефект справжньої архітектурної перспективи.

Кіч, кітч (від *him.* «халтура», «несмак») – специфічне явище, що належить до найнижчих пластів масової культури: стереотипне, примітивне, розраховане на зовнішній ефект псевдомистецтво, позбавлене справжньої художньо-естетичної цінності.

Класицизм (від лат. *classicus* – зразковий) – художній стиль у мистецтві, для естетичної теорії якого характерні раціоналізм, завершені гармонійні форми, монументальність, шляхетність, урівноваженість композиції і водночас елементи схематизації та формалізму, абстрактна ідеалізація. Найвищого розвитку в Європі досяг у XVII ст.

Клейові фарби – сухі фарби, що випускаються в порошках і змішуються художником з клейовою водою. Добре розтерті, вони іноді застосовуються художниками при оформленні репродукційних оригіналів як заміники гуашевих фарб. Найчастіше ними виконують театральні декорації.

Клячка – різновид м'якої гумки, яка застосовується в тих випадках, коли потрібно освітлити тон тушування малюнках олівцем. Клячка м'яка і легко розминається пальцями; нею не стирають олівець, а її злегка притискають до тих частин малюнка, які освітлюють: графіт пристає до клячки і утримується нею, після того як вона віднімається від паперу. Якщо освітлювати ділянки дуже малі, клячці надають вид гостро-

го конуса. Клячку можна виготовити таким чином. Звичайну гумку поміщують на два-три дні у бензин (можна в гас). Після цього розм'якшену гуму місяць з картопляним борошном (крохмалем), борошно слід брати купками та його кількістю регулювати в'язкість клячки.

Колаж (від фр. *collage* – наклеювання) – техніка або жанр візуального мистецтва, суть якої полягає в наклеюванні на основу різноманітних матеріалів (тканина, шкіра, намисто, кора, фольга, метал, нитки тощо).

Колір у живописі – це властивість предметів викликати певне зорове відчуття у відповідності зі спектральним складом відбитих променів. У повсякденному житті за кожним предметом або об'єктом закріплюється якийсь один певний колір. Такий колір називають предметним або локальним (трава – зелена, небо – блакитне, морська вода – синя й т. і.). У початківців, як правило, переважає предметне бачення кольору, що призводить до дилетантського розфарбування. У живописі правильно зобразити предмет можна лише в тому випадку, якщо передавати не предметний колір, а колір, змінений освітленням і навколишнім середовищем. Предметний колір змінюється при посиленні і ослабленні сили світла, а також від спектрального складу освітлення. Середовище, в якому знаходиться предмет, теж відображає кольорні промені, які, потрапивши на поверхню інших предметів, утворюють на них кольорові рефлекси. Колір змінюється і від контрастної взаємодії. Таким чином, колір предмета завжди є мозаїкою, складеною з кольорових і світлотіньових плям (рефлексів і відблисків), і називається він в цьому випадку не предметним, а зумовленим. Саме такий колір є одним з основних образотворчих засобів реалістичного живопису. Колірні відношення – відмінності кольорів природи за колірним тоном (відтінком), світлотою і насиченістю. В природі колір завжди сприймається у взаємовідношеннях з ото-

чуючими його відтінками, з якими він знаходиться у строгій взаємодії і залежності. Тому колірні відношення етюду повинні передаватися пропорційно до колірних відношень природи. У цьому полягає закон колористичного перекладання фарб видимої природи на діапазон фарб палітри, що обумовлюється психофізіологією нашого зорового сприйняття і мислення.

Колорит (італ. *colorito*, від лат. *color* – колір) (етюду або картини) – характер взаємозв'язку всіх колірних елементів зображення, його колірний лад. Головна його перевага – багатство і узгодженість кольорів, відповідних певній природі, передається в єдності зі світлотінню, предметними властивостями і станом освітленості зображуваного моменту. Колорит етюду визначається: 1) витриманістю пропорційних природі колірних відношень з урахуванням загального тонового і колірного стану освітленості; 2) багатством і різноманітністю рефлексів світло-повітряного і предметного середовища; 3) контрастною взаємодією теплих і холодних відтінків; 4) впливом кольору освітлення, який об'єднує кольори природи, робить їх супідрядними і спорідненими.

Комбінаторика (від лат. – з'єдную, сполучаю) – прийоми знаходження різноманітних з'єднань (комбінацій), перестановок, сполучень, розміщення цих елементів у певному порядку.

Комікс (анг. *comics* – комічний, смішний) – графічно-оповідальний жанр, серія малюнків із коротким текстом або без тексту.

Композиція (від лат. *compositio* – складання, поєднання) – побудова етюду або картини, узгодження її частин, співставлення, складання, співвідношення сторін і поверхонь, частин між собою, які разом взяті, що складають (компонують) певну форму. Це побудова твору мистецтва. В широкому розумінні термін «композиція» застосовується в різних видах мистецтва (література, театр, кіно, музика, образотворче і

декоративно-прикладне мистецтво, архітектура тощо). Композиція – головний, компонент, який організовує художню форму. Він надає твору єдності і цілісності, підпорядковуючи його елементи один одному і цілому. Композиція організовує як внутрішній простір твору, так і його співвідношення з навколишнім середовищем і глядачем. Це зосередження ідейно-творчих начал, що дозволяє авторові твору мистецтва цілеспрямовано організувати головне і другорядне, домогтися максимальної виразності змісту і форми в їхній образній єдності. При натурному зображенні: підбір і постановка предметів, вибір найкращої точки зору, освітленості, визначення формату і розміру полотна, виявлення композиційного центру, підпорядкування йому другорядних частин твору. При створенні картини: вибір теми, розробка сюжету, знаходження формату і розміру твору, характеристика дійових осіб, їх ставлення один до одного, пози, рухи і жести, виразність осіб, використання контрастів і ритмів – все це складові елементи композиційної побудови картини, які слугують найкращому втіленню задуму художника. У такій композиції враховується все: маси предметів і їхні силуети, ритм, з яким вони розміщені на полотні, перспектива, уявна лінія горизонту і точка зору на зображуване, колорит картини, угруповання дійових осіб, спрямування їх поглядів, напрямок лінії перспективного скорочення предметів, розподіл світлотіні, пози і жести і т. і.

Компонування (лат. *compono* – складаю) – процес пошуку, переміщення, підпорядкування елементів композиційному цілому.

Конструктивізм (від лат. *construction* – будова) – напрям у мистецтві, що висував на перший план конструктивно-технічну сторону художньої творчості.

Конструкція – в образотворчому мистецтві сутність, характерна особливість будови форми, що припускає закономірний взаємозв'язок частин форми, її пропорцій.

Конструкція (лат. *construction* – будова) – взаємозв’язок, з’єднання елементів (деталей, вузлів, частин).

Контрапост (від італ. *contrapposto* – протилежність) – в образотворчому мистецтві прийом зображення постаті людини таким чином, щоби вся вага тіла утримувалася на одній нозі, тоді як інша нога залишалася вивільненою від ваги і легко опиралася на землю. Тазовий пояс врівноважувався раменами. Це стан тіла у рівновазі, який першим зобразив грецький скульптор Пракситель у своєму творі Доріфор (списоносець).

Контраст (від фр. *contraste* – різка відмінність, протилежність) – 1) велика відмінність, протилежність двох величин: розміру, кольору (світлого і темного, теплого і холодного, насиченого і нейтрального), руху тощо; 2) контраст світлотний і хроматичний – явище, при якому сприймається відмінність більшою мірою, ніж фізична основа. На світлому тлі колір предмета здається більш темним, на темному – світлішим. Світлотний контраст найбільш чітко проявляється на кордоні темної і світлої поверхонь. Хроматичний контраст – зміна колірною тону і насиченості під впливом кольорів оточення (одночасний контраст) або під впливом кольорів, що попередньо спостерігалися (послідовний контраст). Наприклад: зелений колір поруч з червоним збільшує свою насиченість. Сірий колір на червоному тлі набуває зеленуватого відтінку. Хроматичний контраст проявляється сильніше, коли взаємодіючі кольору приблизно рівні по світлоті.

Контур (фр. *contour*) – художньо-виражальний засіб, за допомогою якого створюється силует предмета або його окремої деталі.

Копіювання – процес отримання копій малюнка або креслення; може проводитися різними способами: переколюванням, калькуванням, перетискуванням, перемальовуванням на просвіт, перемальовуванням по сітці, а також за допомогою пантографа і епідіаскопа.

Копія (від лат. *copia* – множинність) – повтор певного художнього твору, виконаного автором або іншим художником. Копія точно відтворює манеру художника, розмір, техніку, колорит, композиційну побудову оригіналу.

Корпусна (настозна) прокладка фарб – виконання етюдів або картини щільним, непрозорим, порівняно товстим шаром олійної фарби, часто має рельєфну фактуру.

Кракле (фр. *craquele*) – ажурна сітка тонких тріщинок на поверхні керамічних виробів; кракле створюють для декоративного ефекту шляхом невідповідності коефіцієнта розширення черепка і глазури при випаленні. Сітка тріщинок живописного шару в малярстві носить назву кракелюра.

Кроки – швидка зарисовка з натури, рідше побіжна фіксація композиційного задуму у вигляді малюнка. Термін «кроки» маловживаний; за загальним змістом він близький до більш поширеного терміна «начерк».

Кромлех – кам'яне коло – тип мегалітичної (від часів неоліту до бронзової доби) споруди, що складалася зі встановлених вертикально каменів. Не обов'язково ці камені становили ідеальне коло, часто вони складали еліпс, а інколи лише дугу кола з чотирьох каменів.

Ксилографія – гравюра на дереві, основний технічний різновид опуклої гравюри, найдавніша техніка гравюри взагалі. Ксилографію виконують, вирізаючи на дошці, зазвичай грушевого, букового дерева, ті частини нанесеного поверх неї гравюрного малюнка, які повинні залишатися білими. У поздовжній або обрізній гравюрі волокна дошки паралельні до її поверхні, а робота ведеться, в основному, загостреними ножами. Можливості цієї техніки порівняно неширокі, труднощі ж значні (так як опір волокнистого матеріалу ножу нерівномірний у різних напрямках).

Кубізм (від гр. *cube* – куб – *cubisme*) – напрямок, авангардна течія у мистецтві початку ХХ ст., яка передувала аб-

страктному мистецтву. Кубізму притаманні підкреслено геометризовані форми, прагнення подрібнити об'єкти на стереометричні складові (Пабло Пікасо, Жорж Брак та ін.).

Культура (від лат. *culture* – виховання, освіта, розвиток) – предметно-ціннісна форма перетворювальної діяльності, у якій відображається історично визначений рівень розвитку суспільства й людини, породжується і стверджується людський сенс життя; сфера духовного життя суспільства, що охоплює систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи й організації, що забезпечують їхнє функціонування (школи, ВНЗ, клуби, театри, музеї, творчі спілки тощо).

Лаки. Лаками покривають ґрунти, щоб оберігати їх від проникнення масла з фарб; уводять лаки до складу сполучної речовини фарби, наносять на затверділий барвистий шар перед наступною роботою (для кращого зв'язку шарів) і, нарешті, покривають лаком закінчені твори. При цьому лак підсилює насиченість фарб. Лакова плівка оберігає картину від безпосереднього зіткнення зі шкідливими газами атмосфери, пилом і кіптявою, що знаходяться у повітрі. Лаки в складі олійної фарби сприяють її більш рівномірному і швидкому висиханню, а барвисті шари краще зв'язуються з ґрунтом і між собою. Картини краще покривати скипидарними лаками, ніж олійними (тоді вони менше темніють). Лак-фіксатор закріплює роботи, виконані вугіллям, сангіною, пастеллю, акварельними фарбами.

Левкас (гр. *leukos* – білий) – шар ґрунту з суміші гіпсу й крейди, який використовували в іконописному візантійському та середньовічному живописі.

Ленд-Арт (від англ. *land art* – земляне мистецтво, мистецтво землі) – один з екологічних напрямів сучасної творчості, де матеріалом слугують природні об'єкти: земля, багно, камені, скелі, дерева, листя, гілки, трава, квіти, вода, сніг, вогонь тощо.

Лесування – один з прийомів живописної техніки, що полягає в нанесенні дуже тонких шарів міцних і напівпрозорих фарб поверх висохлого щільного шару інших фарб. При цьому досягається особлива легкість, милозвучність кольорів, що є результатом їх оптичного змішання.

Ліногравюра – гравюра на лінолеумі, різновид опуклої гравюри. За технікою і художніми засобами ліногравюра подібна до ксилографії й у відбитку нерідко відрізняється від неї лише відсутністю тонких деталей.

Літографія – в образотворчому мистецтві широко розповсюджений різновид графічної техніки, пов'язаний з роботою на камені (щільний вапняк). Літографію художник виконує, малюючи по зернистій або гладкій поверхні каменю жирним літографським олівцем і спеціальною тушшю. Слідом за травленням каменя кислотою (що впливає на непокриту жиром поверхню) малюнок змивають: далі наноситься друкарська фарба, яка пристає лише до непротравлених часток каменю, які в точності відповідають малюнку. Фарбу накочують валиком по зволоженому каменю; друкування відбувається на спеціальному верстаті.

Локальний колір (від. фр. *local* – місцевий) – основний постійний предметний колір зображувальних об'єктів, умовний, незмінний під впливом освітлення, повітряного середовища, рефлексів від навколишніх предметів. У іншому випадку під локальним кольором розуміють кольорову пляму предмета без кольорових нюансів у вигляді однорідної плями. Уперше поняття «локальний колір» запровадив Леонардо Да Вінчі й описав його у «Книзі про живопис».

Лубок (народна картинка) – вид графіки, зображення з підписом, що відрізняється простотою та доступністю образів.

Макет (від фр. «модель, ескіз») – матеріальне обсягово-просторове відтворення виробу, що проектується.

Малюнок – зображення на площині, яке виконується за допомогою графічних засобів і має самостійне художнє значення. Малюнок може бути структурною основою для будь якого зображення: графічного, живописного, скульптурного, декоративного. За призначенням малюнок можна поділити на: начерк (короткочасний малюнок з натури або по пам'яті), ескіз (пошук композиційного рішення для майбутнього твору образотворчого мистецтва) та малюнок, який виступає як завершений художній твір. Унікальність малюнка полягає у тому, що на відміну від гравюри він існує в єдиному екземплярі.

Мандорла (італ. *mandorla* – мигдаль) – зображення мигдалевидного сяння навкруги фігур священних персонажів.

Манера (італ. *manira*) – характер або спосіб виконання як суто технічна особливість (наприклад, «широка манера»). В історії мистецтва терміном «манера» позначаються іноді загальні властивості виконання, індивідуальні риси, особливості творчого доробку, характерні для художника або художньої школи в певний період творчого розвитку (наприклад, «пізня манера Тиціана»); сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості цілого напрямку або творчості одного митця.

Манірність – у художній практиці: властивості підходу і виконання, позбавлені простоти і природності, що призводять до химерних, надуманих або умовних результатів. Найчастіше манірністю називають пристрасть до будь-якої зовні ефектної, завченої манери і різних надуманих художніх прийомів, штучне тяжіння до стилізаторства.

Маньєризм – течія в живописі; особливості художньої культури XVI ст.; стиль, заснований на відтворенні не об'єктів природи, а творів великих художників (Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело).

Марина (італ. *marina* від лат. *marinus* – морський) – зображення морського пейзажу. Художників, які спеціалізуються на зображенні морської стихії, називають мариністами.

Масштаб – співвідношення розміру предмета на малюнку до його дійсного розміру в природі.

Меандр – геометричний орнамент із неперервної кривої або ламаної під прямим кутом лінії, що утворює низку спіралей.

Мегаліти (гр. – *величезні камені*) – первісні споруди, виконані з величезних необроблених або грубо притесаних кам'яних брил без вживання будівельного розчину. Виникли наприкінці неоліту й набули розвитку у періоди енеоліту та бронзи. Розрізняють типи мегалітів: *аліньман*, диліт, дольмен, кромлех, менгір.

Менгір (від нижньобретонського *таеп* «каміння» та *гіг* «довгий»; в англомовній археології поширене найменування англ. *standing stones* «стояче каміння») – доісторична пам'ятка мегалітичної культури, що є вертикально поставленим кам'яним блоком (стовпом, брилою).

Мистецтво – одна із форм суспільної свідомості, що віддзеркалює в образах реальну дійсність і бере участь у її історичному розвитку; форма суспільної свідомості, особливий вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність.

Мистецтво образотворче (візуальне) – вид просторового мистецтва, що включає скульптуру, живопис і графіку, відображаючи дійсність у наочних, зорових образах.

Мистецтво прикладне – галузь просторового мистецтва, твори якого поряд з архітектурою художньо оформлюють навколишнє матеріальне середовище. Воно включає різні види мистецтв, що призначені для прикраси творів архітекту-

ри (монументально-декоративне мистецтво), для суспільного і приватного побуту (декоративно-прикладне мистецтво), для художнього оформлювання видовища, свята тощо (оформлювальне мистецтво).

Мистецтво садово-паркове – мистецтво створення садів, парків та інших озелених територій. Основні типи парків: терасові, регулярні, пейзажі «англійські», мініатюрні та японські сади.

Мистецтво сакральне – мистецтво культового призначення (у православ'ї, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях). Найяскравішим твором сакрального мистецтва є іконопис. Характер іконопису визначається іконографією – чітко визначеною тематикою і правилами зображення подій та осіб святого письма.

Мімесис (від гр. *mimesis* – наслідування, відтворення) – спосіб, тип творчості, що полягає в наслідуванні природи.

Мініатюра (фр. *miniature*, від лат. *minium* червоно-оранжевий пігмент, за допомогою якого писці вимальовували заголовні букви (*tubriche*) манускриптів) – твір образотворчого мистецтва невеликого розміру в рукописах, книгах, на полотні, різноманітній тканині тощо; відзначається особливо тонкою технікою виконання візерунків та подій. Живописна техніка; будь-яка окрема ілюстрація.

Мова художня – зображувально-виразні засоби художнього твору, специфічні для кожного виду мистецтва.

Модернізм – загальне позначення напрямів мистецтва та літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. (кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, абстрактне мистецтво і т. п.). Основні риси модернізму: зміна пізнавальної і суспільної ролі мистецтва, його ідейності, народності, відмова від традицій реалістичної художньої спадщини.

Модуль – величина (найменший розмір) або будь-який з елементів форми, що умовно береться за одиницю й повторюється.

Мозаїка (фр. *mosaique*) – особливий технічний різновид монументального живопису, заснований на застосуванні різнокольорових твердих речовин – смальти, природних кольорових каменів, емалей поверх обпаленої глини тощо. Зображення складається зі шматочків таких матеріалів, добре підігнаних один до одного, укріплених на цементі або спеціальній мастиці і потім відшліфованих. За способом так званого прямого набору мозаїка виконується з лицьового боку – на призначеному їй місці (стіна, склепіння і ін.), або на окремій плиті, яку потім вставляють у стіну. Перший з цих способів порівняно складний і трудомісткий, але більш досконалий з художньої точки зору.

Мольберт (нім. *Malbrett* – малярська дошка) – дерев'яний станок на трьох або двох підставках, на яких розміщується при роботі художника полотно, натягнуте на підрамник або картон.

Монотипія – особливий вид графічної техніки, пов'язаний з процесом друкування, але різко відмінний від будь-якого різновиду гравюри повною відсутністю механічних або технічних впливів на поверхню дошки. Фарби наносяться від руки на гладку поверхню з наступним друкуванням на верстаті. Отриманий відбиток є єдиним і неповторним.

Монумент (від лат. *monumentum*) – пам'ятник значних розмірів із масштабним, ансамблевим рішенням.

Мотив (від лат. *moveo* – рухаю, приводжу до руху) – в образотворчому мистецтві константна тема, проблема, ідея в творчості конкретного художника або цілого напрямку. Цей термін використовують стосовно до натури та її зображення.

Нава (неф) – (фр. *nef*, від лат. *navis* – корабель, грец. *ναός*) – поздовжня частина простору монументальної споруди, що розташована між рядами колон, стовпів, арок або між зовнішньою стіною та поздовжньою колонадою чи аркадою. У базилікальному храмі середня нава (ораторіум), яка значно ширша і вища за бічні, називається головною. Поділ інтер'єру на нави рядами опор виник у давньогрецьких храмах. У давньоримській архітектурі з ряду паралельних нефів утворювалися інтер'єри громадських будівель – базилік. У VI ст. тип базиліки був запозичений для християнських храмів, і нава стала розповсюдженим елементом християнської архітектури. На нави поділяється як внутрішній простір середньовічних католицьких храмів-базилік Західної Європи, так і інтер'єри багатьох хрестово-купольних храмів, більш притаманних архітектурі християнських країн східного обряду, зокрема, Візантії.

Напря́м художній – спільність художніх явищ, що складається історично та характеризує певні епохи й творчість митців, яких згуртовує відносна єдність світоглядних та естетичних орієнтацій, принципів художнього відтворення дійсності.

Натура – в практиці образотворчого мистецтва цим терміном означені будь-які природні явища, об'єкти і предмети, які художник зображує, спостерігаючи їх як модель. З натури виконується, як правило, лише етюд, начерк, зарисовка, портрет, а іноді пейзаж. Існує низка порад, як практично сприймати натуру цілісно: 1) в момент спостереження, визначаючи колірні відношення, варто примружити або «розпустити» очі на всю натуру; 2) П. П. Чистяков радив «...подумки мати перед собою як би плоске скло, воно дає можливість побачити відношення»; 3) Р. Фальк для цілісності бачення рекомендував вирізати в аркуші картону прямокутний отвір (2x1 см) і дивитися на натуру в площині цього віконця (при цьому спостерігається цілісний живописний лад основних колірних від-

ношень природи, схожий на мозаїку з дорогоцінних каменів); 4) сприйняти природу цілісно і зрозуміти її колірні відношення можна також за допомогою «чорного дзеркала» (якщо зафарбувати одну сторону прозорого скла чорною фарбою, то отримаємо дзеркало, в якому при яскравому сонячному освітленні можна розглядати об'єкти пейзажу зі зниженою яскравістю. У такому дзеркалі предмети відображаються в одній площині в зменшеному вигляді, їх можна охопити поглядом всі одночасно. Це дозволить точніше вловити тональні і колірні відношення природи).

Натуралізм – в образотворчому мистецтві виражається у відриві від широких узагальнень, від ідейності і призводить до методу чисто зовнішнього копіювання всього, що знаходиться в полі зору. Художники-початківці іноді думають, що достовірне зображення природи при передачі її об'ємних, матеріальних і просторових якостей і є абсолютна мета образотворчого мистецтва. Звичайно, володіти образотворчою грамотою, технічними прийомами мальовничої майстерності необхідно. Однак не менш важливо паралельно з цим розвивати здатність бачити дійсність очима художника. Мальовниче зображення не є дзеркальним відображенням природи. «Живопис, – говорив І. І. Левітан, – не протокол, а пояснення природи живописними засобами». Живописець відбирає і узагальнює у барвистому розмаїтті природи ті її елементи, які зможуть виразно передати ідейно-образний задум. Він намагається розкрити сутність зображуваного, показує те, що його схвилювало. У цьому проявляється особистість художника, його світогляд, а також смак і практичний досвід у використанні фарбових матеріалів і технічних прийомів.

Натюрморт – один із жанрів образотворчого мистецтва, присвячений відтворенню предметів побуту, фруктів, овочів, квітів і т. п. Завдання художника, який зображує натюрморт засобами живопису, передати колористичну красу предметів довкілля, їх об'ємну і матеріальну сутність, а також висловити

своє ставлення до зображуваного. Компонування й виконання натюрморту особливо корисне у навчальній практиці для оволодіння живописною майстерністю. У натюрморті художник осягає закони колірної гармонії, набуває технічних навичок моделювання форми.

Національна Академія мистецтв України (1996) – творчо-наукова установа, яка проводить діяльність, пов'язану із здобуттям вищої освіти в галузі культури і мистецтва, здійснює фундаментальні та прикладні наукові дослідження, є провідним науково-методичним центром у сфері своєї діяльності. Містить шість структурних відділень: кіномистецтва, музичного, образотворчого, театрального мистецтва, теорії та історії мистецтв (мистецтвознавства), а також синтезу пластичних мистецтв.

Некрополь (з гр. «місто мертвих») – колективна усипальниця особливого значення.

Ню (фр. *nu* – голий, роздягнений) – один із напрямків образотворчого мистецтва, метою якого є зображення оголеного тіла, переважно жіночого. Ню зародився в епоху Відродження в рамках міфологічного, алегоричного, історичного та побутового живопису.

Нюанс – відношення, у якому є незначна відмінність об'єктивних характеристик компонентів композиції, при якій схожість виражена більшою мірою, ніж різниця.

Об'єм – зображення тривимірності форми на площині. Здійснюється насамперед правильною конструктивною і перспективною побудовою предмета. Іншим важливим засобом передачі об'єму в композиції на площині є градації світлотіні, виражені кольором: відблиск, світло, півтінь, тінь власна і падаюча, рефлекс. Зображенню обсягу на образотворчій площині сприяє також напрямок мазка або штрихування, їх рух у напрямку форми (на плоских поверхнях вони прямі й паралельні, на циліндричних і шарових – дугоподібні).

Образ – прямокутна дошка, розміщена, зазвичай, над вітварним престолом; виконана фарбами, іноді у металі (чеканка), різьбленому дереві, мармурі з барельєфом. Образ, вставлений в архітектурну раму, називається іконою.

Образ художній – специфічна форма відображення дійсності. Створення художнього образу тісно пов'язане з відбором найбільш характерного, з підкресленням істотних сторін предмета або явища в межах індивідуальної неповторної природи цих об'єктів. Відомо, що свідомість людини відображає не тільки об'єктивний зоровий образ предмета або явища, а й емоційні якості їх сприйняття. Тому художній образ у живописі містить не лише реальні риси зображуваного об'єкта, але і його чуттєво-емоційну значимість. Кожен образ – це одночасно правдиве відображення об'єктивної дійсності і вираз естетичних почуттів художника, індивідуального, емоційного його ставлення до зображуваного, смаку і стилю.

Образотворче мистецтво – вид мистецтва, який ґрунтується на відображенні дійсності в художніх образах на площині (живопис, графіка) чи у просторі (скульптура), які наче створюють реальну картину природи, життя людини або є наслідком людської фантазії.

Олійні фарби – барвники, змішані з рослинною олією: лляною (переважно), маковою або горіховою; олійні фарби від впливу світла і повітря поступово тверднуть. Основу для малювання (полотно, дерево, картон) заздалегідь заґрунтують. Найбільш часто застосовується така ґрунтовка: матеріал покривають рідким столярним клеєм, а коли він висохне, протирають пемзою, після чого покривають дрібним порошком крейди, змішаним з клейовою водою до консистенції сметани.

Ордер (архітектурний) – архітектурна система, заснована на суворому дотриманні правил поєднання форми і пропорцій колони в грецькому й римському мистецтві. Грецькі

ордери поділяють на доричний, іонічний, коринфський, а римські – тосканський і композитний. У період Відродження та в епоху Бароко виділяли ордери гігантський, рустичний і фігурний.

Орігамі (від япон. «*ori*» – складання, «гамі» – папір) – мистецтво складання паперу.

Орнамент (від лат. *ornamentum* – прикраса) – візерунок, побудований на ритмічному повторі або чергуванні орнаментальних елементів та інтервалів між ними.

Основа – в технології живопису: матеріал, на який наноситься ґрунт і барвистий шар картини. Найпоширеніший різновид основи – полотно, дерево (було найбільш поширеною основою в античності, в середні віки і в епоху Відродження), рідше вживаються картон, папір, метал, скло, лінолеум тощо. В деяких видах живопису (наприклад, фреска, акварель і ін.) основа використовується без спеціальної підготовки.

Офорт (фр. *ofort* – міцна вода; азотна кислота) – голковий або штриховий офорт, широко використовувана техніка поглибленої гравюри на металі. Робота над офортом прощкрабуванням гравюрного ґрунту спеціальними голками, відбувається зазвичай у вільній техніці штрихового малюнка. Нерівномірною тривалістю травлення деталей зображення кислотами досягають відмінності в силі і соковитості штриха. Техніка офорта відрізняється порівняльною простотою і великою гнучкістю.

Палітра – 1) невелика тонка дошка чотирикутної або овальної форми, на якій художник змішує фарби під час роботи; 2) перелік фарб, якими користується той чи інший художник у своїй творчій практиці.

Пам'ятник – твір мистецтва (скульптурна група, статуя, погруддя, плита з рельєфом або написом, колона, обеліск, гробниця, надгробок тощо), який створюється з метою увічнення людей або історичних подій.

Панкультура (від гр. *pan* – усе) – людська культура загалом, весь комплекс панівних культурних характеристик.

Панно (фр. *panneau*) – живописний або скульптурний твір декоративного характеру, який призначений для оформлення інтер'єру або екстер'єру. Зв'язок з архітектурою наближує панно до монументального живопису (розпису, фрески).

Панорама – 1. Вид на місцевість згори, на далекий простір; краєвид. 2. Картина, на якій плоский живописний фон поєднується з об'ємним предметним переднім планом. 3. Показ широкої картини життя у мистецькому творі або літературі; зображення, опис. 4. Великих розмірів картина з рельєфним переднім планом, розміщена в середині круглого освітленого зверху приміщення, що дає глядачеві ілюзію реального виду. 5. Картина, малюнок, розгляд яких через спеціальні скельця або скло створює враження об'ємності, рельєфності, перспективи. Панорама розташовується у спеціально побудованому для неї картинному залі з центральним, зазвичай затемненим, оглядовим майданчиком. На відміну від панорами, діорама – це живописна картина у вигляді зігнутого напівкруглого видовженого об'єму. Неперевершеними досі зразками є панорами, створені художником Ф. А. Рубо «Оборона Севастополя» (1902–1904) і «Бородінська битва» (1911).

Пантеїзм – віра у багатьох богів, уявлення про тотожність бога і світу, буття, природи.

Пантеон – храм усіх богів; пізніше – назва священної споруди монументального характеру, зведена на згадку про видатних людей.

Парус – архітектурний елемент у формі сферичного трикутника, який виконує роль кутового переходу з квадратного в плані простору будівлі до сферичного підкупольного простору.

Пастель – кольорові олівці без оправы, виготовлені з барвистого порошку. Їх отримують шляхом змішування барвистого порошку з допомогою клею (вишневий клей, декстрин, желатин, казеїн). Працюють пастеллю на папері, картоні або полотні. Фарби наносять на шорстку поверхню штрихами, як у малюнку, або втирають пальцями з розтушовуванням, що дозволяє домогтися найтонших барвистих нюансів і найніжніших переходів кольорів, матової оксамитової поверхні. Працюючи з пастеллю, можна легко знімати або перекривати барвисті шари, так як вона вільно зіскоблюється з ґрунту. Твори, виконані пастеллю, звичайно закріплюються спеціальним фіксуючим розчином.

Пастозність – у техніці олійного живопису: значна товщина шару фарби, використана як художній засіб. Виступаючи технічною особливістю, пастозність завжди залишається помітною для ока і проявляється у нерівномірності барвистого шару, «рельєфному мазку» й ін. У вузькому, чисто технологічному сенсі пастозним називають іноді й товстошаровий живопис з рівною поверхнею, при якому пастозність може бути непомітна (корпусний живопис).

Пейзаж (з фр. *paysage*, від *pays* – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва, у якому предметом зображення є дика або тією чи іншою мірою перетворена людиною природа. У пейзажі відтворюються реальні або вигадані види місцевості. Розрізняють міський (ведута), морській (марина), гірський, сільський, індустриальний пейзажі.

Пензлі – основний інструмент живописця. Бувають колонкові, білячі, щетинні. Щетинні кисті призначені для роботи олійними фарбами, але можуть бути використані в живописі темперою і гуашевими фарбами. Білячі й колонкові пензлі використовують в акварелі. За формою бувають плоскі й круглі. Величину пензля позначають номером. Номери плоских пензлів і флейців відповідають їх ширині в міліметрах, а номери круглих пензлів – діаметру (також вираженому в міліметрах).

Після роботи олійними фарбами пензлі миють теплою водою з милом. Не можна мити пензлі в ацетоні: від цього псується волосся. Акварельні пензлі після роботи миють у чистій воді. Не можна давати пензлям засихати, особливо після роботи олійними фарбами, ставити пензлі в банку волосом вниз, так як відбувається деформація волоса. Вимитий пензлик потрібно загорнути в папір, тоді він збереже свою форму. Для очищення пензлів їх миють в гасі, скипидарі або бензині й остаточно у теплій воді з милом, вичавлюючи фарбу з кореня пензля, після чого полощуть у чистій воді.

Перспектива (фр. *perspective*, від лат. *perspicio* – ясно бачу) – спосіб, яким той чи інший художник у конкретний історичний період передає своє бачення простору в різних епохах і культурах; система зображення об'ємних тіл на площині або будь-якій іншій поверхні, яка враховує їх просторову структуру й віддаленість окремих їх частин від спостерігача. Існує перспектива лінійна і повітряна.

Перформанс – (від англ. *performance* – виступ, виконання, гра, вистава) – один із різновидів акціонізму, коротка вистава, виконана митцем перед публікою (найчастіше в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі). На відміну від театральної вистави, виконавці не грають ролі, а виконують цілком реальні дії.

Півтінь – одна з градацій світлотіні на поверхні об'ємного предмета, проміжна між світлом і тінню (як в натурі, так і на зображенні).

Підмальовок – первинне тонування картини загальним тоном або декількома тонами з наступним їх висвічуванням крізь верхні шари фарб (переважно в олійному живописі). Підмальовок виконується зазвичай тонким шаром фарби і може бути однотонним або багатобарвним.

Підрамник. Полотно, на якому художник пише картину, натягується на підрамник. Його призначення – тримати по-

лотно в натягнутому стані. Це забезпечується нежорстким скріпленням дерев'яних планок підрамника. При глухому кріпленні кутів підрамника важко виправити провисання полотна від вогкості. На рейках підрамника роблять скоси, спрямовані всередину підрамника. Підрамники великих розмірів виготовляють з хрестовиною, яка охороняє їх від діагональних перекосів і прогинів планок.

Пілястр (від лат. *pila* – колона, стовп) – плоский вертикальний прямокутний у плані виступ на стіні або стовпі, що є переважно декоративним елементом і розділяє стіну.

Піраміда – архітектурна споруда культового призначення, типова для Стародавнього Єгипту.

Плакат – вид графіки, рекламне, театральне (анонс, афіша) агітаційне або навчальне яскраве зображення на великому аркуші, що супроводжується коротким пояснювальним текстом.

Плани просторові – умовно розділені ділянки простору, що знаходяться на різній відстані від спостерігача. У картині розрізняють кілька планів: перший, другий, третій, або передній, середній, задній. Простір на площині полотна або паперу передається головним чином правильним перспективним зображенням. Якщо предмети або об'єми на просторових планах намальовані без суворого дотримання їх перспективних змін, колірне рішення мало що дасть для зображення простору. Передачі просторових якостей зображення сприяє також характер мазка (у малюнку – характер штриха). Техніка нанесення штрихування предметів переднього плану більш повна, жорстка і щільна. Мазок фарб – пастозний, рельєфний, яскравий. Дальні плани передаються дещо м'якшим штрихом, тонким лесувальним шаром фарби.

Пластика – художнє вираження об'ємності в творах образотворчого мистецтва.

Плакфон (від фр. *plafond* – стеля) – твір монументального живопису, що оздоблює склепіння приміщення; стеля, прикрашена живописним чи скульптурним зображенням або декоративними мотивами.

Пленер (від фр. *en plein air* – на свіжому повітрі) – правдиве зображення природи у природних умовах, під відкритим небом, при активному впливі світла та повітря; живопис на відкритому повітрі пов'язаний із вивченням пленерних ефектів. Визначальним моментом у живописі на пленері є витриманість тонального і колірного масштабу при побудові тонових і колірних відношень композиції.

Повітряна перспектива – під впливом повітряного середовища і простору відбуваються зміни деяких ознак предметів. Усі ближні предмети сприймаються чітко, з багатьма деталями і фактурою, а віддалені – узагальнено, без подробиць. Контури ближніх предметів виглядають різко, а віддалених – м'яко. На великій відстані світлі предмети здаються темнішими, а темні – світлішими. Всі близькі предмети мають контрастну світлотінь і здаються об'ємними, всі далекі – зі слабо вираженою світлотінню – здаються плоскими. Кольори всіх віддалених предметів через повітряний серпанок стають менш насиченими і набувають кольору цього серпанку – блакитного, молочно-білого або фіолетового. Всі ближні предмети здаються кольоровими, а віддалені – монохромними. Художник враховує всі ці зміни для передачі простору і стану освітленості – важливих якостей пленерного живопису.

Поліптих (від гр. *polyptychos* – той, що складається з багатьох складових) – твір станкового образотворчого мистецтва з декількох частин: трьох (триптих), двох (диптих) або багатьох (поліптих), об'єднаних єдиним задумом. Розквіт мистецтва поліптиху сягає кінця середньовіччя й частково епохи Відродження як оформлення церковних вівтарів.

Поліхромність – багатоколірність, яка призводить до декоративного ефекту.

Полотно – тканина, призначена для нанесення фарб – цупке лляне чи бавовняне полотно, розтягнуте й закріплене на підрамнику та заздалегідь оброблене клейовим ґрунтом.

Поп-Арт (англ. *pop art*, від *popular art* – загальнодоступне, популярне мистецтво) – мистецтво, що виникло в Америці як реакція на авангардне (безпредметне) мистецтво. Твори художників поп-арту – це колажі, комбінації з побутових речей на полотні.

Портал – монументальний вхід у будівлю, прикрашений рельєфами, що має характер справжньої архітектурної композиції у вигляді обрамлення вхідних дверей.

Портрет (фр. *portrait*, від зістар. *portraire* – зображати) – зображення людини або групи людей, що реально існують чи існували в минулому. Портрет художника, виконаний власноруч, називають автопортретом. Портрети бувають психологічними (інтимними) та парадними. Основна вимога – схожість із натурником. Існують портрети в анфас і профіль; на повний зріст, поясний, погруддя, голова; індивідуальний, на дві особи і груповий.

Постімпресіонізм – (фр. *postimpressionisme*) – напрям в образотворчому мистецтві. Виник у 1880-х роках XIX ст. Художники цього напрямку не дотримувалися лише зорових вражень, а прагнули вільно та узагальнено передавати матеріальність світу, вдавалися до декоративної стилізації.

Примітивізм (від лат. *primitivus* — початковий, первісний) – художня стилістика, для якої характерні спрощені, зазвичай пласкі, форми, локальні, чисті кольори, відсутність повітряної перспективи та інших ознак академізму; тенденція в мистецтві, що виникла наприкінці XIX – початку XX ст., основною ознакою якої є свідоме, навмисне спрощення художніх

засобів, звертання до різноманітних форм примітивного мистецтва – народної (селянської) та дитячої творчості, архаїчного й середньовічного мистецтва, творчості народів Африки, Америки, Океанії, Сходу й т. ін. Терміном «примітивізм» іноді визначають також так зване «наївне мистецтво» – творчість художників, що не здобули академічної освіти, проте стали частиною загального художнього процесу (напр., Анрі Руссо, Марія Приймаченко).

Проект (від лат. «кинутий вперед») – технічне рішення у вигляді креслень, розрахунків, макетів різноманітних об'єктів, що передують їх створенню в натурі.

Прописки – в техніці олійного живопису основний етап виконання великого полотна, який йде за підмальовком, передуючи лесуванню. Кількість прописок залежить від ходу роботи художника; кожна з них завершується повним просиханням фарби. У широкому і неточному значенні слова пропискою називають іноді й підмальовок, а також будь-яку переробку вже закінченого полотна або його деталі.

Пропорції – співвідношення частин між собою, рівність двох або кількох відношень; відношення розмірів предметів або їх частин один до одного і до цілого. У малюнку та живописі ці відношення передаються пропорційно відповідно, тобто подібними, зменшеними або збільшеними в одну й ту ж кількість разів. Дотримання пропорцій має вирішальне значення, оскільки вони є характерною ознакою предмета і складають основу правдивого і виразного зображення.

Простір – загальна властивість матеріального світу; зображальний засіб, дія якого ґрунтується на зоровому взаємозв'язку кількох об'єктів.

Пуантілізм (від фр. *pointiller* – нанести пунктир, позначити і всіяти точками) – техніка живопису, яка полягає в тому, що все розмаїття забарвлень зображуваних предметів передається за допомогою змішування великої кількості крапок 4-х

чистих кольорів: червоного, синього, зеленого й жовтого. Від слова «пуант» – туфелька балерини, яка торкається танцполу крапкою.

Ракурс – перспективне скорочення форми предмета, що приводить до зміни його звичних обрисів; різко виражені скорочення, що виникають при спостереженні предмета зверху чи знизу.

Рама. Картина, створена художником, має обрамлення, раму. Вона завершує композицію, надає їй єдності, звертає увагу глядача на сам твір. Найчастіше рама має прямокутну форму, зрідка круглу або овальну. Часто рейки рами мають тонкі профілювання, як би сходинки, що сходять до самої картини. Вони допомагають оку глядача легше зануритися в світ зображуваного. Художники ставляться до рами як до суттєвої частини живописної композиції і забарвлюють її в світлі і темні кольори різних відтінків. Є рами з багатими пластичними мотивами, орнаментом умовного рослинного або геометричного змісту.

Розтушовка – коротка паличка (з паперу або замші) з конусоподібними кінцями для розтирання штриха у пляму для малювання пастеллю або іншими м'якими матеріалами; процес розтирання штриха.

Реалізм (від лат. *realism* – дійсний) – метод художньої творчості, заснований на глибокому пізнанні життя і образному відображенні його сутності та краси. Реалізм у живописі ґрунтується на зображенні життя в формах самого життя. Художник постійно вивчає оточення з олівцем і пензлем у руці і досконало опановує майстерністю правдивого зображення предметів і об'єктів реальної дійсності. Без органічного пізнання і узагальнення життя, з одного боку, і вміння втілити все це в конкретному наочному зображенні; з іншого боку, художній образ у картині перетворюється в схему, позбавлену життєвої переконливості.

Рельєф (від фр. *relief*, від лат. *relevo* – піднімаю) – скульптурна техніка зображення на площині: горельєф (висота більш ніж на 50% від поверхні фону), барельєф (висота менш ніж на 50% від фону) і контрельєф (заглиблене у площину фону зображення).

Реставрація (від пізньолат. *restauratio* – відновлення) – широке поняття, яке охоплює всі види і способи укріплення й відновлення ушкоджених та зруйнованих пам'яток історії й культури (окремі архітектурні споруди та їхні комплекси, твори образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, археологічні знахідки).

Ретабло (ісп. *retablo*) – вертикальне архітектурне оформлення вівтаря, завітарне тло.

Рефлекс – світлий або кольоровий відблиск, що виникає на формі в результаті відображення кольорів і світла навколишніх предметів. Кольори всіх предметів взаємно пов'язані між собою рефlekсами. Чим більша різниця за світлотою і кольорами між двома розташованими поруч предметами, тим помітніші рефлекси. На шорсткуватих, матових поверхнях вони слабші, на гладкому тлі вони більш помітні і виразніші в обрисах. особливо виразні рефлекси на полірованих поверхнях (у цьому випадку їх підсилює дзеркальне відображення).

Рисунок – основний вид графіки. Зображення виконане олівцем, пером, пензлем, вугіллям тощо за допомогою штрихів, ліній, світлотіньових плям в одному чи декількох кольорах, зазвичай на папері.

Ритм і ритмічність – повторюваність тих чи інших композиційних елементів твору, особлива їх відповідність, яка веде до стрункої, закономірної злагодженості цілого. Ритм може виявлятися через контрасти і відповідності угруповань фігур, предметів, ліній, рухів, світлотіньових і колірних плям, просторових планів тощо.

Різьблення – в архітектурі та прикладному мистецтві будь-який вирізьблений фігурний елемент.

Розон (роза) – вікно, кругле й широке з переплетенням у вигляді променів, що розходяться радіально. Типове для романських і готичних соборів (вітражна ружа).

Рококо (від фр. *rocaille* – мушля) – стиль у мистецтві й архітектурі, що зародився у Франції на початку XVIII ст. і поширився у всій Європі. Відрізнявся граційністю, легкістю, інтимно-кокетливим характером. Названий так жартома за надмірне захоплення рокайлями (мушлями).

Романський стиль – художній стиль раннього середньовіччя (названий за аналогією з романськими мовами), для якого характерне наївне бажання зв'язати всіх однією-єдиною формою – римською культурою та мистецтвом. Поширений у Європі з XI ст.

Світло – елемент світлотіньових градацій, служить для позначення освітлених частин поверхні предметів.

Світлота (тон) – вищий ступінь відмінності від темного: чим далі від темного, тим більшу світлоту має колір.

Світлотінь – закономірні градації світлого і темного на об'ємній формі предмета, завдяки яким як у природі, так і на малюнку сприймаються оком такі предметні властивості, як обсяг і матеріал. Основні градації світлотіні: відблиск, світло, півтінь, тінь власна, рефлекс, тінь падаюча.

Сграфіто (італ. *sgraffito* або *graffito* – подряпаний) – різновид монументально-декоративного живопису, принцип якого ґрунтується на подряпуванні спеціальними інструментами верхнього тонкого шару штукатурки з метою оголення нижнього шару, за кольором контрастного верхнього. У давнину сграфіто використовувався в кераміці (архаїч. вази Греції та Етрурії). Як засіб декорування архітектурних споруд сграфіто набув поширення в XV–XVII ст. в Італії, а пізніше –

у країнах Європи (Німеччині, Чехії тощо). Широко використовується в монументально-декоративному мистецтві ХХ–ХХІ ст.

Сепія (від лат. *sepia* – каракатиця) – 1) фарба світло-брунатного кольору, яку виготовляли з чорнильного мішка морського молюска – сепії; 2) фарба акварельного типу, яка широко застосовується у графіці, поширена в Європі з середини ХVІІІ ст.; 3) твір, виконаний цією фарбою.

Сепукральне мистецтво – створення пам'ятників, надгробків, цвинтарних меморіальних комплексів для поховання.

Силует – темне на світлому тлі або світле на темному однокольорове площинне зображення. людини, тварини або предмета. Термін походить від прізвища французького міністра фінансів ХVІІІ в. Етьєна де Силуета, на якого була намальована карикатура у вигляді тіньового профілю.

Символ – вираз багатогранного смислу; один із найважливіших критеріїв художньої досконалості творів мистецтва. Образ, який алегорично виражає якесь широке поняття або абстрактну ідею. У тому випадку, якщо зв'язок символу з висловлюваним їм поняттям впливає з внутрішньої змістової подібності, спорідненості між зображуваним предметом і його алегоричним значенням, використання символу стає доречним і можливим у реалістичному образотворчому мистецтві. Символ використовують тоді, коли хочуть лаконічно і стисло висловити широке, багатомістке поняття.

Символізм – художній напрям, характерною ознакою якого є схильність художників до екзотики і до переважання декоративності кольору. Виник спочатку у французькій літературі 1885 року.

Симетрія (від гр. *symmetria* – домірність) – принцип гармонізації художнього твору, що ґрунтується на фундаментальній властивості дійсності; вид художнього узагальнення,

який передбачає зведення структурних елементів у єдину систему, яка підпорядковується законам побудови геометричних фігур на площині та в просторі. Має ось симетрії.

Синтез мистецтв – поєднання різних видів мистецтва з метою посилення естетичного впливу і гармонізації звучання (напр., архітектурно-художній синтез мистецтв створюють архітектура, образотворче та декоративне мистецтва).

Система (від гр. *systema* – ціле, що складається з частин; з'єднання) – цілісне поєднання взаємопов'язаних елементів.

Скульптура (лат. *sculpture*, *sculpo* – висікаю, вирізаю) – ліплення, пластика (гр. *plastike*, від *plasso* – ліплю), вид образотворчого мистецтва, що заснований на принципі об'ємного, фізично тривимірного зображення, твори якого виконуються з твердих або пластичних матеріалів. Розрізняють такі види скульптури: кругла скульптура, твори якої можна оглядати з різних сторін (статуя, група, статуетка, бюст) та рельєф – напівоб'ємне зображення на площині, яке визначається за висотою та глибиною зображення: горельєф (високий), барельєф (низький), контррельєф (заглиблений).

Сприйняття художнє – вид художньої діяльності, відображений у цілеспрямованому й цілісному сприйнятті мистецьких творів як естетичної цінності, який супроводжується естетичними переживаннями та асоціативними уявленнями.

Статуя (лат. *statua*) – скульптурне зображення фігури людини, що має повний тривимірний обсяг і величину, близьку до натуральної або збільшеного розміру.

Стафаж (нім. *Staffage* – прикрашати картини фігурами) – сюжетно незначні чи дрібномасштабні зображення людей або тварин у живописних і графічних творах переважно пейзажного характеру. Зображення фігур людей, тварин, які впро-

ваджувалися у пейзажному живописі для оживлення твору, мали другорядне значення. Стафаж був особливо поширений у творах західноєвропейських художників XVI–XVII ст., коли пейзажисти включали до своїх творів дрібноформатні релігійні та міфічні сцени на другому плані.

Стела – пам’ятний кам’яний стовп чи плита, зведені у священному або примітному місці, на які нанесено текст або малюнок.

Стереотип (від гр. *stereos* – твердий та *typos* – відбиток) – звичне, схематичне, стандартизоване, стійке і, як правило, емоційно забарвлене уявлення про будь-яке культурне явище або об’єкт, що складається у свідомості людини як на основі особистого життєвого досвіду, так і за допомогою різноманітних джерел інформації.

Стилізація (фр. *stylisation*, від *style* – стиль) – навмисне перетворення формальних ознак і образної системи того чи іншого стилю у новому, незвичайному для нього художньому контексті. Перетворення реальної картини на декоративну, стилізовану (існує різний ступінь стилізації). 1. Навмисна імітація художнього стилю, характерна для будь-якого автора, жанру, течії, для мистецтва і культури певного соціального середовища, народності, епохи. 2. В образотворчому і переважно в декоративному мистецтві, дизайні узагальнення зображуваних фігур і предметів за допомогою умовних прийомів; стилізація особливо характерна для орнаменту, де вона перетворює об’єкт зображення в мотив візерунка.

Стиль (від гр. *stylos* – паличка для письма) – історично складена стійка спільність творчих принципів образної системи суттєвих і характерних ознак предметів матеріальної та духовної культури суспільства. 1. Спільність ідейно-художніх особливостей творів мистецтва певної епохи. Виникнення і зміна стилів визначається ходом історичного розвитку суспільства (наприклад, класицизм, бароко та ін.). 2. Національ-

на особливість мистецтва (китайський, мавританський стиль і т. і.). Термін також використовується, коли йдеться про стиль групи художників або одного художника, якщо їх творчість відрізняється яскравими індивідуальними рисами.

Стиль художній (лат. *stylus* – стрижень) – структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

Стінний розпис – живопис, виконаний на поверхні стін будівлі (розпис по сухій і вологій штукатурці).

Строкатість (дрібність) зображення – недоліки малюнка або етюду, які виникають у тому випадку, коли початківець-художник малює або пише натуру частинами. У результаті форма предметів виявляється перевантаженою деталями, контури їх різкі, багато предметів і їх поверхні виглядають однаковими за тоном і силою кольору. Так стається тому, що недосвідчений художник хоча і порівнював предмети за тоном і кольором, але дивився на них по черзі, окремо. Коли у художника виробляється звичка одночасного (цільного) бачення і порівняння предметів за трьома властивостями кольору (колір, світлота, насиченість), тональна строкатість зображення зникає.

Структура – (від лат. *structura* – будова, порядок) – сукупність стійких внутрішніх зв'язків об'єктів у композиції, що забезпечують її цілісність.

Стуко – штучний мармур із полірованого гіпсу з різноманітними сумішами; ліпнина для оздоблення стін та архітектури.

Субкультура підпорядкована, неосновна культура; часткова культурна підсистема всередині пануючої системи базової культури суспільства.

Сувій – старовинний манускрипт – смужка папірусу, яка намотана на дерев'яний або кістяний циліндрик.

Супрематизм (від лат. *supremos* – вищий, верховний) – напрям у мистецтві, різновид абстрактного живопису, основу якого складають комбінації з простих геометричних елементів і форм.

Сухий пензель – у живописі та графіці допоміжний технічний прийом, що використовується в роботі слабо насиченими фарбами жорсткими пензлями. Як самостійна техніка сухий пензель застосовується головним чином у декоративному мистецтві.

Сфумато (італ. *sfumato* – затушований) – живописна техніка, споріднена к'яроскуро й заснована на найтонших градаціях світла та тіні. Вона означає м'якість виконання, невловимість предметних обрисів як результат певного художнього підходу. Властива головним чином творам Леонардо да Вінчі та його учнів.

Сюжет – в образотворчому мистецтві термін використовується з двома значеннями: широке – предмет художнього зображення (наприклад, пейзаж – «вид» природи, натюрморт – речі тощо), де сюжетний, тобто предметний живопис протиставляється безпредметному; вузьке – зображення дій, вчинків і взаємовідносин людей, які зумовлені певною життєвою ситуацією.

Сюрреалізм (від фр. *surrealisme* – надреальне, надреалізм) – один із пізніх напрямків у модерністському мистецтві, що виник після першої світової війни. Ідеологічною основою сюрреалізму є філософія З. Фрейда, зокрема його ідеї про існування різних форм свідомості (підсвідоме, несвідоме) і про творчу силу лібідо. Це дозволило сюрреалістам зробити висновок про значущість таких станів людини як сон, галюцинація, марення, параноя і проголосити зображення сфери несвідомого головною метою мистецтва (Сальвадор Далі, Рене Магрітт та ін.).

Творчий процес (творчість) – процес створення художнього об'єкта, починаючи від зародження образного задуму до його втілення, процес втілення спостережень дійсності в художній образ. У живописі творчість полягає у виконанні твору в безпосередньо достовірних зримих формах. Продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення; розвиток творчого потенціалу діяльності є важливою умовою розвитку культури особистості.

Тема – коло явищ, обраних художником для зображення і розкриття ідеї твору.

Темпера (італ. *tempera*, від *temperare* – змішувати фарби) – живопис фарбами, для яких зв'язуючою речовиною є емульсія: натуральні (яйце, сік рослини), штучні (водний розчин клею з олією). Водно-клейові фарби, виготовлені з сухих порошків, змішаних з яєчним жовтком, розведеним клейовою водою. В даний час виготовляються також напіврідкі фарби, укладені в тубики і приготовані на жовтку, цілісному яйці або емульсії з рослинної олії з яйцем і клеєм. Темперними фарбами можна писати густо, як олійними, і рідко, як акварельними, розбавляючи їх водою. Сохнуть вони повільніше гуаші. Недоліком є різниця у відтінках сирої і висохлої фарби. Картини, написані темперою, мають матову поверхню, тому їх іноді покривають спеціальним лаком, що усуває цю матовість.

Теплі і холодні кольори. Теплі кольори умовно асоціюються з кольором вогню, сонця, розжарених предметів: червоні, червоно-оранжеві, жовті. Холодні кольори асоціюються з кольором води, льоду та інших холодних об'єктів: зелено-блакитні, блакитні, синьо-блакитні, синьо-фіолетові. Ці якості кольору відносні і залежать від розташування поруч іншого кольору. Ультрамарин, наприклад, холодний сам по собі, поруч з берлінською лазур'ю буде теплим.

Теракота (італ. *terra cotta* – випалена земля) – вид виробів із кераміки з пористим черепком, без облицювання.

Тесери – камінчики чи шматочки склоподібної маси, з яких складається мозаїка.

Техніка (від гр. «умілий», «майстерний», також «уміння», «вправність», «майстерність») – сукупність навичок і прийомів у певному виді діяльності (наприклад, техніка живопису). В образотворчому мистецтві: 1) загальна сукупність знань, умінь і навичок, прийомів та методів, необхідних для створення художнього твору (широке значення); 2) індивідуальна манера майстра, його особистісне бачення світу (вузьке значення).

Технічний малюнок – наочне зображення предмета, виконане від руки з візуальним дотриманням пропорцій та показом розмірів.

Тимпан – архітектурне поле трикутної форми, гладке або заповнене скульптурою; розташоване між антаблементом і скатними лініями фронтона.

Титул – перша сторінка книги, на якій розміщено заголовок, прізвище автора, назва видавництва тощо.

Тінь (анг. *shade, shadow*, фр. *ombre*) – в образотворчому мистецтві – віддалені від джерела світла, найменш освітлені ділянки картини, елементи простору, предметів і фігур твору. Тінь буває власною та падаючою. Власними називають тіні, що належать самому предмету. Падаючі – це тіні, що відкидаються тілом на навколишні предмети. Інколи поняття тіні не відповідає поняттю темного, оскільки тінь на світлому предметі майже прозора, ледь вловима і відрізняється множинністю рефлексів.

Тон (фр. *ton*) – світлотіньовий або колірний лад твору. У термінології художників рівнозначний поняттю світлоти кольору (фарби). Будь-який хроматичний або ахроматичний ко-

лір може мати різну світлоту. Можна сказати про тон у межах одного кольору, наприклад червоного: «світлий тон червоної фарби» або «темний тон фарби». Іноді термін «тон» застосовується у відношенні до колориту, наприклад «золотистий тон панно», «коричневий тон картини». Художники часто замість терміну «тон» кольору застосовують термін «світлота» або «світлосила» кольору.

Тональність (фр. *tonalite*) – єдність кольорового або світлотіньового устрою живописного твору. У графіці вказує на характер загального світлотіньового тону, у живописі застосовується до кольору і є наближеним до понять «кольорова гамма» і «загальний кольоровий тон».

Тондо (італ. *tondo*) – живописна картина або барельєфне зображення круглої форми. найбільш притаманна художникам епохи Відродження.

Торевтика (від гр. *toreuo* – вирізую, чеканю) – мистецтво рельєфної обробки художніх виробів із металу шляхом чеканки при тисненні.

Традиція (від лат. *traditio* – передача, розповідь) – історично сформовані звичаї, обряди, норми поведінки, погляди, смаки тощо, які передаються від покоління до покоління й забезпечують зв'язок різних історичних часів.

Трансепт – поперечна нава у будівлях церков, які в плані разом утворюють латинський хрест.

Трансформація – видозмінення, перетворення шляхом швидкої зміни площини, форми, об'єму.

Трафарет (італ. *traforetto*, від *traforo* – проколювання) – пристрій для формування живописного зображення орнаменту, яке розраховане на багаторазове повторення мотиву. Використовується при трафаретному друці в художній вишивці, у текстильному та паперовому виробництві, інколи для декорування керамічних виробів.

Тромплей (від фр. *trompe-l'oeil* – «обман зору») живописний напрям, для якого властива гранична натуралістичність, ілюзіоністична переконливість зображення, що досягається майстерністю перспективних, композиційних і живописних прийомів. Це технічний прийом у мистецтві, метою якого є створення оптичної ілюзії об'ємності зображеного на двомірній площині об'єкта.

Уява – відображення дійсності не як існуючої реальності, а як певної можливості створювати та оперувати новими образами, уявленнями, думками.

Уявлення асоціативне в мистецтві – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети та явища навколишнього світу, продуктивно конструювати їх через нові уявлення, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Фактура – характерні особливості поверхні предметів з різного матеріалу як в натурі, так і в зображенні (рельєф барвистого шару мазків). Фактура може бути гладкою, шорсткою, рельєфною. Фактура листа багато в чому залежить від властивостей матеріалу, від особливостей об'єкта природи, яку зображує художник, а також від поставленого завдання і техніки виконання. В акварелі фактура значною мірою залежить від поверхні паперу. У фактурі часто проявляється індивідуальний почерк художника.

Фас (анфас) – лицьова сторона, вид спереду. Цей термін показує, що модель (голова людини або предмет) розташована фронтально, паралельно до площини картини.

Фасад – зовнішня, зазвичай передня сторона будівлі.

Фовізм (від фр. *fauves* – дикі тварини) – течія в мистецтві, в якій художники своїм мистецтвом і позицією стверджували своє право на суб'єктивне бачення світу, що супроводжува-

лося відходом від суспільних проблем у сферу декоративних живописних пошуків.

Фон (фр. *fond* – глибинна частина) – будь-яке середовище або площина, що знаходяться за об'єктом зображення. В образотворчому мистецтві тильний просторовий план композиції. Фон може бути глухим або нейтральним, тобто без зображення, а може включати в себе елементи будь-яких жанрів (пейзажу, інтер'єра).

Форма (від лат. *forma* – форма, вид, образ) – 1) зовнішній вигляд, обрис; передбачає наявність об'ємності, конструкції, пропорції; 2) в образотворчому мистецтві художня форма – це художні засоби, що служать для створення образу, розкриття змісту.

Формалізм – у радянські часи загальне позначення численних антиреалістичних шкіл і напрямків в образотворчому мистецтві: кубізм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, супрематизм, пуризм, дадаїзм, абстракціонізм, поп-арт тощо. Всі ці різновиди формалізму ґрунтуються на відділенні форми мистецтва від змісту, на визнанні незалежності і самостійності форми, претендуючи на те, щоби шляхом різних комбінацій «чистих» ліній або кольорів народжувати твори мистецтва.

Формат – форма площини, на якій виконується зображення. Він зумовлений загальними обрисами натури, відношенням висоти до ширини. Вибір формату залежить від змісту і відповідає композиції зображення. Для образного ладу формат має істотне значення.

Фреска (від італ. *fresco*) – найважливіший різновид монументального живопису, який застосовує вапно як основну сполучну речовину для майбутнього живопису. Техніка стінних розписів, що полягає в швидкій роботі пензлем по сирому тинькованому ґрунту. Пігменти, що використовуються у

фресках, розчинені у воді, просочуючись крізь тиньк, проникають у стіну.

Фриз (фр. *frise*) – живописна або скульптурна смуга декоративного призначення. У класичній споруді – частина антаблемента між архітравом і карнизом.

Фронтальна композиція – розташування та побудова форми за двома координатами: вертикальною та горизонтальною.

Фронтон (фр. *fronton*) – трикутне завершення грецького храму з коротких сторін, пізніше – палацових фасадів, дверей і вікон.

Хепенінг – різновид акціонізму, передбачає насамперед провокування, а не організацію події. Ініціатори дійства обов'язково залучають до нього і глядачів. Виник наприкінці 50-х років ХХ ст. як авангардна форма театрального мистецтва.

Хіазм (від гр. *chiasmōs* – хрестоподібне розташування) – в образотворчому мистецтві зображення людської фігури, яка стоїть, де тяжкість тіла перенесена на одну ногу (опорну); піднятому при цьому стегну відповідає опущене плече, а іншому, опущеному стегну, – підняте плече. Хіазм був відомий античним скульпторам і заново відкритий майстрами раннього Відродження. Див. контрапост.

Храм (лат. *templum* – святилище, від гр. *tēmenos* – священна огорожа) – культова релігійна споруда, яку трактують як житло Бога, де зберігається його зображення.

Хрисоелефантинна скульптура (від гр. *chrysos* – золото і *elephas*, род. від. *elephantos* – слонова кістка) – скульптура із золота і слонової кістки. Хрисоелефантинна скульптура була характерна для античного мистецтва (статуї богів). Складалася з дерев'яного каркасу, на який наклеювалися пластини зі слонової кістки, що передавали оголене тіло; із золота виготовлялися одяг та волосся.

Художнє конструювання – процес вирішення проектно-го завдання з використанням категорійного апарату дизайну: розробка концепції, виділення конкретних цілей проектування (моделювання, макетування та ін.), розробка проектно-ї документації.

Художній образ – форма відображення дійсності, яка ви-являє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає в творчому процесі та втілюється в матеріальній формі.

Художня виставка – тимчасовий публічний показ творів мистецтва з метою естетичного виховання глядачів, популя-ризації сучасного мистецтва та художньої спадщини. Відкрит-тя виставки – вернісаж; закриття виставки – фінісаж.

Художня освіта – напрям мистецької освіти, що визнача-ється як сукупність теоретичних і практичних надбань у галу-зі образотворчого мистецтва, які використовуються у процесі підготовки художників-педагогів, художників-архітекторів, мистецтвознавців, художників та майстрів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, майстрів промислового мистецтва.

Цілісність зображення – результат роботи з натури ме-тодом відношень (порівнянь) при цілісному баченні натури, в результаті чого художник позбавляється від таких недолі-ків малюнка або етюду, як роздрібненість і строкатість.

Цілісність сприйняття – уміння художника бачити предмети натурної постановки одночасно, все відразу. Тільки в результаті цілісного зорового сприйняття можна правильно визначити пропорції предметів, тонові і колірні відношення та домогтися цілісності зображення натурної постановки. У цілісності сприйняття полягає професійне вміння бачити і «постановка ока» художника.

Шарж (фр. *charge*) – сатиричне або гумористичне зобра-ження (портрет), у якому за дотриманням подібності карика-турно підкреслено найхарактерніші риси натури.

Школа у мистецтві – художній напрям, течія, яку представляє група учнів та послідовників певного художника (наприклад, венеціанська або барбізонська школи), близьких за творчими принципами та художньою манерою.

Шпатель (нім. *spatel* – лопатка) – тупий ніж із тонкої гнучкої сталі, інструмент як для змішування, так і для нанесення фарби на полотно.

Штрих (нім. *schtrich*) – риска, лінія, яка виконується одним рухом руки та є складовою частиною певної лінійної зображувальної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Основні джерела

1. *Адамчик М. В.* Дизайн и основы композиции в дизайнерском творчестве и фотографии. Минск: Харвест, 2010. 190 с.
2. *Альберти Леон Баттиста*, Три книги о живописи. Десять книг о зодчестве. т.2. Москва, 1937. С. 27.
3. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. Москва-Ленинград, 1940. С. 6-25.
4. *Антонович Є. А., Щерба М. А., Шпильчак В. А. та ін.* Збірник практикумів з художньо-графічних дисциплін. Основи художнього конструювання. Основи композиції. Педагогічна практика: Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1995. 152 с.
5. *Барышников А. П., Лямин И, В.* Основы композиции. Москва, 1951. 123 с.
6. *Беда Г. В.* Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. 2-е изд., Москва: Просвещение, 1981. 240 с.
7. *Бюкер Р.* Работа и ритм. М., 1923. 79 с.
8. *Волкотруб И. Т.* Основы художественного конструирования. Киев: Вища школа, 1988. 191 с.
9. *Гика М.* Эстетика пропорции в природе и в искусстве. М., 1936. 88 с.
10. *Голубева О. Л.* Основы композиции. М.: Искусство. 2004. 140 с.
11. *Голубко С. Т.* Функциональность и логика формы. Москва, 1979. 64 с.

12. Готт В. С., Перетурич А. Ф. Симметрия, инвариантность, структура. Москва, 1967. 168 с.
13. Губаль Б. Композиція в дизайні. Одно-, дво- і тривимірний простір : навч. посіб.; за ред. Є. А. Антоновича. Тернопіль : Матвей, 2011. 240 с. : іл.
14. Даги И. А. Средства реализации декоративной фронтальной композиции. Кишинев, 1987. 104 с.
15. Иванов С. Основы композиции видання. Навчальний посібник. Львів.: Світ, 2013. 232 с.
16. Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. Москва, 1972. 196 с.
17. Илиади Б. В. Роль интуиции и логики в художественном творчестве // О композиции. Москва, 1959. С. 64-78.
18. Кибрик Е. А. К вопросу о композиции. Вопр. изобразительного искусства. Москва: Сов. художник, 1954. С. 31-45.
19. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи: Учебное пособие. Київ: Вища школа, 1989. 143 с.
20. Костенко Т.В. Основы композиції та тримірного формоутворення: навч.-метод. посіб. Харків: ХДАДМ. 2003. 255 с.
21. Куленко М.Я. Основы композиції в образотворчому мистецтві. Київ: КНУБА, 2001. 88с.
22. Лебедев В. Пластика малых форм. Москва, 1974. 114 с.
23. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. Москва: Прогресс, 1970. 303 с.
24. Михайленко В.Є., Яковлев М.І. Основы композиції (геометричні аспекти художнього формотворення) Навч. посібник для студ. вищих навч. закладів, 2004 р. 304 с.

25. *Нешумов Б. В., Щедрин Е. Д.* Художественное проектирование. Москва: Просвещение, 1979. 175 с.
26. *Полякова И.* Уроки композиции. Москва: Искусство, 2007. № 18. С. 21–23.
27. *Розенблюм Е. А.* Художник в дизайне. Москва, 1981. 78 с.
28. *Сензюк П. К.* Композиция в декоративном искусстве: Альбом. Київ: Рад. школа, 1988. 78 с.
29. *Сомов Е. С.* Композиция в технике. Москва, 1972. 270 с.
30. *Сотська Г., Шмельова Т.* Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
31. *Урсу Н.О.* Золотий перетин у композиції. Зб. наук. праць КПДПУ. Кам'янець–Подільський, 1997. Вип. 3. С. 61–63.
32. *Урсу Н.О., Негода Б.М., Гнатюк В.А. та ін.* Теоретичні основи композиції: навч.-метод. посібник для студ. ВНЗ художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. Кам'янець–Подільський: Кам'янець–Подільський державний університет, 2004. 50 с.
33. *Фесенко Д.* Квадратура в стінопису XVIII ст. у Східній Галичині на тлі Західноєвропейського мистецтва бароко. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 58–63.
34. *Шевченко В. Я.* Композиція плаката. Харків: Колорит. 2004. 123 с.
35. *Шорохов Е. В.* Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе. Москва: Просвещение, 1977. 112 с.
36. *Шорохов Е. В.* Композиция: Учебное пособие. Москва: Просвещение, 1986. 228 с.

37. *Щербина В.* Закономірності зображувальної площини та руху в композиції. Кривий Ріг: Рідна школа, 1999. № 9. С. 61–64.
38. *Щербина В.* Конструктивна система художньої композиції [текст]. Мистецтво та освіта. Київ, 2002. № 4. С. 2–7.
39. *Яблонский В. А.* Преподавание предметов «Рисунок» и «Основы композиции». 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Высш. шк., 1989. 78 с.
40. *Яремків М.* Композиція: творчі основи зображення. Навчальний посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 112 с.
41. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1975. Rok XXXVII. Nr. 2. Cz. 1: Traktat i ołtarze. S. 162–168.
42. *Stoga A.* Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach. Biuletyn Historii Sztuki. 1980. Rok XLII. Nr. 3–4. S. 365–376.

Допоміжні джерела

43. *Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є.* Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с
44. *Антонович Е. А., Проців В. І., Свид С. П.* Художні техніки в школі. К., 1997. 310 с.
45. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1951. 154 с.
46. *Блейк Вендон.* Как начать рисовать. Минск: Попурри, 2000. 142 с.
47. *Виолле-ле-Дюк.* История рисовальщика. СПб., 1982. С. 146.

48. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. Москва, 1960. 171 с.
49. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 178 с.
50. *Кириченко М. А., Кириченко І. М.* Основи образотворчої грамоти: Навч. посіб. 2 вид., Київ: Вища школа, 2002. 191 с.
51. *Кузин В.С.* Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе. Москва: Агар, 1998. 335 с.
52. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. Избр. естественнонаучные произв. Москва, 1955. С. 67–60.
53. *Мастера искусства об искусстве.* Под общей ред. Аркина Д. и Терновца Б., т. 1. Москва–Ленинград., 1937. 345 с.
54. *Платонова Н.* Искусство. Энциклопедия. Москва: РОСМЭН, 2002. 144 с.
55. *Хогарт В.* Анализ красоты. Москва, 1958. 189 с.
56. *Шепетис Л. Х.* Искусство и среда. Москва, 1979. 252 с.

Навчальне видання

Урсу Наталія Олексіївна
Гуцул Іван Андрійович

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ

Навчально-методичний посібник
для студентів галузі знань 02 «Культура і мистецтво»,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»; галузі знань 01 «Освіта/Педагогіка»,
спеціальності 014.12 «Середня освіта (Образотворче мистецтво)»

Редактор Алла Панькова
Комп'ютерне верстання Уляна Зарицька

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 9,68.
Тираж 300 прим. Зам. № 863.

Видавництво «Аксиома»,
вул. Симона Петлюри, 30а, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3 90 06, (067) 381 29 43.
E-mail: aksiomaprint@ukr.net, sales@aksioma.org.ua

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004 р.