

Анаморфізм: Умови існування в сучасному живописі України

МАРИНА ЮР

Анаморфізм [гр. *anamorphism* — «ана» — назад, «morphé» — форма] при дослівному перекладі означає «повернення до форми» або «образ, що сформовано знову». Відомий американський мистецтвознавець Дональд Преціозі зауважив, що анаморфізм характерний реалістичному живопису, але діє одночасно як критика дискурсивного апарату лінійного перспективізму і як його основа: непряма легалізація його влади і природності, тому лише завдяки анаморфічним змінам зображення з країв реалістичної картини стає чітким, ясним, а не розмитим, яким воно повинно було б бути при строгому дотриманні правил центральної перспективи [1]. Тому будь-яке зображення реалістичного характеру у своїй основі є деформованим, але відрізняється від анаморфізму тим, що зорієнтоване на передачу натурного вигляду об'єкта у художньому просторі картинної площини. Натомість анаморфізм застосовується для передачі зображення, що свідомо піддається деформації (стисканню і розтягуванню) за двома взаємно перпендикулярним напрямкам, або, іншими словами, змінам зовнішніх обрисів форми на основі внутрішніх перспективних перетворень у напрямку різних за нахилом площинних проєкціях. Але ця деформація здійснюється таким чином, що зображення на площині при сприйнятті його з центральної фіксованої

точки зору, яку М. Фуко назвав «бентамовсько-паноптичним поглядом», не має конкретних форм виразу. Натомість при зміні кута зору на більш ракурсний, який Д. Преціозі назвав «анаморфічним», утворюється досить вузький зоровий конус чіткого бачення площини картини, при цьому зображення на ній повертається до реальних пропорцій, які прагнуть передати художник. Створене завдяки анаморфізму деформоване і реалістичне зображення на одній площині відкрило для художників можливість реалізації міметичного у поєднанні з алегоричним, симфолічним, метафоричним, міфологічним відображенням світу, сприйняття якого залежало від різних точок зору. Анаморфізм просторових образів видозмінює лінію нашого погляду, направляючи його не прямо перпендикулярно до площини зображення, а по більш нахиленій лінії. Д. Джюдовіц зауважив, що анаморфізм відкриває нове відношення до видимого, таке, яке розуміє видиму форму не як дану, а як концептуальну і технічну будову [2]. І ця будова, що належить до візуальної сфери, певним чином вводить своєрідний зоровий еквівалент тактильності, обумовлюючи ощупування предмета з усіх сторін завдяки ілюмінації простору («безперспективного бачення») між оком та зображенням. Тут можна погодитися з точкою зору Жана-Франсуа Ліотара, що ана-



Богоматір Оранта.

Мозаїка вітгара у соборі Софії Київської (1017–1031 рр.)

морфізм споріднений «теорії ембріонального поля» (за Мандельштамом), завдяки динамічно утворюваному простору [3]. Разом з тим, він є проміжною ланкою у процесі зорового сприйняття зображення перетвореного в знак, як стадія монструозної деформації, що потребує для свого розуміння своєрідного декодування.

Анаморфне зображення принципово відрізняється від побудованого за законами лінійної перспективи тим, що воно виконується не в певному, раніше визначеному нам об'ємі, який володіє власною геометричною структурою, а з допомогою поступового проектування кожної точки «реального» зображення на площину, де точки при цьому складаються у фантастично деформований рисунок, що може бути дешифрований лише завдяки процедурі зворотньої проекції у початкову систему координат [4]. Тому анаморфічні образи не залежать



Фрагмент інтер'єру собору Софії Київської

від «об'єктивного» зображення, а лише від «суб'єктивного» погляду художника.

Анаморфізм еволюціонував у техніці живопису, з розвитком якої він набув чітких та зрозумілих принципів передачі зображення. Свідома деформація зображення вперше була застосована у фресках сакральних споруд Візантії у VI ст. н. е. (Церква Сан-Вітале. VI ст. Равена. Італія), а пізніше й Київської Русі (собор Софія Київська, 1017–1031, та ін.), виконаних у напівсферичних формах архітектурних конструкцій — вітгарі, склепіннях, куполі та його основи (громпа, барабана, паруса і розпалубки). Це був необхідний прийом перспективних змін — розтягування і стискання зображуваного об'єкта по взаємно перпендикулярних напрямках на поверхні різної кривизни для передачі його реальних обрисів, що сприймалися лише під певним кутом зору. Ці принципи вплинули на формування панорамної та купольної перспектив і набули активного поширення в Європі у період Відродження при розписах плафонів, куполів, стелі та ін. частин культової архітектури з опуклою поверхнею [5]. Художники прагнули створити на поверхні стелі відчуття «відкритого простору» і нескінченної висоти, тому зображувана сцена розгорталася на тлі неба, обумовлюючи передачу персонажів у досить різкому ракурсі ще й з урахуванням кривизни поверхні. Цей прийом фактично об'єднував архітектурні елементи з ілюзорністю



Андреа Поццо. Розпис стелі церкви Св. Ігнасіо в Римі (1691–1694 рр. Італія)

сцени, стираючи межу між архітектурою і декоративним живописом. Майстром у цій справі можна вважати Андреа Поццо, його розписи стелі церкви Св. Ігнасіо в Римі (1691–1694), виконані на фактично пласкій поверхні діаметром 17 м, вражають «ілюзорною реальністю» переданої алегоричної сцени, що розгорталася на тлі спрямованих у небо високих архітектурних форм, прикрашених скульптурою. Такий прийом передачі персонажів й інших мотивів вимагав від художників глибокого знання перспективи та законів сприйняття глибини простору, завдяки яким свідомо деформація форми не спотворювала передачу образу, а надавала їй відчуття реального об'єму при певному кузі зору. Прийом анаморфічної перспективи Андреа Поццо використав і при зображенні на полотні купола у цій же церкві, який за браком коштів не можна було побудувати. Різка перспектива, завдяки стисненню однієї частини і розтягненню іншої, надала можливість художнику створити неперевершену ілюзію простору. Ренесанс відкрив можливість художникам експериментувати з перспективою, і за цей час було напрацьовано та вдосконалено методи передачі зображень, де по-різному застосовувалася геометрія перспективи.

Свідомо деформація була перенесена і на пласку поверхню, де застосовувалася у фронтальній композиції, а відтворення початкового стану форми відбувалося у нахиленій площин-

ній проекції при зміні кута зору з центрального на ракурсний або боковий до картини. Анаморфізм у полі картинної площини надав можливість митцям формувати нове сприйняття образу, а відтак і його естетичну основу, оскільки у деформованій формі закладався процес повернення її до початкового стану при зміні точки зору. Цей прийом призводив до більших змін внутрішнього «світу» форми, наповнював її новими смислами, глибиною, що, в свою чергу, впливало на зовнішні обриси, які мали різну міру перспективних змін. Одними з перших художників, у чиїх роботах можна відзначити різну міру деформації у передачі образів, є Чимабуе («Мадонна з ангелами (Маеста)», біля 1285, церква Санта Марія деї Серві, Болонья), Симоне Мартіні («Вітвар блаженного Агостіно Новелло», 1325–1328, Церква Сант Агостіно, Сіена), Джотто ді Бондоне (фреска «Оплакування Христа», 1304–1306, Капелла Сокровенні, Падуб — її фрагмент на рис. 4) та ін. Це пояснюється тим, що у цей час в італійському живописі побудова простору ґрунтувалася на так званій конструкції по частинам, тобто, у кожній площині, спрямованій в глибину, залишалася своя точка сходу, внаслідок чого обриси облич та фігур мали різну основу побудови, що вносило своєрідний дисонанс у сприйняття образів та загалом сцени.

Першим з художників і вчених, хто приділив



Джотто ді Бондоне. Фрагмент фрески «Оплакування Христа» у Капеллі Сокровенні, Падуя (1304–1306 рр.)

велику увагу вивченню перспективи та особливостям зорового сприйняття зображення був Леонардо да Вінчі, який основував свої дослідження на монокулярних просторових ознаках, які вважав найбільш відповідними предмету відображення при зоровому сприйнятті. Серед цих ознак цікавою для експерименту був анаморфізм, а саме анаморфічна перспектива, яка обумовлювала сприйняття форми під певним кутом зору до картини. Загалом відображення фігури людини статично та у русі, чи окремих її анатомічних частин у різних ракурсах і, відповідно, з різних точок зору, було основою вивчення митцем тіла людини. У його наукових записках містяться найбільш ранні анаморфічні малюнки, виконані протягом 1480-х, де митець вперше розглядає зміну форми зі зміною точки при її зоровому сприйнятті — це видовжені по горизонталі обличчя дитини і ока [6]. Ефект анаморфізму з'являвся у випадку, коли око спостерігача знаходиться близько до картини з одного краю, де зображення стає видимим як у лінійній перспективі. Цей ефект досягався виконанням рисунка з однієї фіксованої точки збоку від картини у нахилений площинній проекції. Механіка анаморфічного рисунка цікавила Леонардо, він проводив експерименти, занотовував свої думки з цього приводу, але цілісного уявлення про дану



Леонардо да Вінчі. Аркуш з етюдами жіночих фігур. 1478–1480 рр., Королівська бібліотека, Віндзор

техніку на той час він ще не мав.

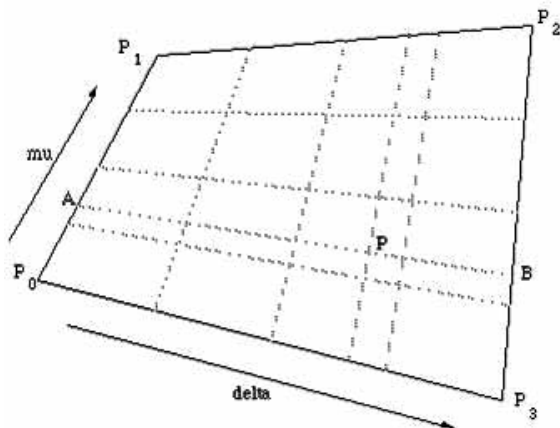
У той час принципи анаморфізму широкого впровадження у художню практику не мали, але ряд європейських художників вже зверталися до них. Уперше анаморфізм як техніку передачі образу застосував Ганс Гольбейн Молодший у картині «Посли» (1533). Він зобразив двох послів Жана де Дінтевіля і Джорджа де Селве, а внизу композиції діагонально розміщений дивний об'єкт, який однією стороною «опирається» на раму картини. Це зображення нагадувало череп, але його форма була свідомо деформована завдяки розтягуванню та стисканню по взаємно перпендикулярних осях, разом з тим, діагонально розміщена у просторі. Анаморфічний образ перетворювався на реальний при зміні кута зору з центрального на боковий і дещо піднятий вгору, натомість передана у такому ракурсі сцена втрачала об'ємно-просторові характеристики. Тлумачення намальованого у картині черепа було різним, одні вважали його символом плінності життя і нагадуванням про смертність людини, що характерно для живопису 16 ст., інші пов'язували це з прізвиськом — Гольбейн, яке з німецької перекладається як «порожниста кістка», тому у такій формі виражено авторський підпис. Та якою б не була причина зображення, вона констатує факт застосування анаморфізму.



Леонардо да Вінчі. Рисунок фрагмента дитячої голови та ока. 1480-ті рр.



Форма ока на рисунку Леонардо да Вінчі при зміні кута зору



Нахилена площинна проекція

Нюрнберзький гравер і учень Альбрехта Дюрера Ерхард Шон (Schon) у 1535 р. вирізьбив на дерев'яній дошці об'єднані тематично і розміщені одне під одним анаморфічні зображення — чотири портрети — Фердинанда I, Чарльза V, Френсіса I, Папи римського Пола III, які митець цілеспрямовано піддав деформації стисненням по вертикалі і розтягненням по горизонталі, створивши своєрідний графічний рисунок, що нагадував пейзаж [7]. Продовжив експеримент Вільям Скотс (Scrots), намалювавши у 1546 р. анаморфічний портрет Едварда VI перед вступом його на престол. Це деформоване зображення, як і попереднє, займало всю площину картинного поля, даючи можливість художнику застосовувати анаморфічну перспективу не лише до окремого елемента композиції, а й до усєї зображуваної сцени та тла.

Експерименти з деформацією форми у площинній проекції вплинули на появу нових технік передачі зображення, де основою залишався принцип анаморфізму, але прийом відтворення початкового стану форми здійснювався не завдяки нахиленій площинній проекції, а на основі оптичного приладу. Таке мистецтво назвали анаморфо́за, сутність якої полягала у деформації зображення не на основі витягування або стиснення у різних площинних проекціях, як це було

в анаморфізмі, а розтягування форми на площині за певним модулем — прямокутником, параболою, колом чи півколом, овалом, внаслідок чого були сформовані ректонікальна, параболічна, циліндрична, конічна, сферична проекції. Створений у таких проекціях рисунок включав у себе і місце — в центрі площини, де ставився оптичний прилад, — конусовидне, циліндричне, округле ввігнуте чи випукле рефлексивне дзеркало, куля чи піраміда з дзеркальною поверхнею, на якій він відтворювався. Першим прикладом відображення образу у випуклому дзеркалі стала живописна робота Парміджаніно, написана ним на початку творчості «Автопортрет у випуклому дзеркалі» (1524), де на передньому плані намальовано досить видовжений п'ясток руки на основі ортогональної проекції. Цей прийом передачі дещо видовжених кінцівок, у подальшому і самої фігури, несподіваний ракурс, оптичні ефекти, надавав образам певної манірності, ліричності й став виразником зрілої манери майстра і яскравою рисою нового напрямку мистецтва — маньєризму. Разом з тим це було тим моментом свідомої деформації форми задля підкреслення її виразності чи надання певного змісту, який почав широко застосовуватися художниками у наступні віки, включаючи і сучасних митців.



Ганс Гольбейн Молодший. «Посли»
(1533 р., п., о., Національна галерея, Лондон)

Оптичні прилади вперше почали виготовляти у 16-му столітті в Китаї. Рисунок, створений на основі такої техніки, — анаморфоз — набув надзвичайної популярності у 16-му, 17-му і 18-му ст., тому що був ідеальним засобом маскування небезпечних політичних утверджень, еретичних ідей, і навіть еротичних зображень. Анаморфоз чи анаморфотне мистецтво, як похідні від анаморфізму, мали широкий вибір засобів виразності, найулюбленишими серед яких була графіка. Анаморфотні зображення широко відтворювалися у друкованих виданнях, а також включалися до певних сцен прикрашаючи стіни монастирів. У ХІХ ст., коли кольоровий друк став дешевшим, такі зображення друкували як популярну «кімнатну гру» поряд з іншими оптичними загадками. Зображення на анаморфотних картинках були дуже спотворені, але якщо розглядати їх за допомогою оптичного приладу (дзеркала), то можна побачити оригінальне зображення предмету. Такий експеримент у 1990-ті здійснив О. Гнилицький, який на стіні чи столі виконував деформований малюнок, а в його центрі ставив трубу із дзеркального пластику, на поверхні

Натурний вигляд Едварда VI
у портреті при зміні точки зору

Вільям Скотс (Scrots). Портрет Едварда VI
(1546 р., п., о., Национальная галерея, Лондон)



Череп. Фрагмент з картини «Посли»
Ганса Гольбейна Молодшого

якої відображувалися правильні риси людей, предметів чи інших форм, що демонструє створений ним у 1996 р. анаморфоз «Танок смерті». Джон Далтон і Ендрю Камптон, експериментуючи у техніці анаморфози, намалювали на площі у Музеї науки і промисловості в Манчестері образи у конічній проекції, що відбивалися у дзеркальному конусі, розміщеному вершиною до низу.

У кінці ХХ-го і початку ХХІ-го ст. ця техніка була привнесена у побут як оздоблення столового посуду, де за наявності пласкої та опуклої поверхні одночасно відтворювався реальний предмет, образ чи напис. Наприклад, на площину блюда наносили деформований малюнок чи напис, який проектувався на опуклу поверхню чашки, розміщеної в його центрі, внаслідок чого на поверхні чашки відтворювався задуманий образ. З розвитком комп'ютерної техніки стало можливим автоматизувати процес створення анаморфічного рисунку. Розроблена комп'ютерна програма надавала можливість здійснювати деформацію заданого оригінального твору у певній проекції. Таким чином поле застосування принципів анаморфізму розши-





Ерхард Шон (Schon). Портрети Фердинанда I, Чарльза V, Френсіса I, Папи римського Пола III (1535 р., д., р.)



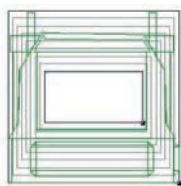
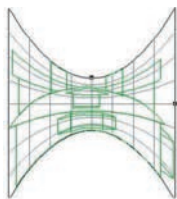
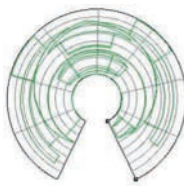
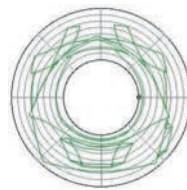
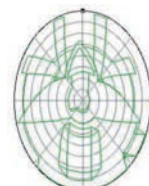
Обриси натурних рис Фердинанда I, Чарльза V, Френсіса I, Папи римського Пола III у портретах при зміні точки зору

рилося. Нового імпульсу анаморфізм зазнав при винайденні фото- та кінокамери, які давали можливість створювати «ілюзію» дійсності у різних площинах та ракурсах. Тому у сучасних словниках анаморфізм пов'язують саме з цими видами мистецтва, тлумачення якого звучить так: анаморфізм, це деформація зображення, зміна пропорцій, що виникають, при кіно-і фотографуванні та проектуванні, здійсненому спеціальною системою лінз (анаморфотною насадкою) або нахилом площини об'єкта (екрана) [8]. Анаморфування зображення (від грец. *anamorphoo* — перетворюю) — навмисна зміна зображення оптичним способом, обумовлена різним масштабом перетворення в двох взаємно перпендикулярних напрямках. Анаморфування може здійснюватися нахилом площин зображення і предмета один відносно одного. Цей прийом застосовують у фотографії, поліграфії, а також при фотодруці аерофотознімків для усунення перспективних спотворень. Його особливості сьогодні освоюється при створенні стерео-картинок, 3D зображень. Анаморфізм, як термін використовується й у різних за профілем дисциплінах — математиці, програмуванні, геології, біології, набувши суто вузькодисциплінарного значення.

Зміни у мистецтві, що відбувалися у різні історичні періоди, призводили до застосування принципів анаморфізму у різних видах творчої діяльності людини, завдяки яким він набував

нових форм виразу. Анаморфізм пов'язаний з широким колом проявів, які більше стосуються гри з властивостями фізіології бачення та інтерпретації образу. Цей принцип дуже вдало втілювався у творчості нідерландського художника М. Ешера, який експериментував зі зміною точки зору при зображенні двох- і трьохмірних фігур на одному полі, незвичною перспективою, завдяки якій переходи від площинного вирішення форми до просторового, створювали «рух» у просторі картини, задаючи напрям погляду глядача. М. Ешер розумів, що як геометрія визначає логіку простору, так і логіка простору визначає геометрію («Малюючі руки» (1948), «Відностність» (1953) та ін.). Однією з найбільш використовуваних ним особливостей логіки простору була гра світла і тіні на ввігнутих чи опуклих поверхнях об'єктів.

Анаморфізм вплинув і на розвиток нового напрямку мистецтва кін. ХХ — поч. ХХІ ст. — стріт-арту, художники якого, активно освоюючи розписи стель культової архітектури Ренесансу і Бароко, де задля створення більш оптичної висоти та ширини внутрішнього простору споруди застосовували дану техніку, прагнули використати її і в своїх роботах — малюючи з певною деформацією предмети, образи чи сцени на двохмірній поверхні площ чи вулиць, задля створення ілюзії їх натурального вигляду, що ставав видимим при певному куті сприйняття зображення. Митці стріт-арту — Джуліан Бівер

Ректонікальна
проекціяПараболічна
проекціяЦиліндрична
проекціяКонічна
проекціяСферична
проекція

[9] і Курт Венеер [10], звертаючись до техніки анаморфізму, малювали трьохмірні 3D рисунки у просторі оптично сформованої глибини (надра землі) чи висоти (над поверхнею вулиці). Їх твори відомі багатьом містам Європи і Америки, Австралії і Росії, Мексики і Португалії та ін. країн. У мистецтві стріт-арту, як і у внутрішньому художньому вирішенні культової архітектури, закладено діалог між ілюзорним і реальним світом, але у першому випадку людина може перейти цю межу, ставши безпосереднім «учасником» створеної ілюзії, натомість, у другому, цей контакт рознесений у просторі.

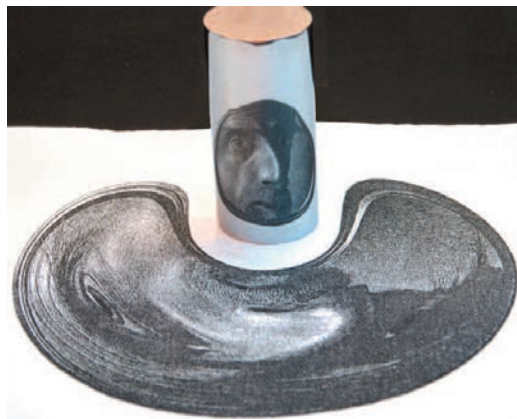
Анаморфічна проекція будується на точних математичних і фізичних правилах, а визначення її рис можливе за допомогою монокулярних і бінокулярних ознак глибини простору, які є компонентом зорового сприйняття [11]. Ця властивість зорового сприйняття надає можливість людині оцінити та інтерпретувати просторову інформацію, залучаючи до цього власний досвід та знання про навколишнє середовище. Сприйняття живописних, графічних творів, фотографії з їх ілюзорним відтворенням навколишнього світу відбувається на основі статичних монокулярних ознак, названих пікторальними, або картинними (інтерпозиція, повітряна і лінійна перспективи, затінення і світіння, елевація, градієнт текстури, відносний та знайомий розмір), які виявляють ефект глибини на двохмірній пласкій поверхні [12]. Статичні монокулярні ознаки основані на тому, що спостерігач і об'єкти, які перебувають у полі його зору нерухомі. Але людина формує просторові уявлення і при русі погляду, голови чи самої

фігури, а відтак при зміні кута зору з центрального фіксованого на боковий або ракурсний. Внаслідок цього, уявлення про простір у картині дають такі ознаки як паралакс руху, динамічна перспектива, акомодация, конвергенція, диспаратність (останні дві відносяться до бінокулярного зору), що відносяться до джерел інформації про предмет при русі погляду. Питання зорового сприйняття розглядалося вченими різних галузей — психології, математики, фізики, медицини, а також художниками, меншою мірою мистецтвознавцями. Важливими серед них є теоретичні праці Леонардо да Вінчі [13], Р. Грегори [14], Б. Раушенбаха [15], Р. Арнхейма [16], тому ми не будемо детально зупинятися на особливостях зору, а лише скористаємося напрацюваннями учених для з'ясування його ролі (монокулярних і бінокулярних ознак) у сприйнятті анаморфічного малюнка.

У даному аспекті монокулярні і бінокулярні ознаки мають різну міру прояву, оскільки в анаморфічному зображенні поєднуються два прийоми — деформація форми та «відновлення» її первісного стану. При цьому важливу роль відіграє наявність паралаксу руху. Явище паралаксу основане на монокулярному і бінокулярному зорі. Паралакс (від грец. *paralaxis*) — це зміна у взаємному розташуванні ретинальних зображень об'єктів ока, що лежать на різній віддалі (глибини) від спостерігача, викликані поворотом голови, тому при зміні точки фіксації погляду розташовані ближче цієї точки об'єкти переміщуються в напрямку, протилежному напрямку руху погляду, а напрямком руху об'єктів, що лежать за точкою фіксації, збіга-



Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі»
(1524 р., д., о. Художньо-історичний музей, Відень)



Едгар Алан По. Анаморфотний портрет Маурица Ешера
(2007 р., п., фотогравюра),
виконаний за допомогою циліндричного дзеркала

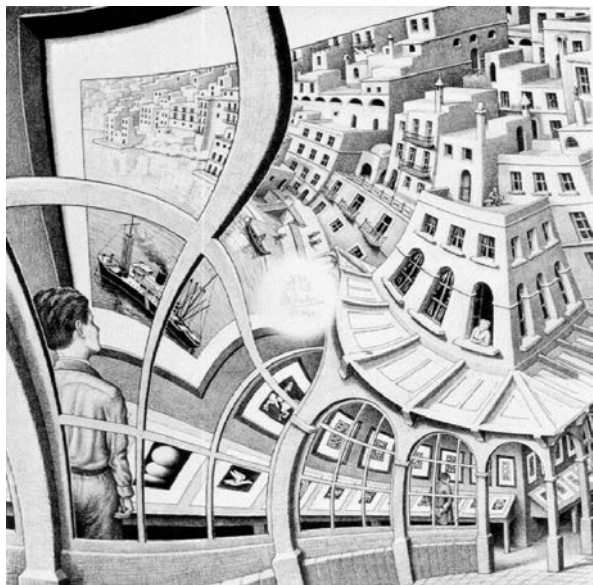
ється з напрямком руху голови. Ці параметри є постійно діючим джерелом інформації про взаємне розташування об'єктів у полі зору.

Багатьом природним і штучним поверхням властива певної форми мікроструктура, яка звичайно сприймається як зернистість, або текстура. Роль зміни текстури як джерела зорової інформації настільки значна, що навіть прості двомірні малюнки створюють ілюзію простору. Перервність текстури і її нерівномірні зміни передають такі особливості поверхні як викривленість, створюють враження зорового обриву, а також є джерелом інформації про геометрію реальної поверхні об'єкта і нахилу її щодо фронтальної лінії спостерігача.

Ще одним джерелом інформації, але когнітивної природи, яке відіграє роль у сприйнятті глибини простору, є знайомий розмір. Коли ми дивимося на знайомі об'єкти, ми користуємося не тільки їхніми візуальними ознаками глибини й відстані, а й інформацією не візуального характеру, наприклад, про їх величину й форму, набуті нами завдяки життєвого досвіду. Ми добре знаємо розміри навколишніх нас об'єктів і досить точно можемо оцінити їх, ґрунтуючись на своїх спогадах. Хоча знайомий розмір об'єкта й не є візуальною ознакою глибини

або віддалі у точному значенні цього поняття, він може відігравати певну роль у сприйнятті глибини простору. Визначення оціночного розміру об'єкта залежить від умов, у яких ведеться спостереження — у звичайних умовах, при яких візуальні ознаки чітко виражені, інформація про знайомий розмір і не використовується, натомість коли ознаки затіненості, світла, глибини виражені слабо або зовсім відсутні, знання розмірів об'єктів може мати важливе значення щодо уявлення їх форми. Інакше кажучи, інформація про величину об'єктів, за попереднім знанням їхніх аналогів, використовуються тоді, коли візуальні ознаки глибини або виражені недостатньо чітко, або зовсім відсутні.

Наявність таких ознак як паралакс руху (джерело інформації про глибину й взаємне розташування об'єктів у полі зору, що виникає в результаті переміщення спостерігача або об'єктів), конвергенція (поворот оптичних осей у напрямку розгляду предмета), дія механізму константності форми і знайомий розмір, що дають уявлення про предмет, його пізнаваність на невеликій відстані споглядання, а також градієнт текстури, складають основу методу, за яким можна визначити принципи анаморфізму. З точки зору ХХІ століття ми постійно знахо-



Мауріц Ешер. Виставка гравюр
(1956 р., літографія)

димося у морі статичних і рухливих зображень, сприймаючи візуальний світ як певним чином організований і стабілізований у тривимірному просторі. Це є результатом еволюційного розвитку зорової системи, основаної на ретинальному зображенні, та допоміжної інформації про відстань до об'єктів, образи яких в ньому віддзеркалюються. Завдяки цьому відображенню у зоровому сприйнятті суб'єкт отримує певний смисл.

Поняття анаморфізму у мистецтвознавстві України сьогодні, на жаль, не має ґрунтовного наукового висвітлення, хоча у світі проводяться дослідження і впроваджуються його принципи у нових галузях — кінематографії, комп'ютерних програмах, відеоіграх, дизайні, виробництві тощо. З проведеного вище аналізу можна зробити висновок, що анаморфізму характерна передача просторовості форми у нахиленій площинній проекції. Тому цей принцип, а також метод, оснований на зоровому сприйнятті візуального ряду, будуть своєрідною призмою крізь яку розглядатимемо живописні твори художників на предмет вияву у них

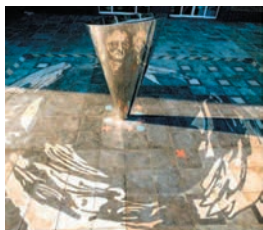


О. Гнилицький, «Танок смерті» (1996 р., с., о.)
Анаморфоз виконаний за допомогою
циліндричного дзеркала



Джуліан Бівер. Зустріч з містером Жабо
(3D рисунок на асфальті)

ознак анаморфізму та встановлення меж його використання в сучасному українському живописі. Для дослідження даного аспекту було залучено твори митців із дев'яти міст України — Київ, Львів, Одеса, Полтава, Черкаси, Дніпропетровськ, Луганськ, Харків, Луцьк, в яких можна відмітити, що до анаморфізму як технічного прийому зверталася досить невелика кількість художників. У більшості робіт наявна деформація форми не передбачалася як проміжний етап у довершенні образу, а залишалася статичною і нерухомою як внутрішньо, так і зовнішньо, тому в них принципи анаморфізму проявилися частково. Це є здебільшого причиною того, що у творах переважає процес створення образу з однієї фіксованої точки зору, що обумовлює застосування свідомої деформації форми у просторі з наявними статичними монокулярними ознаками її сприйняття. Натомість анаморфічна перспектива задає рух форми у просторі картини у відповідності до зміни кута зору, але можна відзначити що у творах ряду художників геометрія побудови форми включає її зміну,



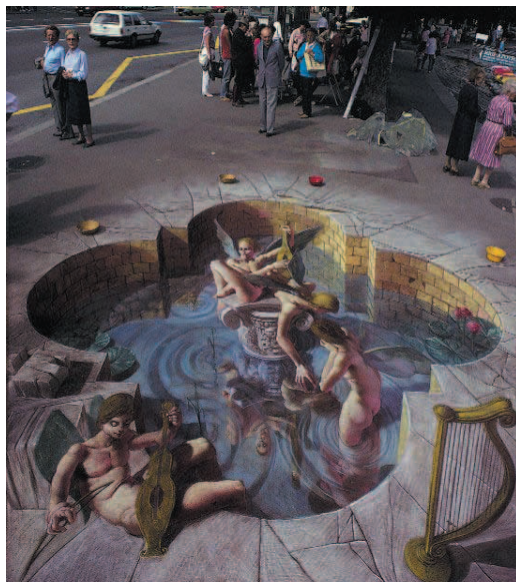
Джон Далтон, Ендрю Камптон.

Анаморфічне зображення у конічній проекції

(Музей науки і промисловості. Манчестер. Великобританія)



О. Ройтбурда, «Автопортрет» (2008 р., п., о.)



Курт Венеер. Музи

(2007 р., 3D рисунок на асфальті)

що відбувається не у нахиленій площинній проекції, а у фронтальній.

У одних митців можна відзначити програмність у роботі з формою, особливості якої змінюються зі зміною точки зору, натомість у інших «проба пера» була без наступного етапу експерименту. Програмними можна вважати твори художників Одеси (О. Ройтбурда, С. Ликова, Ю. Єгорова), Києва (І. Ісупова, О. Чепелик), Львова (Л. Медвідя), в яких наявні принципи анаморфізму. Флагманом у осмисленні змін у картині, привнесених зміною точки зору у передачі характеру форми і її змісту, є О. Ройтбурда. Його серія автопортретів і портретів, цикл «Прощай, Караваджо», різноматематичні полотна свідчать про довголітню практику у цій царині, яка здійснювалася під впливом художників італійського і північного Відродження, основоположника реалістичного напрямку у європейському живописі XVII ст. М. Караваджо, його манери моделювання форми, введення ігрового начала, інтимно-психологічною інтерпретацією релігійних сюжетів, а також французьких модер-

ністів, з їх широким діапазоном експериментів у живописній лексичі. У цьому контексті цікаве висловлювання самого художника: «Мені цікава гра з класичними, вивіреними часом сюжетами, коли при зміщенні акцентів, вони повністю міняють значення, змінюють кут погляду на вічні сюжети» [17]. У написаних ним портрети «Рембрандта» (2006) і «Автопортреті» (2008) образне вирішення лежить в межах класичного мистецтва, але з наявними ознаками анаморфізму — обличчя портретованих дещо видовжене по горизонталі. При його сприйнятті важко досягнути цілісності форми, відповідну антропології людини, але при зміні кута зору з центрального на боковий, наблизений до площини картини з правого боку, видозмінені обриси голови набувають натурних рис. Анаморфізм характерний і багатьом іншим роботам митця, в яких «прочитання» образу часто здійснюється на основі не однієї, а декількох точок зору, що обумовлено темпоральною складовою змісту картини, вираженою у співіснуванні різних за характером, психологічним станом та місцем у композиції



Ю. Єгоров, «Дівчина з прапором» (2003 р., п., о.)



О. Чепелик, «Немов Лялька» (2008 р., п., о.)



Р. Опалінський, «Гра Європи» (1992 р., п., о.)



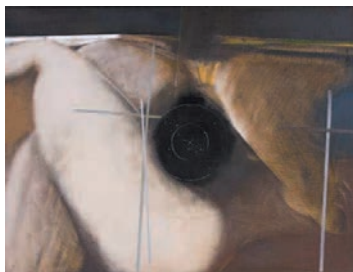
С. Ликов, «Концерт барокко» (1986 р., п., о.)



І. Ісупов, «Водне поло» (2000 р., п., о.)

персонажів і предметів. Така багатовекторність у сприйнятті вносить у анаморфічний рисунок нові риси, які розширюють діапазон властивостей даної техніки.

Близькою за характером експериментів стала творчість ще одного художника з Одеси С. Ликова, який через призму власного світорозуміння прагнув досягнути картину світу, характерну для культур Заходу і Сходу. Його художнє висловлювання торкалося різних тем, в яких він переконливо доводив, що гармонійний світ людини вибудовується на її відкритості до різних культур. Саме цю відкритість, стереоскопічність культур демонструють роботи С. Ликова. Цитуючи класику, чи звертаючись до міфології, митець прагнув по-філософськи осмислити й те й те і віднайти найбільш виразну форму художнього тлумачення. Цією формою стало застосування анаморфізму, завдяки якому формувалося нове бачення відомих мотивів та сюжетів, нове розуміння та інтерпретація символів культур. У цьому контексті першим експериментальним твором став «Концерт барокко» (1986), образний лад якого побудований на поєднанні персонажів різних культур, але своєрідна деформація цих фігур, особливо на першому плані, стирає їх національну приналежність, об'єднуючи у єдиний музичний рисунок. У цих деформаціях — надто витягнутих форм голів персонажів у різних площинних проєкціях — простежується прийом, застосований Г. Гольбейном Молодшим у картині «Посли», але ще більше експресивний,



Л. Медвідь, «Terra incognita» (1993–1996 р., п., о.)

оскільки потилична частина затінювалася митцем, що не давало можливості визначити її правильні обриси і межі, що зустрічається у творах Джотто. Натомість у циклі «Музейні варіації» (2003–2006) С. Ликов не виходить за межі прийому голландського художника, але застосовує його не до однієї форми у картині, а до усєї композиції, чим створює своєрідне враження плінності часу. Експериментуючи зі зміною форми у просторі, а відтак і зміною точок її сприйняття, С. Ликов розробляє різні тематичні напрямки — «Метаморфози» (1998), «Апокрифи» (2000–2003), «Тату» (2002), «Глибоке занурення» (2002), «Готичний концерт» (2004), «Недовіра до Караваджо» (1987–2006), «Всесвітня історія у картинках» (2002), «Африка» (2002–2005), «Ловці снів» (2004–2007) та ін.

Напроти вагу О. Ройтбурдту і С. Ликову, які експериментували з формою, не виходячи за межі простору інтер'єру, одесит Ю. Єгоров свій творчий пошук спрямував на віднайдення пластичної формули одеського пейзажу, компонентами якого є море, архітектура міста та його жителі. У цій формулі органічно поєдналися творчі досягнення російських митців початку ХХ ст. — О. Серова, М. Врубеля, В. Сурікова, тенденції мистецтва шістдесятників, у художній практиці яких невід'ємними були набутки від сезанізму до конструктивізму, а також власне світосприйняття, у фокусі якого завжди була краса природи. Цю красу у своїх роботах Ю. Єгоров вибудовував на основі композиції, в межах якої поєднував

декілька точок зору у передачі форми і декілька фаз руху «матерії» картини, що характерно для анаморфізму. Новизною у даній техніці було те, що повернення деформованої форми до її початкового стану здійснювалося і при зміні погляду з центральної фіксованої точки не лише на боковий, а й піднятий вгору по осі, що давав уявлення про предмет при погляді на неї зверху. Ця особливість застосовувалася художником при написанні моря, горизонт якого мав дугоподібну лінію, що створювало враження накочуючої маси води. Але при погляді зверху лінія горизонту вирівнювалася і море ніби «затишло». Митець створив цілу серію марин, де експериментував з художнім простором на основі принципів анаморфізму, що прослідковується, насамперед, у картинах «Без назви» (1972), «Пейзаж з мольбертом» (2001), «Без назви» (2002), «Дівчина з прапором» (2003), «Катамаран» (2003), «Старі кораблі» (2008) та ін., де простір моделювався на основі різноспрямованих площин переднього, середнього і дальнього планів, а також предметів чи образів, які вибудовували траєкторію змістовних зв'язків у картині.

Цікавими, але не завжди програмними щодо анаморфізму, були живописні композиції київських художників, зокрема для І. Ісупова дана техніка стала основою експерименту з формою, об'ємом, об'єктом. Наративні, але гострі, часом іронічні сюжети його картин побудовані на своєрідному «зломі» моменту, точці відліку, яка протистоїть події і цілісному сприйняттю.

Такий злом обумовлює деформацію не лише форми, а й самого простору, разом з тим заставляє глядача шукати відповідну точку зору для їх огляду. Показовими у цьому плані є роботи «Небезпека», «Неділя, понеділок» (обидві — 2000–2002), «Водне поло» (2000), «Білявка» (2000), в яких анаморфізм мав різні прояви відповідні задуму творів.

У проєкті «Немов Ля Лька» (2008) О. Чепелик зображує бінарні пари — немовля і лялька на основі стереоскопічного зсуву, внаслідок якого відбувається деформація їх облич. Цей прийом, характерний для стилю «motion», призводить до розфокусування зору глядача і спонукає його до віднайдення тієї точки, де б створена ілюзія відповідала реальному образу. Тому, рухаючись у напрямку до одного з країв полотна, можна спостерігати зміни, завдяки яким враження від побачених деформованих образів міняється на їх натурний вигляд, що обумовлено принципом анаморфізму. Даний експеримент у творчості мисткині мав продовження, але вже у царині комп'ютерних технологій — мультимедійна інсталяція «Тестовий ГЕН» (2004).

Натомість львівський художник і теоретик Л. Медвідь досить серйозно осмислював можливості передачі образу не лише зі зміною точки зору, а й зі зміною його внутрішнього світу, певного переходу станів з фіксацією моменту дії. Це спонукало митця до творчих експериментів, в яких мав місце і анаморфізм з його змістовною глибиною, що репрезентують різноматематичні живописні серії та твори. У триптиху «Terra incognita» (1993–1996) провідною стала тема вічної екзистенційності, яку митець розкрив через діалектику чоловічого і жіночого начала. Зобразивши узагальнені портрети чоловіка і жінки (у бокових форматах), обличчя яких відвернуті один від одного, митець вибрав такий нахил площинної проєкції, завдяки якому образи, при їх спогляданні, набували певної динаміки, руху, що спонукало рухатися і глядача, який прагнув віднайти момент статичності, спокою в картині, що властиво принципам анаморфізм-

му. Саме цей момент розкривав перед глядачем натурну форму образів, стан їх душі і гармонії, який художник переніс у образне вирішення центрального полотна триптиха, де діалектика чоловічого і жіночого начал втілилася не через протилежність поглядів, а крізь переплетення фігур навколо ядра, темний колір якого є тим невідомим, який утримує у динамічній рівновазі ці фігури і сутність людського. За висловлюванням Л. Медвідя «живопису не вистачає певної кінетичності, оскільки дії на полотні не розвиваються у часовій просторовості, і це ті рамки, за які не може вийти образотворчість. Зате вона має можливість фіксувати стан речей, утримувати їм взаємозв'язок серед всюдисущої плінності життєвої матерії. Ця відмінна здатність дає їм змогу студіювати момент, виявляти внутрішню конструкцію явища, створювати модель, адекватну змінному сущому...» [18]. У наступних циклах «Ессе homo» (1995–1999), «Блудний син (Притчі)» (1994–1999), творах «Весна у страдні», «Голубе розп'яття» (обидві — 1990), «Жовтий» (1991), «Жовта хустина» (2010) та ін., митець зображує людину у її екзистенційному світі, загострюючи, оголяючи перехідний момент фізичного і духовного стану, посилюючи психологізм ситуації. У цьому контексті тіло людини, підпорядковане ідеї і змісту твору, набуває змін, зазнає деформацій, викликаючи у глядача сплеск емоцій і рух думок.

Художня практика львівського художника Р. Опалинського, здебільшого пов'язана з пошуком виразної пластичної форми, де має місце прийом характерний для маньєризму — певне видовження фігур людини чи мотивів фауни, архітектурних форм чи фрагментів пейзажу тощо. Такий прийом уособлення природи, людини, бика і птаха надав можливість художнику створити полотно «Гра Європи» (1992), де видовжені фігури персонажів при спогляданні з центральної точки зору майже зливаються з опуклою формою землі на дальньому плані, а при зміні кута зору на боковий образи набувають характерного об'єму, що властиво

анаморфізму. На жаль, в інших творах Р. Опалінського деформація форми не має наступного етапу перетворення — повернення до початкового стану, обумовленого паралаксом.

Така тенденція спостерігається у більшості українських живописців, у роботах яких наявна деформація форми, що не виходить за межі фронтальної площинної проекції, у зв'язку з чим можна говорити про перший етап змін, властивих анаморфізму. Це прослідковується у творах одеських художників — В. Філіпенка «Перший бал» (1994), В. Афанасьєва «Солодкий виноград» (1980), В. Басанець «Без назви» (2006), І. Маковського «Дама в синьому» (2008), київських — М. Журавля «Родина» (2010), М. Сологубова «У звідниці» (2005), А. Блудова «Апсара» (1996), І. Пилипенко «Король і королева» (1999), харківських — Р. Ногіна «Танець з маскою» (2004), Н. Переходенко «Натюрморт з грушою» (2010), О. Омельченко «Сон Іакова» (2009), луганських — В. Сергєєва «Beginnings» (1994), О. Яковлева «Courtesan» (2003), І. Губського «Faith, Hope, Love» (1985), львівських — С. Савченка «Портрет, червона крапка на губах» (2010), Р. Безпальківа «Обмежений

простір» (2002), П. Сипняка «Творці світів» (1996), О. Скопа «Парасольки» (2008), полтавських — О. Авдєєва «Місто» (2007), С. Гнойового «Яблучний спас» (2008), черкаських — В. Яковця «Лабораторія мутацій 1» (2002) та ін.

Отже, з використанням методів оцінки глибини простору у картині за допомогою монокулярних і бінокулярних ознак вперше проведено дослідження еволюції та розвитку анаморфізму як техніки живопису, його ролі у створенні образного ладу твору, впливу на різні види мистецтва та, як наслідок, розширення поля дії, а відтак набуття нових рис. На основі даного методу встановлено, що анаморфізм у сучасному живописі митців з різних міст України (Львів, Одеса, Полтава, Черкаси, Дніпропетровськ, Луганськ, Харків, Луцьк) мав різну міру застосування. Його принципи стали основою програмних експериментів О. Ройтбурда, С. Ликова, Ю. Єгорова, І. Ісупова, О. Чепелик, Л. Медвідя, але більшість художників України спорадично зверталися до даної техніки, у зв'язку з чим можна спостерігати деформацію форми у площинній фронтальній проекції, або окремих компонентів живописної композиції.

1. *Preziosi D.* Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. — N. Y., 1989. — P. 5.
2. *Judowitz D.* Vision, Representation, and Technology in Descartes // *Modernity and the Hegemony of Vision* / Ed. by D. Michael Levin. — Berkeley; Los Angeles-London, 1993. — P. 69.
3. *Lyotard J.-F.* Discours, Figure. — P., 1978. — P. 379.
4. *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). — М., 1996. — С. 224.
5. *Леонардо да Винчи.* Трактат про живопис. № 437.470 (Доступний ресурс: <http://www.vinci.ru/proiz.html>).
6. *Leonardo da Vinci: Notebooks.* — Oxf., 2008. — P. 102–118.
7. Доступний ресурс: <http://www.log-in.ru/illusions/312/>.
8. Современный словарь иностранных слов. — СПб, 1994. — С. 45.
9. Доступний ресурс: <http://www.designsdelight.com/optical-illusions/julian-beever-pavement-art-3d-optical-illusions/>.
10. Доступний ресурс: http://www.kurtwenner.com/gallery/Street_gallery/pages/2_Muses.htm.
11. *Раушенбах Б.* Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975. — С. 7–16.

12. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. — СПб, 2003 — С. 343–365.
13. Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения / Ред., пер., ст. и коммент. В. П. Зубова. — М., 1955; Леонардо да Винчи. Избранные произведения. — Минск, М., 2000; Цёлнер Ф. Леонардо да Винчи 1452–1519: Полное собрание живописи и графики / Пер. с англ. — М., 2006.
14. Грегори Р. Л. Разумный глаз / Пер. с англ. — Изд. 2-е. — М., 2003.
15. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975; Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. — М., 1980; Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. — М., 1986.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. — М., 1974; Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Пер. с англ. — М., 1994.
17. Інтерв'ю О. Ройтбурда на відкритті виставки (доступний ресурс: <http://tsn.ua/glamur/events/pinakoteku-vlashtuvav-hudozhnik-oleksandr-roitburd.html>).
18. Інтерв'ю Л. Медвідя на відкритті виставки (доступний ресурс: <http://h.ua/story/201388/>).

Анотація. У статті вперше проведено дослідження анаморфізму як однієї з технік живопису. Обґрунтовано його генезис та розвиток у мистецтві. Здійснено аналіз принципів анаморфізму на основі перспективних змін та методів оцінки глибини простору у картині. Визначено його роль у створенні образного ладу твору, а також вплив на формування нових видів мистецтва. Встановлено, що анаморфізм у сучасному живописі художників України мав різну міру застосування. Його принципи стали основою програмних експериментів О. Ройтбурда, С. Ликова, Ю. Єгорова, І. Ісупова, О. Чепелик, Л. Медвідя.

Ключові слова: анаморфізм, анаморфотні зображення, естетичний образ, просторова деформація.

Аннотация. В статье впервые исследуется анаморфизм как техника живописи. Обосновано его генезис и развитие в искусстве. Проанализировано принципы анаморфизма на основании перспективных сокращений и методов оценки глубины пространства в картине. Определена его роль в формировании композиции картины, а также влияние на возникновение новых видов искусства. Определено, что анаморфизм в современной живописи художников Украины имел разную степень применения. Его принципы стали основой программных экспериментов О. Ройтбурда, С. Лыкова, Ю. Егорова, И. Исупова, О. Чепелик, Л. Медвидя.

Ключевые слова: анаморфизм, анаморфотные изображения, эстетический образ, пространственная деформация.

Summary. Anamorphism, as technics of painting, is investigated for the first time in the article. It is proved its genesis and development in art. It is analysed principles of anamorphism on the basis of perspective reductions and methods of an estimation of depth of space in a picture. Its role in formation of a composition of a picture, and also influence on occurrence of new art forms is defined. It is defined that anamorphism in modern painting of artists of Ukraine had different degree of application. Its principles became a basis of program experiments of O. Rojtburda, S. Lykova, J. Egorova, I. Isupova, O. Chepelyk, L. Medvidja.

Keywords: anamorphism, anamorphotic form, aesthetic image, space deformation.