

і εἶδος. Утім, у нашому есеї ми не будемо заглиблюватись у проблеми, досить глибоко з'ясовані філософською думкою від Арістотеля з Платоном до Лосева.

**Анотація.** Простежується розуміння даного поняття від 1960-х і його взаємозв'язок із декоративним мистецтвом і протодизайном. З'ясовується, яке місце належить дизайну в історії мистецтва.

**Ключові слова:** дизайн, декоративне та ужиткове мистецтво, проектна культура, технічна естетика.

**Аннотация.** Прослеживается понимание данного понятия, начиная с 1960-х, и его взаимосвязь с декоративным искусством и протодизайном. Выясняется, каково место дизайна в истории искусств.

**Ключевые слова:** дизайн, декоративное и прикладное искусство, проектная культура, техническая эстетика.

### Culturological problems of design as an artistic activity.

*Mikhailo Selivachov*

**Annotation.** The comprehension of given notions is traced from the 1960s as well as its mutual connection with protodesign and applied art. The article finds out, what is an appropriate position of design in art history.

**Key words:** decorative and applied art, design, projective culture, technical aesthetic.

Сергій БОНДАРЕНКО

старший викладач

Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ»

## ЕВОЛЮЦІЯ ФОТОТЕХНОЛОГІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЮ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК

Наявність зв'язку між духом та формою навряд чи хтось стане заперечувати. У мистецтві, однак, існують непоодинокі випадки коли ця закономірність чомусь переноситься у площину опозиційності: по одну сторону — естетика живопису, по іншу — механічність формотворення у фотографії. Так, живопис вирішує проблематику духовності, але це робиться через конкретику відображальної компоненти художнього артефакту. Щоб «духовний месидж» художника дійшов до глядача, твір повинен бути зроблений за певною технологією та при участі конкретного інструментарію. На нашу думку, технологічний поступ мистецтва здійснюється таким чином: соціум мотивує процеси художньої дії, наука виробляє поняття та технології, а за допомогою мистецького інструментарію виробляються образи, які розширюють кордони художнього буття, тобто трансформують художньо узгоджену суму матеріальних та нематеріальних складових у світ реальних речей.

Фототехнологія — це послідовність фіксації за допомогою певного інструментарію об'єктивно існуючих реалій, що змінюються у часі, з метою збереження та використання їх у зафіксованому вигляді. Підвалини цього процесу — властивість світла залишати у темному об'ємі відбиток обраного для зображення об'єкта. Саме значення слова фото перекладається з грецької мови як світло. Таким чином, фототехнологія — це сукупність технологічних засобів та інструментів, що певним чином спонукають

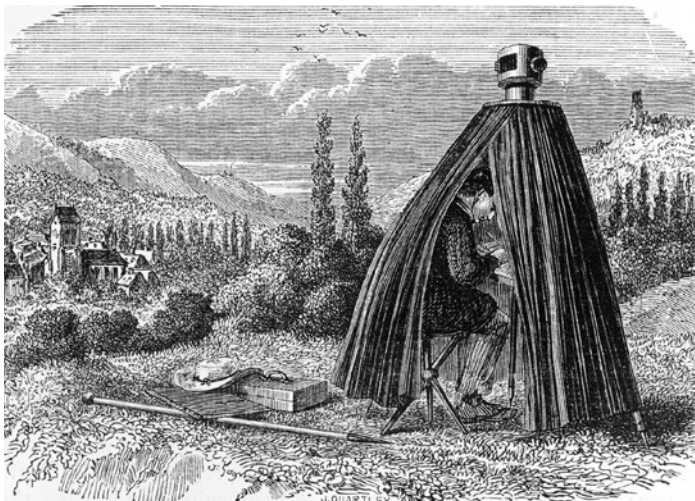
світло до формотворчої дії. Інструментальне середовище — системне утворення, що задовольняє потреби людини з погляду досягнення нею кінцевої мети. У контексті означеної проблеми, кількісна та різновидна множина форм інструментарію пов'язана, по-перше, з різновидами художніх практик, по-друге — зі знаннями, тобто елементами науки, по-третє, з мотиваціями як елементами соціуму.

Занурюючись у типологію мистецького формотворення, з'ясуємо, що застосування науково-оптичних новацій у цій сфері це — надбання ще античного мистецтва. Уже в ту добу художники намагалися не тільки ілюзорно передавати об'єми, а й зображувати простір. Так технологією живопису стає ілюзія. Це ілюструє, наприклад, відома легенда про античного художника Зевксиса із Гераклеї, який намалював гроно винограду настільки реалістично, що птахи зліталися, аби скуштувати його.

Середньовіччя — період в історії мистецтва, про який можна сказати, як про час, коли іконографією шифрувався зміст. Чим вищою була смислова щільність змісту, тим сильніше проступав його знаковий характер. Тож недарма вважається, що середньовічна людина не зовсім розуміла, як можна «просто» милуватися пейзажем на картині, якщо у зображенні пейзажу не було тих алегоричних знаків, за допомогою яких «прочитувався» зміст картини. Щоб глядач міг ідентифікувати знаки, вони повинні бути схожими на природні оригінали. За таких обставин художники не полишали зв'язок з реалізмом, хоча й трактували його у певних трансформованих формах.

Цікаву думку стосовно середньовічного відрізка історії висловлює М. Бердяєв. Він вважає, що як це не парадоксально здається, але християнство розчистило духовно ґрунт для розвитку наукового природознавства і техніки, звільнило язичницький світ від демономанії, вигнало демонів із природи, механізувало природу і таким чином відкрило шлях для підкорення природи [1].

Епоха Відродження — час триумфу «наукового мистецтва». Мистецтво й наука немов би доповнювали одне одного. У вчених емпіричні спостереження й логічні висновки об'єднувалися з художньо-образною підосновою багатьох їхніх здогадів, а художники



Камера-обскура конструкції Й. Кеплера. Лондон. 1875

того часу вбачали у фактах і висновках науки необхідну базу для своєї творчої праці. Можна стверджувати, що художник того часу свідомо чи підсвідомо був одночасно і вченим.

Як приклад того, якими знаннями міг володіти художник доби Відродження, наведемо зміст листа, що його написав Леонардо да Вінчі близько 1482–1483 рр. до Людовіка Моро, пропонуючи свої послуги (текст подається у перекладі і в скороченому варіанті):

• Володію способами спорудження легких та міцних мостів, які можна без особливих зусиль переносити. З їх допомогою можна переслідувати ворога, а іноді й відходити від нього.

• Умію створювати засоби, що палять і руйнують мости ворога.

• У разі облоги будь-якої місцевості умію відводити воду із ровів та влаштовувати численні мости й інші застосовувані у такому випадку пристрої.

• Також коли висота валу або укріплені місця розташування не дозволяють при облозі застосувати бомбарди, знаю спосіб руйнування будь-якого укріплення чи фортеці, не розташованої на скелі.

• Є у мене види бомбард, надто зручні і легкі для перенесення, котрі шпурляють дрібне каміння, подібно бурі і своїм димом наводять великий страх на ворога, викликаючи у нього замішання, що зрештою завдає йому тяжких втрат.

• Знаю способи проходження підземеллями і таємними ходами в означене місце без щонайменшого шуму, навіть коли треба проходити під ровами або рікою.

• Можу влаштувати криті вози, безпечні та неприступні, здатні врізатися зі своєю артилерією в лави ворога, і немає такого війська, якого вони б не зламали. А за ними неушкоджено і безперешкодно зможе прямувати піхота.

• У разі потреби робитиму бомбарди, мортири і металеві снаряди зручної форми, які принципово відрізняються від звичайних.

• Де бомбардами користуватися неможливо, проектуватиму машини для кидання стріл, катапульти й інші снаряди дивовижної дії, не схожі на звичайні; словом, проектуватиму різні і численні засоби нападу.

• Під час битви на морі знаю безліч пристосовань, дуже придатних для нападу і захисту; є й кораблі, які можуть витримати вогонь величезної бомбарди, і порох, і дими.

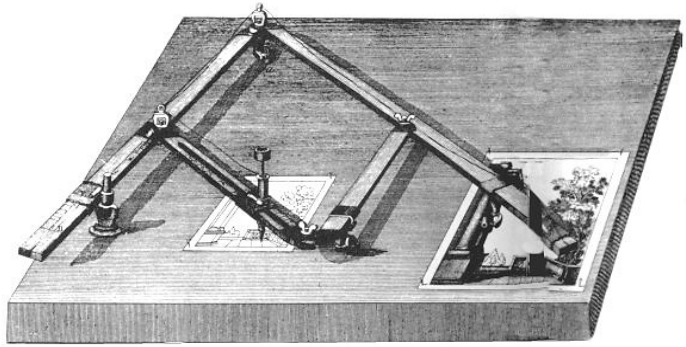
• За часів миру вважаю себе спроможним нікому не поступитися як архітектор у проектуванні будівель і громадських, і приватних, та і в переведенні води з одного місця в інше.

• Також буду виконувати скульптури з мармуру, бронзи і глини, зразки живопису — все, що тільки можна, аби порівнятися з усяким іншим, хто б він не був.

• Зможу приступити до роботи над бронзовою кінною статуєю, яка буде безсмертною славою і вічною честю блаженної пам'яті батька вашого і славетного дому Сфорца.

• А якщо щось із вищеназваного здасться комусь неможливим і невиконаним, маю цілковиту готовність зробити це у вашому парку або в місці, яке буде світлістю вашою вказане [2].

Закономірно, що доба «Революції геніїв» вимагала все нових і нових науково-



Конструктивні варіанти пантографа



Камера-обскура конструкції Р. Гука. Лондон. 1670

екраном з прозорої тканини. Площа екрана розкреслювалася на квадрати та поміщалася між оком і зображенням. Це дозволяло негайно знаходити справжні пропорції об'єкта та перспективної піраміди всього зображення. Далі з екрана контури поверхонь переносилися на площину картини, що давало швидкі та реалістично точні результати [3].

Підтвердження тези про пошуки художників у царині оптичних технологій можна знайти і в книзі Джорджо Вазарі «Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori» («Життєописи найбільш знаменитих живописців, скульпторів і архітекторів»), написаній 1550 року, де мовиться, що деякі майстри мають звичай перш ніж зображати сцену на картоні, зробити модель з глини, виліпивши об'ємні фігури, аби побачити все, що утворюється при сонячному світлі з фігурою, тобто намітити як пропорційні, так і світло-тіньові абриси. Таким чином, у картонах і в самих творах завдяки цьому способу, що вимагає неабияких зусиль, досягається закінченість, вражаюча досконалість і правдивість зображення [4].

Така технологія була, мабуть, досить ефективною і приносила практичну користь, оскільки нею не гребував і такий класик академізму, як Нікола Пуссен (1594–1665). Є задокументовані свідчення, що цей художник виготовляв предмет, схожий на ящик, з отворами зверху та з боків, які він відкривав або закривав для того, щоб освітити його всередині за своїм задумом. Потім Н. Пуссен моделював із м'якого воску фігури персонажів, які хотів зобразити у своїй композиції, драпірував їх тонкою мохрою тканиною, а далі, відкриваючи потрібні клапани, освітлював на свій розсуд змодельовані персонажі. У такий спосіб він знаходив певну точку зору і бачив сцену такою, якою вона мала бути за його задумом [5].

Про те, що художники знали про оптичні технології, можна довідатися й з інших

художніх знань. Пишучи свої трактати, Леон Баттіста Альберті ставив за мету забезпечити художників керівництвом для нового реалістичного мистецтва. Він зосереджується на суто практичних текстах без теологічних відступів і філософських висновків. У своїй книзі «De pictura» (1435), відомій як «Три книги про живопис» Л. Альберті висвітлює внутрішню «механіку» побудови картини, «конструює» її через переріз пірамідальної оптичної системи, що зв'язує предмети або плани з оком спостерігача. Основний девіз цього трактату — реалістичне зображення тривимірного простору та об'єму на площині. Звідси та виняткова увага, яку Л. Альберті приділяє перспективі.

Для полегшення роботи над контурами і композицією Л. Альберті рекомендує живописцям користуватися



письмових джерел. Наприклад, у кінці XV століття пристрій та застосування камери-обскури описує Леонардо да Вінчі, а в XVI столітті про застосування цього пристрою для художників пише Джованні Баттіста делья Порта [6]. Книга Д. Порти називається «*Magica naturalis sire de miraculis rerum naturalium*» («Натуральна магія або про чудеса речей природніх»), яка була надрукована у 1558 році. Роком пізніше цей трактат перевидали у 20-ти книгах під скороченою назвою «*Magica naturalis*». У главах VI, VII, VIII книги 17 є опис камери-обскури та рекомендації художникам використовувати її при створенні правильних перспективних зображень.

Те, як «працює» камера-обскура, точніше літературне зображення її технологічного принципу, можна знайти у творі Миколи Гоголя «Повість о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Отже, мовою оригіналу читаємо: «Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очертяных крыш, деревьев и развешанного на дворе платья, все только в обращенном виде. От этого всей комнате сообщался какой-то чудный полусвет» [7].

Тобто, якщо в закритому темному об'ємі зробити маленький отвір, то яскраве світло, на протилежній стороні від отвору, буде малювати зображення, яке знаходиться назовні. Цією технологією в наш час з успіхом користується відомий фотограф Абелардо Морель (*Abelardo Morell*), професор фотографії Масачусетського коледжу мистецтв у Бостоні. Подорожуючи світом, він робить фотографії, які фіксують те, як проектується зображення різних освітлених краєвидів, у кімнатах, перетворених на великі камери-обскури.

Вертаючись до історичних етапів становлення фототехнології, треба відзначити, що досить поширеною є думка про те, що Д. Порта був продвісником винаходу конструкції сучасного фотоапарата — ніби він вставив у камеру-обскуру лінзу. Та водночас вважається також, що раніше від Д. Порти, у 1550 році, Жером Кардано запропонував вставляти лінзу в отвір камери-обскури, а для точного фокусування зробити задню стінку камери рухливою. Інший італієць — Данієло Барбаро — у книзі про перспективу, що має назву «*La Pratica della Prospettiva*» (видана в 1567 році), рекомендує користуватися діафрагмою, тому що зменшення отвору лінзи, яке пропускає світло, дає кращу якість зображення в камері-обскури [8].

Отже, винаходи італій-



*Камера-обскура як розважальний атракціон.  
Побудована 1887 року, діє дотепер на острові Мен  
(між Ірландією та Великобританією)*

ців лягли у конструкційну основу фотоапарата, яка не змінилася донині. Фотографічній системі в той час не вистачало тільки хімічної компоненти, щоб перетворитися на технологію точного копіювання, яку ми сьогодні знаємо під словом фотографія. На той час проєкційне зображення ще не можна було закріпити хімічним шляхом, тому його перемальовували, і зусилля вчених та винахідників були спрямовані на вдосконалення цього процесу.

1604 року Йоган Кеплер видає змістовний трактат з оптики «Доповнення до Вітеллія» («Ad Vitellionem Paralipomena»). Дослідження законів оптики дало змогу розробити схему нової телескопічної зорової труби та створити нову конструкцію камери-обскури. Відомо, що й сам термін «камера-обскура» вперше з'явився у працях Й. Кеплера [9]. Новий тип камери-обскури — це так звана «Палатка Кеплера». В її конструкції присутнє дзеркало, яке росташоване поперед лінзи під кутом  $45^\circ$ . Зрозуміло, що такий мобільний пристрій точного копіювання згодом використовували й художники.

Учений Хрістоф Шейнер виготовив за ідеями Й. Кеплера телескоп з двома випуклими лінзами та спроектував у темній кімнаті на білу ширму зображення сонця з метою дослідження плям на ньому (іл. 6). 1612 року він опублікував результати своєї роботи. Автор зазначав, що явища сонячних плям він спостерігав не тільки сам, а й завдяки створеній ним конструкції апарата показав цей феномен усім охочим. Винайденому апарату він дав назву геліоскоп [10].

При зміні фокусної відстані між лінзами такий апарат, як видається, міг би показувати також освітлені об'єкти, розташовані й на коротшій відстані, тобто це могли бути гарно освітлені пейзажні панорами чи окремі фігури. Такою модифікованою камерою-обскурою могли користуватися й художники. Отож факти свідчать, що проблеми точного копіювання були невід'ємною складовою як науки, так і тогочасного образотворчого мистецтва. А те, що Х. Шейнер займався проблемами мистецтва, засвідчує створення пристрою, який він назвав пантографом [11].

Пантограф являє собою креслярський апарат для копіювання й одночасного збільшення графічних зображень, але його застосовували і як допоміжний механізм для змальовування й тримірного зображення. Дія апарата відбувалася таким чином: маючи фіксовану точку обсервації та «віртуально» обводючи у повітрі контури об'єкта певною частиною пантографа, на площині отримували точні пропорційні абриси змальовуваної моделі.

Відомий учений Роберт Гук у 1670 році виготовив пристрій, названий ним «Picture box», що можна перекласти як «Картинна коробка». Це була портативна камера-обскура, яка одягалась на голову й мала отвір для того, щоб можна було, засунувши туди руку, перемальовувати проєктоване у середину «коробки» зображення навколишніх предметів [12].

Наведені історичні приклади — це лише окремі фрагменти тих потужних зусиль, які були спрямовані на розвиток та вдосконалення фототехнології. Масштаби цього процесу можна оцінити й тим, що вже на початку XVIII століття портативна камера-обскура комерційно продавалася й на неї був попит. Також популярності вона набула як пристрій для розваги. Будувалися монументальні камери-обскури типу веж або павільйонів. Вони вміщували по 10–15 людей, які могли розглядати у цих камерах спроектовані з довкілля краєвиди.

У 1807 році англійський вчений Вільям Гайд Воластон конструює пристрій під назвою «камера-люцида» (lucida — з латинського означає світло) для точного графічного копіювання, тобто новий портативний допоміжний інструмент для малювання. Пристрій являє собою скляну призму, що кріпиться на телескопічній трубці і дозволяє художникові чи будь-кому, хто дивиться через неї, змальовувати на папір предмети в правильних пропорціях та перспективі. Художник через призму бачить одночасно поле паперу й слабе зображення об'єкта, що дає можливість змальовувати контури та моделювати світлотінь [13].

Про те, що митці знали та широко використовували камеру-люциду, може свідчити висловлювання відомого художника та педагога Павла Чистякова. Зокрема, він у своїх роздумах про мистецтво зауважує, що більшість сумнівається в корисності рисунка, більшість каже: навіщо вчитись рисувати, коли є

фотографія, яка живо та вірно знімає, коли є камера-люцида (підкреслення наше. — С. Б.). Далі П. Чистяков ставить риторичне запитання: «Та хто ж це буде заперечувати?» [14]. Оце риторичне запитання може свідчити, що існування та використання камери-люциди у мистецтві було досить поширеним.

Уважно приглядаючись до історичної зміни подій, еволюційного розвитку технічно-мистецьких засобів, можемо констатувати, що потенціал камери-обскури ще не був вичерпаний. Саме завдяки цій камері оптико-графічна технологія, що тривала до 1839 року, була змінена на оптико-хімічну технологію, відому як фотографія. На те, що фотографія — це закономірне явище еволюції художнього інструментарію, вказує той факт, що серед трьох фундаторів цієї технології двоє переймалися проблемами мистецтва.

Жозеф Нісефор Ньепс займався вдосконаленням літографічної технології друку. Він не був професійним художником і не міг виконувати малюнки на високому професійному рівні, тому відшукував технологію, яка б давала автентичне зображення без втручання людини. За спеціально розробленою ним технологією Ж. Ньепс наносив розчин асфальту на поверхню літографського каменя або металевої пластини, експонував цю світлочутливу поверхню у камері-обскури, чим зумовлював процес, при якому асфальт твердів пропорційно освітленню. Частини, що не затверділи, Ж. Ньепс змивав розчинником і далі відбувався типографський процес із нанесенням фарби та друку на папері. Щоправда, запропонована технологія не давала комерційного результату й потребувала додаткового гравірування отриманої друкарської форми. За-



*Г. Ден'єр. Портрет Т. Г. Шевченка.*

*Фото. Санкт-Петербург*

*(Національний музей Тараса Шевченка)*

галом Ж. Ньепс зробив важливе своєрідне відкриття — він винайшов фотогравюру. Свою технологію він назвав геліографія.

У 1826 році Ж. Ньепс на основі свого винаходу отримав копію іншої гравюри, що дало поштовх до подальших пошуків у сфері репродукційних технологій. Цього ж року він отримав фото, виставивши камеру-обскуру у вікні своєї майстерні. Отримане зображення дахів будинків було хоч і неякісним, проте «з'явилося» вже без втручання руки художника.

На відміну від Ж. Ньепса, інший фундатор фотографії, Луї Жак Манде Дагер, був професійним художником. Разом з іншим митцем Шарлем Бутоном він створив у Парижі діораму, яка показувала глядачам картини, що змінювали своє освітлення, мали по декілька планів і, мов у чарівній казці, одна картина могла змінювати іншу. Публіка була в захваті. Відтак, бажаючи розширити кордони ілюзійних технологій, Л. Дагер вирішує знайти хімічний спосіб закріплення зображення, що його проєктує камера-обскура. Спочатку на основі домовленостей він це робить разом із Ж. Ньепсом, а далі самостійно провадить окремі дослідження, і 1838 року називає свій винахід «дагеротипія».

Технологія дагеротипії базувалася на тому, що срібна пластина, оброблена певним хімічним способом, ставала чутливою до світла. Засвічуючи пластину в камері-обскури та хімічно закріплюючи її, можна було отримати конкретне зображення. Таке зображення було доволі якісним, що дало потужний комерційний поштовх до створення дагеротипних салонів.

Третьою людиною, що започатковувала фотографію, був англієць Вільям Генрі Фокс Тальбот. Це був досить відомий учений, автор праць із математики, хімії, археології, лінгвістики. Користуючись камерою-обскурою й розуміючи її корисність, він поставив собі за мету знайти метод збереження візуальної інформації об'єктів, що конче потрібно було йому для наукової роботи. Перші спроби В. Тальбота щодо випробування його фототехнології відбулися ще 1835 року і мали приватний характер. Та коли Л. Дагер 1839 року подав до Паризької академії наук заявку на свій винахід, В. Тальбот того ж року також подав заявку на свою фототехнологію в аналогічний лондонський королівський науковий заклад.

Спосіб англійця відрізнявся тим, що у фотопроцесі ним застосовувалися дві дії. Перша полягала в отриманні на прозорому матеріалі, покритому світлочутливою рідиною, негативної матриці: для цього застосовувалась, так само, камера-обскура. Друга дія — це тиражний друк із матриці за допомогою контактного способу, тобто просвічування негатива, що давало позитивне зображення на папері, вкритому шаром світлочутливої рідини. Далі зображення закріплювалося на папері хімічним способом і просушувалося. Свою технологію В. Тальбот назвав калотипія. Цей метод і поклав початок розвитку сучасній фотоіндустрії [6].

Як видно з наведених вище відомостей, фотографія містить у собі два компоненти: перший — мистецтво, другий — наука. Отака двоїстість розділила фотографію на дві несумісні течії. На нашу думку, фотографія спочатку бачилася як певна нова художня реалія. Недарма перша фотографічна книга, випущена в 1844–46 рр. не художником, а вченим В. Тальботом, називалася «The pencil of nature», що перекладається як «Олівець Природи». Через термін *grapho* (від грецького — пишу, рису) фотографія асоціювалася з малюнком і вважалася частиною графічних мистецтв.



Починаючи з XV століття, «високе мистецтво» поступово виділялося й стало окремою галуззю людської діяльності. У XVIII столітті цей процес набув свого розквіту і «витончені мистецтва» остаточно відмежовуються від інших художніх практик. З фотографією, начебто за своєю суттю типовим ремеслом, відбуваються дивні метаморфози. Багато художників-портретистів спішно набувають кваліфікацію фотографів. І не лише портретисти відчули переваги малювання за допомогою світла — мало пейзажистів облишили пензель і палітру, щоб служити новій музі. Досить показовим є той факт, що майже всі імениті фотографи тих років або вчилися раніше живопису, або вже були художниками. На нашу думку, сталося таке тому, що фотографію не сприймали як нехудожню технологію. Також це може означати, що до того існувала стала художньо-проекційна традиція, яку не могли відмінити нові хімічні методи при отриманні зображення. І це жодною мірою не суперечить комерційній мотивації розвитку цього процесу, бо нове завжди створює підвищений попит та додатковий грошовий зиск.

Що фотографія не ремесло, а мистецтво, вважав і англійський фотохудожник Генрі Піч Робінсон, переконливо обстоюючи думку, що у світлописі потрібно наслідувати живописні принципи. У своїй книзі, яка вийшла 1869 року під назвою «Pictorial Effect in Photography» («Образотворчий ефект у фотографії»), він стверджує, що митець, який бажає виробляти картини за допомогою фотоапарата, підкоряється тим самим законам, що й художник, який користується фарбами та олівцем [15].

Інший приклад на підтвердження вищезазначеної тези — колажована реальність Оскара Густава Рейландера, зокрема його реалістична фотокартина «The Two Ways of Life» («Два шляхи життя»), яка експонувалася на виставці у Манчестері в 1857 році. Фотокартина була надрукована з 30 окремих негативів і мала чималий, як для того часу, розмір — 40х80 см. Це художній артефакт, у якому є задана художником тема й вибудована композиція. По суті така фотографія не відрізняється від монохромних картин традиційного живопису [16].

З часом розвиток фотоіндустрії та удосконалення фотографічної техніки й технології все-таки розділяють фотографію на два несумісні її різновиди. Перший з них — це так звана «пикторальна фотографія», що продовжує стару традицію оптико-графічних систем, зберігаючи стиль, жанри, композиційні схеми тощо. Другий різновид не має тяжіння до живописного спадку, репрезентує фотографію як нейтрального фіксатора візуальної інформації. Парадоксально, але й ця нехудожня, радше документальна, частина фототехнології працює не тільки на науку, а й на образотворче мистецтво.

Відомі факти, що вже Ежен Делакруа складав альбоми з фотопортретів своїх натурників, Жан-Огюст Домінік Енгр замовляв знімки натурниць у Надара (Гаспар Фелікс Турнашон), а Гюстав Курбе написав за фотографіями декілька картин і серед них одне з відомих його полотен — «Ательє художника». Отож використання живописцями фотографій як матеріалу для своєї творчості не суперечить ні художнім правилам, ні людській раціональності, ні здоровому глузду. Якби, скажімо, фотограф Андрій (Генріх) Деньєр не зробив фотографію Тараса Шевченка, то ми б не мали сьогодні олійного й офортного портретів Кобзаря, де він зображений у кожусі й шапці. Виконати портрет Т.Г. Шевченка за фотографією П.М. Третьяков замовив художникові І.М. Крамському у 1871 році. Вираз обличчя та світлотінь цілком запозичені з фотографії [17]. Цю саму фотографію покладено також в основу робіт Адольфа Му-

льерона, Петра Бореля, Миколи Мурашка та інших художників. Сам Тарас Григорович користувався нею, працюючи над останнім офортним автопортретом.

За допомогою фотографії художник І. Репін напив велике живописне полотно, що має назву «Державна рада». Багато знімала для І. Репіна його дружина, яка була вправним фотоаматором. Живописець І. Шишкін радив молодим митцям вчитися малювати пейзажі за фотографіями. Довголітня дружба зв'язувала художника з фотографом Є. Вишняковим, який надавав митцеві свої фотографії або фотографував на його прохання [18]. Можна наводити безліч подібних прикладів як з історії образотворчого мистецтва, так і з сьогоденних реалій. Художники часто звертались і звертаються до фототехнології та користуються нею у своїй роботі, хоч зазвичай не зізнаються в цьому, бо чомусь це вважається непристойним.

Як альтернативний погляд на використання художником фотоматеріалів можна навести приклад із творчої діяльності Клода Оскара Моне. Коли одного разу художникові докорили, що він писав «Види Темзи» за фотознімками, він відповів: «Те, як написані мої «Собори» або види Лондона та інші полотна, з природи чи не з природи, нікого не обходить. Це не має жодного значення... я знаю багатьох художників, які пишуть винятково з природи та, попри це, створюють щось вельми огидне... Головне — це результат» [19].

На завершення хотілося б зазначити, що хоч досі проблема застосування оптичного інструментарію в образотворчому мистецтві до певної міри є дискусійною, історичний фактаж скорше доводить, ніж спростовує те, що розвиток реалістичного мистецтва спонукає до розвитку інструментарію, який би допомагав автентично фіксувати навколишню дійсність. Подальший розвиток фотографії, її новітні цифрові системи підтверджують несхибне прагнення нових технологій до загальної мистецької інтеграції. У цьому контексті слушно розглядати фототехнологію як закономірний розвиток інструментарію образотворчого мистецтва, а живопис та фотографію як частки єдиної візуальної культури, що виражає колективний людський досвід.

1. Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения / Н.А. Бердяев [Сост., вступ. ст. и коммент. В.В. Шкоды]. — М.: Эксмо-Пресс, Харьков: Фолио, 2001. — 735 с.

2. Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Леонардо да Винчи [Пер. В.П. Зубова, А.А. Губера и В.К. Шилейко, А.М. Эфроса]. — Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. — С. 41–43.

3. Alberti L.V. De la peinture. (De pictura. 1435) / Leon Battista Alberti [Préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer. Introduction par Sylvie Deswarte-Rosa. Figures et commentaires]. — Paris: Macula, 1992. — 269 p.

4. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер [Пер. с нем. и вступ. ст. А.Н. Лужецкой; прим. А.А. Рыбникова, А.Н. Лужецкой]. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. — С. 143.

5. Даниэль С.М. Картина классической эпохи / С.М. Даниэль. — Л.: Искусство, 1986. — С.101

6. Морозов С.А. Творческая фотография / Сергей Морозов. — [3-е изд.]. — М.: Планета, 1989. — С. 8–10.

7. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 томах / Н.В. Гоголь. [Общ. ред. В.Р. Щербины]. — М.: Правда, 1984. — Т. 2 — С. 194.

8. Злыгостев А.С. Изобретение подзорной трубы / А.С. Злыгостев. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://physiclib.ru/books/item/f00/s00/z00000008/st011.shtml>

9. Белый Ю.А. Иоганн Кеплер 1571–1630 / Ю.А. Белый. — М.: Наука, 1971. 296 с.

10. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. — Петербург, 1890–1907. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/115351/Шейнер](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/115351/Шейнер)

11. Scheiner C. Pantographice seu ars delineandi / Christophori Scheiner. — Romae: Ex typographia Ludouici Grignani, sumptibus Hermanni Scheus, 1631. — 108 p.
12. Cooper M. Robert Hooke 1635–1703: the hidden surveyor revealed / Michael Cooper [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.fig.net/pub/proceedings/prague-final-papers/Papers-acrobats/cooper-fin.pdf>
13. Hammond J. The Camera Lucida in Art and Science / John H. Hammond, Jill Austin. — Bristol: Adam Hilger, 1987. — 200 p.
14. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия [Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов] / Сост. Н.Н. Ростовцев и др. — М.: Просвещение, 1989. — С. 23.
15. Стигнеев В. Две тенденции / Валерий Тимофеевич Стигнеев // Советское фото. — 1989. — Вип. 7. — С. 22–23.
16. Морозов С.А. Творческая фотография / Сергей Морозов. — [3-е изд.]. — М.: Планета, 1989. — С. 62
17. Там само. — С. 56.
18. Там само. — С. 84–85.
19. Стигнеев В. Живопись и фотография / Валерий Тимофеевич Стигнеев // Советское фото. — 1987. — Вип. 2. — С. 22–23.

**Анотація.** Розглядаються проблеми історичної послідовності розвитку мистецтва, пов'язані з розвитком інструментарію точного відображення навколишньої дійсності.

**Ключові слова:** фототехнологія, фотографія, образотворче мистецтво, наука.

**Phototechnologies as conformity to law of evolutionary development of tool of artistic practices.**

**Serhiy Bondarenko**

**Annotation.** The problems of historical sequence of development of art which is related to development of instruments of exact reflection of surrounding reality are examined.

**Key words:** phototechnology, photo, fine art, science.

**Ольга ШКОЛЬНА**

**кандидат мистецтвознавства**

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ І ФАЯНСУ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Мистецтвознавство до певної міри є кровоносною судинною системою художнього організму кожної країни. Творці та їхня продукція можуть існувати в суспільстві лише за умов науково-інформаційного забезпечення. Щоб процес художник — твір — споживач був ефективним, мусить діяти система теоретичного осмислення (пізнання, аналізу, синтезу) емпіричного матеріалу. Від способів, інструментарію (у першу чергу термінологічного апарату), методів дослідження залежить повнота віддзеркалення й комплексність дослідження накопичених досягнень. І навпаки, за відсутності послідовної логічної системи обробки наукового матеріалу з визначенням чіткої структури втрачається сенс творчості не лише окремих художників, а й цілих мистецьких колективів, оскільки не відбувається процес достатнього усвідомлення суспільством справжньої вартісності й значущості праці висококваліфікованих майстрів. Тому нині надзвичайно гостро стоїть питання методологічних засад вивчення декоративно-