

УДК 703(477)

## ЗНАЧУЩІСТЬ ЗАКОНІВ ПЕРСПЕКТИВИ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ

Шух Г.В.

Київський університет імені Бориса Грінченка

Стаття присвячена аналізу основних тенденцій зображення простору, визначення аспектів основних законів лінійної та повітряної перспективи в пейзажному жанрі, практичному значенню теорії перспективи в образотворчому мистецтві. Все це зумовлено художніми тенденціями конкретної епохи, стилю, напрямку, течії, постійного пошуку, розвитку, пов'язаного як з теоретичними основами (закони перспективи), так і з техніками, матеріалами. Проаналізовано підходи різних вчених щодо процесу розвитку теорії перспективи в пейзажному жанрі та обґрунтовано шляхи засвоєння перспективи як основи пейзажу.

**Ключові слова:** лінійна перспектива, повітряна перспектива, пряма лінійна перспектива, пейзажний жанр, теорія образотворчого мистецтва.

**Постановка проблеми.** Малюючи з натури навколишні предмети, подумки зіставляючи їх розміри, визначаючи на аркуші ті чи інші співвідношення, ми завжди керуємося законами перспективи і добиваємося завдяки цьому правдивого і вірного зображення дійсності. Тверді знання законів перспективи обов'язкові для кожного художника та архітектора. Практичне значення теорії перспективи в образотворчому мистецтві та архітектурі загальновідомо. Саме аспект визначення законів перспективи у пейзажі є стислим та мало дослідженим.

Помилки в малюнку, відсутність схожості між зображенням і оригіналом в багатьох випадках є наслідком порушення правил лінійної перспективи. При цьому порушується не тільки зовнішня схожість, але також правдивість і переконливість малюнка в цілому. Вказівки подібного роду можна зустріти майже в кожній книзі, присвяченій питанням малюнка або перспективи.

**Актуальність.** Перед сучасною педагогічною наукою гостро стоїть питання про необхідність докорінних реформ у сфері освіти, які спрямовані на всебічну підготовку підростаючого покоління, його цілісний і гармонійний розвиток та особисте зростання. Для цього потрібно зрозуміти і повірити у величезні можливості образотворчого мистецтва в освітянському процесі. Вивчення основ образотворчого мистецтва цілком активізує мислення учнів в цілому, цьому сприяє якраз вивчення законів лінійної та повітряної перспективи (міжпредметні зв'язки геометрія, креслення, оптика, природа, культура і мистецтво). Тому саме дослідження цього аспекту є актуальним.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Першою людиною, який вирішив проблему передачі зорового сприйняття на площину, був архітектор Філіппо Брунеллески. Він знайшов спосіб оптико-геометричних побудов, зробивши розтин зорової піраміди Евкліда картинної площиною і отримавши тим самим перспективне зображення предмета. Такі точні геометричні побудови ренесансної системи перспективи відмінно проілюстрував своїми гравюрами Альбрехт Дюрер.

Універсальні здібності дозволили Леонардо да Вінчі стати теоретиком і в області перспективи. Беручи участь в розробці вчення про пропорції і перспективного простору, він висловив ряд думок, які знайшли блискуче підтвердження сучасними дослідженнями.

Не менше значення мали роботи в області перспективи Альбрехта Дюрера. У трактаті «Керівництво до виміру» він застосував геометрію об'ємних тіл і теорію лінійної перспективи для побудови фігури людини в просторі, передачі складних ракурсів і рухів.

Серед російських художників багато часу приділив цілеспрямованим пошукам в області закономірностей бачення натури на основі перспективи Олексій Гаврилович Венеціанов. Він справедливо вважав, що перспектива – метод зображення реального предмета в конкретному середовищі, і тому відіграє основну роль у навчанні художника рисунку та живопису.

Дослідник «вічних, непорушних законів форми», вихователь багатьох значних майстрів російського мистецтва, Павло Петрович Чистяков вважав, що вміння малювати і писати, тонко знати перспективу необхідно при будь-якому таланті.

Відхилення митців від ренесансної перспективної системи досліджувалися А.В. Бакушинським, Б.В. Раушенбахом, М.В. Федоровим, П.О. Флоренським, О.І. Генісаретським («Аналіз простору і часу в художньо-образотворчих творах»), Л.Ф. Жегіним, В.В. Лепахіним («Ікона та іконічність») та багатьма іншими художниками, мистецтвознавцями, вченими.

Л.В. Мочалов, вивчаючи історію образотворчого мистецтва, аналізує різні історично створені системи просторового зображення визначив, що вся історія мистецтва – це своєрідна взаємодія типологічного і індивідуального, традиційного і новаторського.

**Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми.** На сьогодні недостатньо уваги приділено аналізу законів перспективи у пейзажному жанрі. Завданнями є визначити головні закони лінійної та повітряної перспективи в пейзажному жанрі, дослідити процес розвитку теорії перспективи в пейзажному жанрі; простежити особливості використання законів перспективи в роботах українських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття, обґрунтувати особливості вивчення законів перспективи в образотворчій діяльності.

**Мета статті.** Головною метою цієї роботи є обґрунтувати ефективні шляхи та засоби засвоєння законів перспективи як основи пейзажного жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Леонардо да Вінчі писав: «Практика завжди має бути побудована на блискучій теорії, для якої перспектива – помічник і вхід, без неї нічого не може бути зроблено добре у випадку живопису» [3, с. 62]. Сучасні закони перспективи – це плід тривалого розвитку людського розуму.

Закони лінійної перспективи розробили художники Ренесансу. Леонардо да Вінчі у трактаті «Про живопис» писав: «лінійна перспектива поширюється на дію зорових ліній, щоб за допомогою вимірювань довести, наскільки другий предмет менше першого і наскільки третій менше другого, і так поступово аж до кінця видимих предметів», «перспектива зменшення нам показує, що чим далі предмет, тим він стає менше», «великі предмети можуть бути на такій відстані, що вони здаватимуться набагато меншими ніж маленькі зблизька» [3, с. 61].

Закономірності лінійного перспективного малювання: паралельні горизонтальні лінії, які віддаляються від глядача до горизонту, зближуються видимо та при продовженні сходяться в одній точці на горизонті (цю точку називають точкою сходження (точка – уявна); усі лінії, перпендикулярні до картинної площини, сходяться в головній точці, яка знаходиться на лінії горизонту проти точки зору; горизонтальні лінії, які знаходяться вище рівня очей (горизонту), направлені вниз до горизонту; горизонтальні лінії, що знаходяться нижче рівня очей (горизонту), направлені вгору до горизонту; лінії, розміщені на рівні очей проти точки зору (горизонту), здаються розміщеними на лінії горизонту; висота вертикальних ліній у міру їх віддалення від глядача видимо зменшується; на малюнку ці лінії зображуються вертикальними [10, с. 47].

Повітряна (тональна) перспектива – поняття техніки живопису. Тональна перспектива – це зміна в кольорі і тоні предмета, зміна його контрастних характеристик у бік зменшення, приглушення при віддаленні вглиб простору.

Принципи тональної перспективи першими обґрунтували Леон-Батіст Альберті («Книга перша про живопис») «у просторі біля горизонту нерідко буває білий туман, і він мало-помалу сходиться нанівець» [9, с. 50], Леонардо да Вінчі («Трактат про живопис») «те, яке ти хочеш, щоб було настільки ж більше відсунуто назад, настільки ж роби його більше синім, і те, яке ти хочеш, щоб воно було віддалено в п'ять разів, роби його в п'ять разів більше синім», «чим більше освітлюється частина тим більшою вона здається і чим менша щільність повітря між оком і ними, тим більш освітленими вони здаються» [9, с. 64].

Повітряна перспектива характеризується зникненням чіткості і ясності обрисів предметів у міру їхнього віддалення від очей спостерігача. При цьому дальній план характеризується зменшенням насиченості кольору (колір втрачає свою яскравість, контрасти світлотіні пом'якшуються), таким чином – глибина здається більш світлою, ніж передній план. Усі існуючі закони повітряної та лінійної перспективи пейзажу подано у таблиці.

Ближні предмети	Дальні предмети
Нижче зображуються	Вище зображуються
Більші за розміром, ширші	Менші за розміром, вужчі
Детально зображуються	Узагальнено зображуються
Конттури – чіткі, різкі	Конттури – м'які, плавні
Зображуються об'ємними	Зображуються плоскими
Різка, контрастна світлотінь	Невизначена світлотінь
Яскраво забарвлені	Бліді
Зображуються насиченими теплими відтінками	Зображуються холодними відтінками

Лінійна та повітряна перспектива є складовими великої класифікації розроблених перспектив в продовж існування образотворчого мистецтва.

Залежно від форми поверхні, на яку проєктується зображення, виділяють такі види перспективи: лінійна – на площині; панорамна – на внутрішній поверхні циліндра; купольна – на внутрішній поверхні кулі; плафонна – на горизонтальній площині; театральна – на кількох площинах. Окрім цих, є інші види перспективи: рельєфна, діаграмна, стерео-перспектива, аналітична, кіноперспектива.

На сьогодні домінує використання прямої лінійної перспективи, більшою мірою через більш реалістичне зображення і зокрема через використання даного виду проєкції в 3D-іграх.

Перспектива сприяє виробленню навичок такого зображення предметів і явищ видимого світу, яке відповідає нашому зоровому сприйняттю. Вона відноситься до розділу нарисної геометрії і тому є досить складною і потребує спеціальної підготовки.

До XV ст. пейзажу в «чистому» вигляді не існувало: дерева найчастіше зображались так, що нагадували «льодяники на паличках», а пасмо горбів на картинах зливалось на відстані в суцільну масу. Уперше північні живописці, з-поміж яких – німецькі художники Лукас Крах Старший (1472-1553) і Альбрехт Альтдорфер (бл. 1480-1538) («Лісний пейзаж з боротьбою святого Георгія» звернулися за натхненням до видів соснових лісів і скелястого ландшафту. Обидва живописці були представниками Дунайської школи – групи вільних художників, яких об'єднувало вивчення німецького пейзажу.

Виникнення перспективи як науки в епоху Відродження пов'язане з тим, що художники зіткнулися з проблемою передачі зорового сприйняття просторових об'єктів і самого простору на двомірній площині. Леонардо да Вінчі у Трактаті про живопис писав: «Величезна похибка прослідковується у багатьох живописців, а саме тому, що вони роблять житла людей та інші околиці таким чином, що ворота доходять тільки до колін тих жителів, навіть якщо вони знаходяться ближче до очей глядача ніж людина яка хоче увійти в них» [12, с. 65].

Створена система перспективи з'явилася повним вирішенням проблеми і має значення до сьогодення. Існує єдиний метод побудови геометрії зображуваного простору і моделювання форми, обсягу предметів, які його заповнюють. До сих пір ми вживаємо такі поняття і терміни, як картинна площина, горизонт, лінії сходу, точка сходу тощо.

Видатні діячі епохи Відродження, як відомо, прагнули розширити межі своїх знань. Вони вивчали праці давньогрецького математика Евкліда, який дотримувався теорії зорових променів у вигляді побудови піраміди, вершина якої перебувала в оці, а підстава – на поверхні розглянутого предмета. Художники античності знали перспективу (твори мозаїки і деякі збережені розписи доводять це), але з появою християнської релігії потреба в передачі ілюзорного простору відпала, а епоха Ренесансу зробила відкриття на основі «добре забутого старого».

Першою людиною, якій вирішив проблему передачі зорового сприйняття на площину, був архітектор Філіппо Брунеллески (1377-1446). Він знайшов спосіб оптико-геометричних побудов, зробивши розтин зорової піраміди Евкліда картинної площиною і отримавши тим самим перспективне зображення предмета. Такі точні геометричні побудови ренесансної системи перспективи відмінно проілюстрував своїми гравюрами Альбрехт Дюрер.

Філіппо Брунелескі – один із найталановитіших архітекторів італійського Відродження, а також один із засновників і творців перспективи. Його творчість знаходиться на межі двох епох: він завершує традиції Проторенесансу і починає новий шлях у розвитку архітектури та теорії перспективи. Добре відомо, що в період 1410-1420 рр. Філіппо Брунелескі був захоплений математикою та пошуками геометричних засобів побудови ілюзії тривимірного простору на площині. Його сучасники розповідали про величезні ілюзорні картини на площах та вулицях Флоренції, де Брунелескі створював ілюзії архітектурних споруд за допомогою перспективних зображень. Отже, його можна вважати одним з головних творців лінійної перспективи. Також він уважно вивчав закони оптики та геометрії.

П'єро делла Франческа (пр. 1415/20-1492) – великий художник, вчений і математик, написав трактат «Про живописну перспективу». Зацікавлення П'єро делла Франчески науковими основами нового мистецтва, і передусім – до математики, знаходив практичне відбиття в його живописній творчості, коли йому доводилося вирішувати завдання правильної перспективної побудови, простору і фігур, розраховувати пропорційні співвідношення всіх частин у своїх композиціях. Свою головну працю він присвятив основі основ живопису – перспективі. Трактат «Про живописну перспективу», закінчений до 1482 року, був не лише першим теоретичним керівництвом для художників, але і початком нової науки – нарисної геометрії. У трактаті «говорити ми будемо про точки, лінії, поверхні і тіла. Ця частина містить в собі п'ять розділів. Перший – це бачення, тобто людське око. Другий – це форма видимої речі. Третій – відстань від ока до видимої речі. Четвертий – це лінії, які відділяються від зовнішнього краю речі і йдуть до ока. П'ятий – це межа між оком і видимою річчю, де, як передбачається, поміщені речі» [14, с. 34].

В роботах П'єро делла Франчески благородна гармонія різнобарвної палітри і сміливість у пошуку повітряної перспективи досягають неймовірної схожості з реальним зображенням людини і простору, що робить його мистецтво одним із кращих проявів класичного ідеалу Відродження.

Леонардо да Вінчі (1452-1519) був живим втіленням всебічно розвиненої людини – ідеалу епохи Відродження. Услід галузі теорії живопису, перспективи і малюнка з'являється «Книга про живопис» Леонардо да Вінчі. Універсальні здібності Леонардо да Вінчі дозволили йому стати теоретиком і в області перспективи. У цій книзі зібрані найрізноманітніші відомості про скульптуру, поезію, повітряну і лінійну перспективу, вказівки про правила малювання пейзажу, портрету, архітектури, рельєфності, одягу, історичних композицій тощо. Беручи участь в розробці вчення про пропорції і перспективного простору, він висловив ряд думок, які знайшли блискуче підтвердження сучасними дослідженнями.

Перші дослідження закономірностей повітряної перспективи Леонардо да Вінчі. «Речі на відстані, – писав він, – здаються тобі двозначними і сумнівними; роби і ти їх з такою ж розпливчатістю, інакше вони у твоїй картині здаватимуться на однаковій відстані... не обмежуй речі, віддалені від ока, бо на відстані не тільки ці кордони, але і частини тіл невідчутні» [12, с. 66].

Великий художник зазначив, що віддалення предмета від ока спостерігача пов'язане зі зміною кольору та форми предмета. «Дерева першого плану видно дуже добре, тут чітко прослідковуються світло, блиск, тіні і прозорість кожного положення листків, які знаходяться на крайніх гілках дерев. На другій відстані між горизонтом і оком маса листків здається нам у вигляді точок на гілках; на третій відстані маси гілок здаватимуться у вигляді точок, розсіяних по всій масі більш крупних скупчень гілок; на четвертій відстані крупні скупчення гілок стають настільки загальними, що залишаються у вигляді фігури з незрозумілих точок по всьому дереву; п'яте і останнє – горизонт, на якому все дерево настільки зменшується, що залишається у формі точки» [12, с. 69].

Для передачі глибини простору в картині найближчі предмети повинні бути зображені художником в їх власних кольорах, віддалені набувають синюватий відтінок, «...а самі останні предмети, в ньому видимі, як, наприклад, гори внаслідок великої кількості повітря, що знаходиться між твоїм оком і горою, здаються синіми, майже кольору повітря...» [12, с. 72].

Леонардо да Вінчі зазначав про рельєфне зображення: «ти повинен ставити свою темну фігуру на світлому тлі, а якщо фігура світла, то на темному. Якщо ж вона і світла і темна, то став темну частину на світлому тлі, а світлу частину на темному», «поверхня кожного тіла біре участь в кольорі предмета який знаходиться поруч», «кожен колір буде виглядати більш благородно в місці зіткнення зі своїм протилежним ніж сам», «різні кольори предметів при змішуванні перетворюються в третій притаманний і одному і іншому, і звідси жовтий змішаний з синім в результаті дає зелений, і цей зелений і буде дещо зіставне із своїх частей, що є очевидним для кожного мислячого живописця» [12, с. 75].

Леонардо да Вінчі вважав, що основою методики навчання малюнка має бути малювання з природи. «Пейзаж краще малювати так щоб дерева були наполовину освітлені і на половину в тіні, та ще краще коли сонце закрито хмара-

ми, тому що тоді дерева освітлюються загальним світлом неба і загальною тінню землі, чим більш вони темніші в своїх частинах, тим дальня частина ближче до середини дерева чи землі» [12, с. 83].

Не менше значення мали роботи в області перспективи Альбрехта Дюрера (1471-1528). Його теоретичні праці свідчать про надзвичайну шороту кругозору і різнобічність інтересів майстра. У відсталій до того Німеччині, де мистецтво все ще знаходилося на становищі ремесла, Дюрер уперше втілює в собі характерний для епохи Відродження тип художника-вченого.

При навчанні малюнка А. Дюрер висував на перше місце перспективу побудови реалістичного зображення на площині. «Якщо ти хочеш писати так рельєфно, щоб це могло обманути зір людини, ти повинен добре знати фарби і вміти чітко відрізняти їх в живописі одну від одної» [19, с. 134]. У другій половині 20-х років XVI століття він видає трактати – допомога з геометрії і перспективи «Порадник до вимірювання» (1525). Ця книга має чотири частини. У першій говориться про лінії, у другій – про площини, в третій – про тіла, а в четвертій – коротке вчення про перспективу. Наступний великий трактат, праця всього його життя – «Чотири книги про пропорції» (1528). У цьому трактаті А. Дюрер узагальнив всі відомі дані з цього питання і дав їм наукову розробку, додавши безліч рисунків, схем і креслень.

Відкриття в епоху Відродження «лінійної перспективи» вирішило одну з головних задач – геометричне об'єднання всього зображення в єдиний просторовий образ за єдиними правилами побудови.

Ренесансна система перспективи ґрунтується на геометричному методі побудови. Вона відштовхується від картинної площини, точки, взятої на ній, устрою роботи ока, але не враховує фізіологію і психологію природного людського зорового сприйняття. «Виправте в картині цю непохитну перспективу, яка в силу своєї правильності спотворює вигляд предметів» [18, с. 90]. Тому вона також не в повній мірі задовольняла митців, багато з яких свідомо відхилялися від неї з метою виправлення скривлень і наближення зображення до природного зорового сприйняття. Проте, вже через кілька століть збунтувався проти прямої класичної перспективи Поль Гоген.

Приклади таких відхилень митців від ренесансної перспективної системи досліджувалися науковцями XX століття А.В. Бакушинським, Б.В. Раушенбахом, М.В. Федоровим, П.О. Флоренським, Л.Ф. Жегіним та багатьма іншими художниками, мистецтвознавцями, вченими.

Поясненню механізму психофізіологічного зорового сприйняття присвячені дослідження Б.В. Раушенбаха. За допомогою використання глибоких математичних розрахунків, що дають змогу формалізувати висновки психології і дати алгоритм побудови на площині картини зображення геометрії перцептивного простору, він розкриває загальну теорію наукової перцептивної перспективи, яка не зводиться до якогонебудь проєкціювання прямими чи викривленими променями зору, а носить аналітичний характер [19, с. 12].

Проведені ним дослідження показали, що зорове сприйняття людиною паралельних ліній поблизу зберігає паралельність, а тому і предмети прямокутної форми сприймаються в аксонометричному зображенні. Таку систему зображення Б.В. Раушенбах називає «паралельною перспективою».

Проте, як зазначає В.В. Лєпахін у своїй праці «Ікона та іконічність», проблема була у тому, що Леонардо да Вінчі фрагментарно підійшов до вирішення цього питання, і саме тому не приймав і різко критикував таку фундаментальну складову візантійського іконографічного канону, як «зворотна перспектива».

З позицій лінійної чи прямої перспективи, яка була названа «науковою», він оцінював зворотну перспективу – як «вищу дурість», «найбільший порок» і пояснював її невірністю іконописця. Цей бунт великого митця і всієї епохи відродження живопису проти «неправильного» зображення тривимірного простору на двовимірній площині і боротьба за «правильне» зображення вилилися в зміну одного канону іншим, правил зворотної перспективи установками лінійної перспективи.

Л.В. Мочалов, вивчаючи історію образотворчого мистецтва, аналізуючи різні історично створені системи просторового зображення (система ортогональних проєкцій – живопис Давнього Єгипту; система паралельної перспективи – живопис середньовічного Китаю та Японії; система зворотної перспективи – живопис Візантії та Давньої Русі; система прямолінійної перспективи – живопис італійського Відродження, європейський живопис XVII століття) визначає, що вся історія мистецтва – це своєрідна взаємодія типологічного і індивідуального, традиційного і новаторського.

Протягом XX і на поч. XXI ст. категорія простору вивчалася у контексті гуманітарних (мистецтвознавство, естетика, філософія та ін.) і природничих (нарисна геометрія, математика тощо) наук.

У мистецтвознавстві поняття простору досліджувалося відносно перспективної побудови зображення на картинній площині чи інших поверхонь, роботи ж присвячених аналізу просторової будови за відсутності законів перспективи, що на поч. XX ст. обумовило генезис абстрактного живопису, тобто, нової лінії у розвитку мистецтва.

Узагальненість стає серцевиною основоположних постулатів абстрактного мистецтва, вимагаючи певної надособистісної свободи творчості, обумовленої новим способом існування мистецтва [17].

Абстрактне мистецтво стає новаторським етапом, на якому просторові поняття минулих епох зазнають радикальної трансформації у зв'язку зі зміною параметрів існування людини. Тому на зміну фіксованості та ієрархії у мистецтві прийшли плинність і розмаїтість, які призвели до розширення меж його напрямків і жанрів.

Окремі течії, етапи розвитку, великі майстри живопису XX–XXI ст. постають у нашому розумінні як бурхливий паводок найрізноманітніших практик і експериментів з простором [5; 3]. Тому у мистецтві Нового часу віднайти єдиний принцип просторового мислення, якого би дотримувалися митці, неможливо, оскільки для виразу власного задуму та конструктивної ідеї твору вони застосовують різні з відомих перспектив

і типів просторових форм, а на основі їх поєднань і зсувів виникають небачені трансформації простору у картині. «Відношення художника до предмета є відношенням до простору» [5, с. 56].

Пластичним зображенням властиве світлотіньове моделювання, натомість абстрактним – локальне колористичне вирішення. В абстрактних формах локального кольору простір утворюється всередині форми і є внутрішнім, оскільки набуває певної глибини завдяки властивостям кольору форми у відповідності до тла.

Таким чином у картинному полі зовнішній, образотворчий і внутрішній простори трансформуються відповідно до художньої ідеї твору. Дана класифікація близька до запропонованої Р. Арнхеймом, але він виділяв лише «зовнішній» і «внутрішній» («образотворчий») простори, оскільки орієнтувався у розгляді питання лише на фігуративне мистецтво з його ілюзорною глибиною, яка утворюється при побудові простору на основі законів перспективи [2, с. 52].

Сучасні художники обов'язково звертаються до різноманітних засобів, щоб виразити багатство авторського сприйняття простору: прогресивне пом'якшення тону кольорів, в залежності від варіацій світлової інтенсивності, градацій у точності контурів, згідно кількості атмосфери або ефект живописного мазка, що дозволяє спонукати реципієнта бачити предмети з різної відстані по різному. Крім того, для художників перспектива – не лише інструмент для уяви, вона слугує також для фундаментальних засад традиційного живопису, а саме: чіткість репрезентованої картини, драматична наповненість, символічне звертання або ж активну взаємодію між реципієнтом та твором, завдяки специфіці композиційної побудови.

Застосування законів перспективи в Пейзажах українських митців ХХ ст. – де на початку століття 10-29 рр. його становлення пов'язано з іменами О. Богомазов, О. Новаківський, К. Костанді – абсолютно новий авангардний стиль, закони перспективи видозмінюються, або ж, взагалі, не використовуються; середина ХХ ст. – Т. Яблонська, Ф. Захаров, І. Труш, Й. Бакшай – традиційний пейзажний живопис з використанням закономірностей перспективного виконання

в різних його інтерпретаціях; 80-90 ті – О. Голосій, О. Поляков, В. Жуган, А. Петрик – пошук нових вирішень простору, експерименти. Пейзажний живопис початку ХХІ ст. – М. Кононенко, А. Криволап, В. Бажай – різноманіття просторових рішень, як у предметних так і у фігуративних роботах, застосування усталених законів перспективи їх синтез, деформація та взагалі нехтування ними.

**Висновки і пропозиції.** Сьогочасне мистецтво – це широка розгалужена мережа, здатна надзвичайно швидко змінюватись, яка не підлягає єдиному визначенню. Зображення простору є різним – це зумовлено художніми тенденціями конкретної епохи, стилю, напрямку, течії тощо. Іде постійний пошук, розвиток пов'язаний як з теоретичними основами (закони перспективи) так і з техніками, матеріалами.

Художники ХХ ст. почали експериментувати з нестійкою побудовою простору («нахиляли» його, «ставили» на кут, «закидали» назад, «навалювали» на глядача тощо), тобто змінною точкою зору задля більш повного розкриття характеру зображення, а часто і поєднання різних точок зору, де передавалися різні інформативні частини предмета, об'єкта чи його дії.

Нове просторове мислення відповідало основоположним принципам безпредметного живопису, оскільки реалістичне відображення дійсності не змінювало естетику художнього образу, як і його будову у трьохмірному просторі завдяки системі перспектив з фіксованою точкою зору.

Простір знаходить своє вирішення як у традиційному (дотримання усіх законів побудови) так і в безпредметному живописі українських художників.

Серед характерних рис, що виділяють даний (абстрактний) вид мистецтва від інших, можна позначити: можливість прислухатися до своїх почуттів, емоцій і за допомогою експресивного методу нанести на полотно «внутрішній стан»; шанс створити приголомшливий твір мистецтва, поєднуючи непокероване; можливість використовувати різний матеріал і фактуру, стилі і прийоми в одній роботі; здатність різних людей, що дивляться на одне і те ж полотно, бачити картину по-своєму.

## Список літератури:

1. Баранчук І. Живопись от А до Я. – М.: Изд. дом «Сибирский цирюльник», 2003. – 143 с.
2. Барышников А.П. Перспектива: учебное пособие для высш. худож. учеб. заведений – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1955. – 200 с.
3. Бачинський С. Основи грамоти образотворчого мистецтва – Тернопіль: Богдан, 2004. – 222 с.
4. Богомазов О. Живопис та елементи / авт. вст. ст. Д. Горбачов. Упоряд. Т. Попова. – К., 1996.
5. Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М.: Профиздат, 1971. – 225 с.
6. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 368 с.
7. Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка. – М.: АПН РСФСР, 1950. – 508 с.
8. Волков Н. Цвет в живописи – М.: Искусство, 1965. – 206 с.
9. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись – М.: Искусство, 1986. – 262 с.
10. Кириченко М.А. Перспективное малювання в школі: посібник для вчителів малювання – К.: Радянська школа, 1966. – 94 с.
11. Кириченко М., Кириченко І. Основи образотворчої грамоти: Навч. посіб. – К.: Вища шк., 2002. – 190 с.
12. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М., 1983.
13. Паранюшкин Р. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 79 с.
14. Пространство картины: сб. ст. / сост. Н.О. Тамручи. – М., 1989.
15. Ратничин В.М. Перспектива – К.: Высшая школа, 1982. – 232 с.
16. Український пейзаж : каталог / [авт.-упоряд. Карась Галерея]. – К.: huss, 2014. – 98 с.
17. Фёдоров М.В. Рисунок и перспектива – М.: Искусство, 1960. – 639 с.

18. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Т. 3. – Вып. 198. – Тарту, 1967.
19. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.

**Шух А.В.**

Киевский университет имени Бориса Гринченко

## **ЗНАЧИМОСТЬ ЗАКОНОВ ПЕРСПЕКТИВЫ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА**

### **Аннотация**

Статья посвящена анализу основных тенденций изображения пространства, аспекта определения главных законов линейной и воздушной перспективы в пейзажном жанре, практическому значению теории перспективы в изобразительном искусстве. Это обусловлено художественными тенденциями конкретной эпохи, стиля, направления, течения, постоянного поиска, развития связанного как с теоретическими основами (законы перспективы), так и с техниками, материалами. Проанализированы подходы различных ученых о процессе развития теории перспективы в пейзажном жанре и обоснованы пути усвоения перспективы как основы пейзажа.

**Ключевые слова:** линейная перспектива, воздушная перспектива, прямая линейная перспектива, пейзажный жанр, теория изобразительного искусства.

**Shukh A.V.**

Kiev University B. Grinchenko

## **THE IMPORTANCE OF THE PROSPECTS OF THE PROTECTION LAW IN THE STUDY OF THE STORY ZHANRU**

### **Summary**

The article is devoted to the analysis of the main trends of the image of the space, the aspects of the definition of the basic laws of the linear and air perspective in the landscape genre, and the practical significance of the theory of perspective in fine arts. All this is due to the artistic tendencies of a particular era, style, direction, constant search, development, connected both with the theoretical foundations (laws of perspective), and with techniques, materials. The approaches of different scholars to the development of the theory of perspective in the landscape genre are analyzed and the ways of mastering the perspective as the basis of the landscape are grounded.

**Keywords:** linear perspective, air prospect, direct linear perspective, landscape genre, theory of fine arts.