

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Пояснювальна записка
Дипломної роботи
**«КОМПОЗИЦІЙНА СОЛЯРНА СИМВОЛІКА В ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ»**

Студентки VI курсу ХПФ (з.ф.н.)
Спеціальності 023 «образотворче мистецтво,
декоративно мистецтво, реставрація»
Назаревич Вікторії В'ячеславівни

Керівник: канд.пед.наук, професор кафедри
образотворчого та декоративно-прикладного
мистецтва
Сташук О. А.

Рецензент: канд.пед.наук, доцент
Гудовсек О.А.

До захисту –
Допустити –
Завідуючий кафедрою
«__» _____ 2020 р.

Рівне – 2020

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 3 |
| ОСНОВНА ЧАСТИНА | 6 |
| Історична частина | 6 |
| Творча частина | 16 |
| ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА | 19 |
| ЕКОНОМІЧНА ЧАСТИНА | 23 |
| ВИСНОВКИ | 24 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 26 |
| ДОДАТКИ | 31 |

ВСТУП

Виникнення великих європейських академій мистецтв відображало поступове вдосконалення теми мистецтва. До середини 18 століття однієї лише демонстрації технічних навичок було недостатньо, щоб кваліфікуватись як мистецтво - воно тепер потребувало «естетичної» складової - це мало сприйматися як щось «красиве».

У той же час поняття «утилітаризм» (функціональність чи корисність) використовувалося для того, щоб відрізнити більш благородне «образотворче мистецтво» (мистецтво заради мистецтва), як живопис та скульптура, від менших форм «прикладного мистецтва», таких як ремесла та комерційний дизайн, так і декоративні «декоративні мистецтва», такі як дизайн текстилю та дизайн інтер'єру.

Таким чином, до кінця XIX століття мистецтво було розділено принаймні на дві широкі категорії: а саме образотворче мистецтво та інше - ситуація, яка відображала культурний снобізм та моральні норми європейського істеблїшменту. Більше того, незважаючи на деяке розмивання віри в естетичні стандарти ідеології Відродження - які залишались потужним впливом у всьому світі образотворчого мистецтва - навіть живопис і скульптура повинні були відповідати певним естетичним правилам, щоб вважатися «справжнім мистецтвом».

Солярний символ є знаком, що представляє «Сонце». До загальних сонячних символів належать кола (з променями чи без них), хрести та спіралі. У релігійній іконографії персоніфікації Сонця або сонячних атрибутів позначаються за допомогою ореолу або випромінювальної корони.

Коли систематичне вивчення порівняльної міфології вперше стало популярним у 19 столітті, наукова думка схильна до надмірної інтерпретації історичних міфів та іконопису з точки зору "сонячної символіки". Особливо це стосувалося Макса Мюллера та його послідовників, починаючи з 1860-х років в контексті індоєвропейських досліджень. Багато "сонячних символів",

про які заявляли в 19 столітті, такі як свастика, трискеле, сонячний хрест тощо, як правило, інтерпретуються більш консервативно в науці з пізнішого 20 століття.

Сонце в мистецтві, в тому числі і декоративно-прикладному аспекті без сумніву, є найповнішим конспектом з незліченних картин, які людина зробила про Сонце від самого раннього світанку людського інтелекту до наших днів. Джерело світла і тепла і навіть самого життя, сонце багатше на живописні асоціації, ніж, можливо, будь-яка інша концепція. Людина зайнята цим своїм розумом протягом тисячоліть, висікаючи та різаячи його в камені, забиваючи, переслідуючи та гравіруючи в металі, різаячи по дереву, малюючи та малюючи на пергаменті, папері та полотні. Він поклонявся Богу, зробив його символом природних і надприродних сил і відвів йому місце в кожній сфері своєї земної діяльності.

Обґрунтування теми: Сонце в декоративно-прикладному мистецтві містить велику кількість зображувальних матеріалів, які були зменшені до керованої форми та впорядкованої чіткості. Близько половини документального матеріалу стосується історії та фольклору; сюжетами, які розглядаються в цьому розділі, є, наприклад, сонячна символіка древніх народів, християнські сонячні символи, сонце на малюнку алхімії, в популярному мистецтві та звичаях, у знаках корчми та на сонячних годинниках 13-18 століть. Тут повторно представлено майже кожен вигляд творчої графіки: від Японії до Данії, від США до Італії, Франції, Великобританії, Голландії, Німеччини та Швейцарії.

Розділ, присвячений образу сонця в творах декоративно-прикладного напрямку стосується солярного символу цих у його найширшому відтінку: обробляються ювелірні вироби, гончарні вироби та гобелени, а також реклами, плакати та всі види друкованої продукції. Кінцеві розділи присвячені сонцю в сучасному мистецтві та скульптурі та погляду дитини на сонце.

Мета: через дослідження символіки сонця в історичному контексті показати його важливість і значимість в розвитку образотворчого мистецтва та культури в цілому.

Завдання:

- Дослідити тему «Композиційна солярна символіка в декоративно-прикладному мистецтві», розкрити його значення в історико-культурному набутті світу;
- поглибити знання про значення солярних символів;
- розглянути культурно-мистецькі образи використання сонця;
- розкрити суть виконаної роботи;
-
- виконати попередні ескізи роботи та виконати її у матеріалі;
- виконати проект, що має відповідати заданій темі роботи,
- відтворити роботу в дереві з подальшим доповненням та вдосконаленням;
- створити художній образ, що найповніше відображав би суть використання солярних символів в декоративно-прикладних мистецьких виробках;
- підготувати завершальну роботу до виставкового перегляду.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

Історична частина

У західному мистецтві існує захоплююча традиція відображення сонячних зображень, хоча ці уявлення з часом змінювались. Сонце часто виступало важливою особливістю християнської іконографії, але цінували їх як за біблійне значення, так і за пишність фізичної події. Однак, коли західна культура проходила через епоху Відродження та Просвітництва, зображення відображали нові астрономічні знання та спрагу раціонального навчання далеко за межами церкви та інших еліт. Художники також зіграли напрочуд важливу роль, допомагаючи вченим у XIX столітті зрозуміти та записати всі явища притаманні сонцю, навіть коли поява фотографії також вирішила ряд наукових загадок [13].

Сонячне – це цілком відомий символ нашої галактики, і все ж його свідком є насолода чимось надзвичайно красивим та драматичним. Це викликає подив у багатьох формах, і справді, саме такий спектр раціональних та емоційних реакцій є причиною того, чому вивчення даного символу, та використання його в мистецьких творах є актуальним і важливим і досі [14].

Професор Гаррісон вважав, що історики мистецтва, можуть запропонувати цілий ряд поглядів на те, як художники обирають і відображають в своїх роботах символіку сонця. Інтригуюче завдання полягало в тому, щоб побачити, як це могло змінитися з часом, особливо від глибоко християнської досучасної Європи до більш складної оцінки в міру розвитку Відродження та Просвітництва аж до сучасної наукової ери [16].

Історія захоплює та дивує в культурному плані. По-перше, у більшості найкращих мистецтв, натхненних вивченням даної символіки, живуть як віра, так і раціональна оцінка, і художники роблять менше бінарних рішень між суто релігійною реакцією та науковою, ніж можна було б передбачити [17]. По-друге, хоча більша частина наведеного тут мистецтва може відзначатися чисто естетично, і особливо більш символічна роль у мистецтві

двадцятого століття, є інтригуючі випадки, коли мистецьке око мало справжню користь для наукового процесу [26].

Обсяг і коло привабливих матеріалів настільки великі, що необхідно обмежити обсяг цього огляду з самого початку. Таким чином, він не стосується мистецьких реакцій давніх цивілізацій, а також більш звичних людей, що схиляються, коли небесний дракон або божество поглинає Сонце. Навіть з урахуванням цього обмеження, дослідження все ще триває з шостого по двадцяте століття, і основна увага приділяється традиціям західного мистецтва [31].

Символізі сонця та солярним символам було відведено значну роль у більшій частині мистецтва досучасної Європи, де католицька церква була, мабуть, домінуючим покровителем мистецьких зусиль і тому, що символ з'являється в яскравому епізоді, який є центральним для віри. Євангелія згадують момент смерті Христа на хресті, коли сонце зникає – як прототип завершення життя [5].

Наближаючись до мистецтва цього періоду, потрібно призупинити зображення Місяця за замовчуванням, що перетинає обличчя Сонця. Художній відгук у цей період був доволі формальним, теологічним та протилежним сучасному розуму [50]. Це також потребує розгадування, бо воно насичене символікою та іконописом.

Мистецтво цього періоду виявилось не менш у священних слонових кістках та освітлених рукописах, як і на панно, які ми тепер легше асоціюємо з церквами, монастирями та палацами. Виникла тверда традиція зображувати вмираючого Христа, оточеного Сонцем (праворуч від нього) та Місяцем. Сонце і Місяць не з'являються разом в інших сценах з Біблії, і тому їх унікальна роль у зображеннях останніх моментів життя Христа чітко пов'язана з віршем у Луки. Крім того, ідея полягала не лише в натяканні на те, що вони затьмарені, а й у вирішальному значенні на ідею Христа як володаря космосу [1]. Є деякі докази того, що мотиви Сонця та Місяця були перейняті ранніми християнами з більш ранніх язичницьких традицій [31].

У випадку зі слоновою кісткою повний ефект від цих зображень часом втрачається, оскільки спочатку були намальовані значні елементи. Однак це була б селективна поліхромія, оскільки малювання всієї сцени заперечувало б сенс використання такого прекрасного матеріалу. У деяких прикладах ключовим фактором є просто сама присутність Сонця та Місяця (див. дод. 1) як свідків урочистої події [3], хоча на деяких зображеннях залишається потенційний різьблений натяк на затемнення (див. дод. 2) і, на жаль ми не знаємо, чи колись фарба могла застосовуватися для посилення світла і тіні [4].

Настільки ж вирішальними, як ці слонові кістки, були зображення в освітлених євангеліях та таїнствах (літургіях). Зворушливу інтерпретацію зображень сонця можна знайти в Євангеліях Ехтернаха (близько 1050 р.), в яких Сонце та Місяць персоніфіковані, і фігури набувають форми, що огинають їхні обличчя в горі під час продовження історії Євангелія (див. дод. 3). Подібні ідеї також з'являються в Таїнстві Меца, створеному для єпископа Меца близько 850 р., і тут траурний Місяць вважається горем усієї Церкви [26].

Можна сказати, що на цих ранніх зображеннях сонце та його метаморфози є частиною іконографічного набору художника, а не трактується як точна фізична подія. Однак Олсон і Пасачоф [35] у своєму першочерговому нарисі про існування сонця в мистецтві стверджували, що з часом наука про астрономію, яка зароджується, вплинула на художників. Вони наводять приклад живопису Джотто "Віфлеємська зірка" в його "Поклонінні волхвів", яка є однією з ключових фресок у каплиці Скровені в Падуї. Їх пропозиція полягає в тому, що художник справді демонструє *stella cometa* (те, що ми зараз знаємо комета Галлея), розкриваючи вплив нового мислення в престижному Падуанському університеті. Звичайно, ця «зірка» має хвіст, на відміну від більш звичного статичного зображення, що випромінює небесну силу [43].

Тим не менше, хоча ми зараз розглядаємо зображення більш ніж на два століття пізніше, ніж попередні рукописи, ортодоксальний підхід залишається домінуючим. Наприклад, у 1376–1378 рр. Джусто де Менабуой прикрашав інтер'єр падуанської баптистрії, і тут ми бачимо загальноприйнятту формулу

Сонця та Місяця. Однак ця картина має перевагу кольору, і ми бачимо, як художник намагався натякнути на реальність, коли Місяць демонструє червоне саяво місячного затемнення, а Сонце виглядає холодним і блідим. Трохи більш загадковим є велике розп'яття Яна Ван Ейка 1422 р., в якому центральна панель показує спадаючий Місяць ліворуч від Христа, але взагалі не згадує про сонячне затемнення [12].

Нарешті, одне цікаве твердження полягає в тому, що художники того періоду можуть розкрити особистий сенс зображення солярної символіки, навіть коли цей конкретний символ сама по собі не є предметом картини. Стверджувалося, що Джотто передав інтерес до природних явищ своєму вихованцеві Таддео Гадді. Він був частково засліплений, спостерігаючи захід сонця у Флоренції у липні 1330 р. Припущення полягає в тому, що Гадді висловив свою фізичну травму у своєму нічному Благовіщенні пастухам у Санте Кроче [15]. Пастух захищає очі від сліпучого світла, і ангел майже виглядає так, ніби затьмарює Сонце (див. дод. 4).

Оскільки Ренесанс набирив темпів з кінця XV століття і далі, то сліди нових знань можна виявити, особливо якщо щедро поглянути на те, що вважається художнім. Наприклад, важливі астрономічні тексти почали включати вражаючі ілюстрації. Прекрасним прикладом є Календарій регіонів 1476 року з зображеннями фаз сонячного затемнення. Подібним чином, *Theorica Novae Planetarium* (1553) Георга фон Пеурбаха містить кілька чудових схем та пояснень. В обох випадках, на жаль, для більшості порівнянних робіт на цей момент, ми не знаємо, хто був ілюстратором/художником [17].

Однак художник, це зрозуміло у випадку з натхненними гуманістами фресками, створеними Джорджоне у своєму рідному місті Кастельфранко. Вони включають схему сонячного і місячного затемнення (див. дод. 5), яку художник або покровитель міг отримати з Календарію [5].

Художники все ще могли по-справжньому оцінити реалістичні особливості сонячних циклів, але насолоджуватися їх використанням у

високорелігійному контексті. Прекрасним прикладом цього є фреска, створена Рафаелем та його майстернею Ісааком, Ребеккою та Авімелехом (1518–19) для Ватикану (див. дод. 6), і деякі припускають, що це не випадково, що майстерня цілком могла бути свідком кільцевого циклу сонця що пройшов над Італією в червні 1518 р. [1]. Це, безумовно, правдоподібно, оскільки саме так малюється [23].

У цій роботі сонце надає велику драму і напруження біблійній історії. Ісаак і Ребекка користуються приглушеним світлом затьмареного Сонця, в той час як філістимський цар шпигує за ними (видно в напівтемряві за балконом вгорі праворуч на картині) [33]. Ісаак стверджував, що Ребекка є його сестрою (побоюючись, що король жадає своєї прекрасної дружини і вб'є його, щоб досягти її), а король підозрілий. Глядач знає, що по мірі заходу сонця їхнє таємне призначення буде відкрите Авімелеху в шахті сяючого сонячного світла.

Подібним чином деякі праці змішували справжнє «наукове» спостереження з глибшою релігійністю та забобонами. Картина, яка привернула багато наукових дискусій і дивовиж, – це Діонісій, перетворюючи язичницьких філософів (1570–1580) Антуана Карона, придворного живописця, на Катерину Медічі (див. дод. 7). Зображення можна було прочитати як свято раціональної думки, коли християнин Діонісій спокійно вказував на небо (в той час як більшість інших фігур виглядає в паніці), а під його ногами – армілярна сфера та розрахунки [49]. Однак це може загрожувати надмірно сучасному прочитанню, оскільки зображення сонця навряд чи можна сказати реалістичним, і Катерина Медічі славилася відданістю астрології [7]. Таким чином, таблиці, що лежать на сходах, можуть бути скоріше астрологічними таблицями, ніж астрономічними. Найкращий, з чого можна зробити висновок, – це картина – парадокс [48].

Зображення сонячних знаків кінця XVI століття та наступних відображають ряд суперечливих течій. Європейська релігійна ортодоксальність була зруйнована протестантською реформацією та

войовничістю католицької контрреформації, тоді як наше наукове розуміння небес мало бути значно вдосконалене прибуттям телескопа на початку нового століття. Хоча збільшення телескопа не є необхідним для спостереження за процесами сонця, можна сказати, що планка була піднята з точки зору витонченості спостережень [5].

Одним із серйозних внесків в історію вивчення символу сонця, причому як науковим, так і художнім, є внесок польського лютеранського астронома Йоганнеса Гевелія (1611–1689) [8]. Одне твердження про славу випливає з його спостережень за Місяцем, які були опубліковані в його «Селенографії» 1647 р. І були набагато детальнішими та тоншими, ніж ті, що створив Галілей у своєму « Сидереві Нунції» 1610 р. Однак, мабуть, найбільш вражаючим фактом є те, що Гевелій усвідомив що покращені спостереження повинні поєднуватися з досконалістю креслення та гравіювання, гідними публікації, і, отже, він навчився гравірувати на міді – твір великої майстерності [8]. Більше того, на відміну від попередніх наукових рукописів, у яких текст був домінуючим, а образи вторинними, він піонером створював твори, в яких це стояло на голові, а словесний текст залежав від домінуючих та чудових образів [9].

Його роботи рясніють точними описами інструментів, механізмів та методів спостереження, і одним з його шедеврів є гравіювання засвітленої кімнати, що показує, як проектування сонячних зображень дозволяє безпечно спостерігати за Сонцем та його процесами [11].

Навпаки, на багато живопису цього періоду вплинули вчення відроджуваної католицької церкви та чітка доктрина про те, що божественна сила виявилася через природні форми [5]. Певною мірою це повертається до теології, яка лежить в основі слонової кістки та рукописів, з якими ми стикалися раніше. Подібне мислення можна побачити у все яскравіших зображеннях сонячних процесів на картинах розп'яття, в яких часткове затемнення, здається, надає більш яскравий образ божественної волі в дії, ніж, наприклад, кільцевий цикл сонця, яке ми бачили в роботі Рафаеля. Так, Рубенс

намалював драматичне часткове затемнення у верхньому куті правої панелі свого триптиху «Піднесення Хреста», створеного для собору в Антверпені в 1610 році. Рубенс використовує значну художню ліцензію у творі, тому що Сонце з'являється ліворуч від Христа (на відміну від традиційних у попередніх роботах), а ліва панель включає не затемнений Місяць, схований за деревами. У другому прикладі ми бачимо, наскільки сонячні бури були ідеальним вибором для ілюстрації травматичного світла, описаного в Євангелії, як у знаменному зображенні Філіпа де Шампанья затемнення і жахливої темряви в його Розп'ятті 1655 року [29].

Одним з найбільш інноваційних зображень є Розп'яття з Богородицею та Святим Іоанном. Хендріка Тер Бруггена приблизно з 1625 р. Як провідний послідовник Караваджо, він був би зачарований взаємодією світла і тіні (світлотінь) і отже, процеси сонця не відбуваються безпосередньо, а передбачається контрастним світлом [46]. Є деякі докази того, що художник був свідком і надихнувся повним сонячним затемненням незабаром після прибуття до Риму в 1605 р. Та кільцевим затемненням, що сталося в його рідній Нідерландах у 1621 р. [19].

Вісімнадцяте століття проголосило важливі дослідження Сонця, не в останню чергу дослідження Едмона Галлея, який першим передбачив шлях затемнення в 1715 році, а також повідомив про явище бісеру Бейлі (згодом названого на честь Френсіса Бейлі, який в 1836 році спостерігав за намистинами сонячного світла, що затримується уздовж краю Місяця в кільцевому сонячному циклі) [25].

Олсон та Пасачев стверджують, що «нові знання» іноді можуть з'являтися в дивовижному контексті, і наводять приклад видіння Святого Бенедикта, намальованого Козьмою Даміаном Асамом для монастирської церкви в Вельтенбурзі в 1735 році. Початковий огляд говорить про те, що картина – це просто драматичне свято ультра-католицької духовності, що зображає дивовижну подію, записану в Діалогах святого Григорія Великого. Це розповідає про те, як святий Бенедикт був благословен баченням

усього творіння в промені сонячного світла. Однак на іншому рівні картина демонструє нове усвідомлення ефекту «діамантового кільця» та бісер світла навколо Місяця, і впливає не лише зі свіжих спостережень, що циркулюють тоді, але й з художникавласні спостереження сонячних метаморфоз [48].

Період Просвітлення також спостерігав захоплююче розширення широти аудиторії для сонячних зображень. Дотепер ми бачили зображення сонця, створені для церков та королівських покровителів, та деякі матеріали (наприклад, наукові книги), доступні або у формальному контексті, або недоступні для широкої громадськості. Проте у вісімнадцятому столітті знання (і образи) також поширилися набагато ширшій публіці. Можна навести чудові ілюстрації Atlas Coelestis (1742) Йоганна Габріеля Допплмайра, що показують солярну символіку у пишних форматах. Але я думаю, що важливішими за ці князівські (і дорогі) формати були твори, такі як "Астрономія, що пояснюється" (1757) шотландського астронома Джеймса Фергюсона, та чудові ілюстрації Джеймса Менде [38].

Одним вірним знаком того, що наукові концепції та ідеї пронизують ширшу популярну культуру, є те, що вони почали застосовуватися в жартівливому контексті. Один із веселих прикладів цього – популярний британський друк під назвою Затьмарення, яке нещодавно було виявлено в *Georgium Sidus* (див. дод. 8). Показано, як генерал Веллінгтон затьмарює монарха Георга IV і кидає тінь на Англію, але не на Ірландію. Веллінгтон підтримував ірландські католицькі справи, хоча спокійний профіль короля свідчить про те, що його не турбували такі суперечки. Навіть посилення на Георгія Сідуса (Георгіївську зірку) – це дотепний кивок до відкриття нової планети Вільямом Гершелем у 1781 році, а пізніше названого Ураном [34].

Наукове вивчення мистецьких творів з застосуванням солярної або сонячної символіки також показують, наскільки відстеження і спостереження за сонячними циклами стало дещо схожим на "манівку" на початку XIX століття. Серед об'єктів – численні путівники та брошури, що дають поради щодо техніки спостереження, а більш досвідчені могли придбати модель у

паризького виробника приладів Роберта Анрі, щоб проілюструвати причини місячних і сонячних затемнень [7]. Цей вигляд показує глобуси Земля – Місяць поруч із Кільцем Зодіаку та мідним кулем Сонця. Встановлений на латунному кільці, Місячна куля буде обертатися крізь струну та шків в міру повороту каркаса з дерева та металу. Коли Місячна куля перетинає зодіакальне кільце, показуючи шлях Сонця на небі, відбудеться завершення циклу, якщо всі три тіла будуть лежати прямолінійно [50].

Ця пристрасть до спостереження та раціонального дослідження часом викликала жалюгідну реакцію. Одним із таких внесків став французький художник і ілюстратор Жан Жак Грандвіль у своїй публікації сюрреалістичних зображень 1844 року «Un Autre Monde». Книга включає дикі та вигадливі ідеї, включаючи пропозицію побудувати міст між зірками та задум, що веселка походить не від фізики світла, а від хореографії прекрасних ангелів на небі. В германія до циклів сонця відносилися, ніби як до поцілунку між двома закоханими (див. дод. 9), Сонцем і Місяцем, одягнені в класичну одяг і грубо вторгнуті поглядом низки сучасних спостережних приладів і, маючи на увазі, галасливий середній клас [31].

Протягом останнього століття чиста якість фотографії витіснила роль художника як найважливішого супутника астронома; і тому сонце почало використовуватись художниками в нових образах, як символічних, так і абстрактних (див. дод. 10).

У своєму портреті Рамона Гомеса де ла Серна 1915 року Дієго Рівера насаджує повне затемнення в очах поета. Це данина як власним посиленням поета на могутність сонячного циклу, тому що художник сам був шанувальником, який, як відомо, кинувся на дах Детройтського інституту мистецтва (під час живопису його відомі фрески), щоб стати свідком часткового затемнення як одного з найяскравіших моментів існування сонця [30]. Так само радісним є використання сонячного циклу як частини космічних образів ключових художників ХХ століття, таких як Василь Кандінський.

Символ сонця, також надихнули яскраві відгуки художників-графіків і для митців всього світового простору, для створення своїх шедеврів, які безумовно наповнені своєю енергією, символами початку і завершення, як мотиву створювати та популяризувати солярну символіку на теренах свого існування [36].

Творча частина

Детальне вивчення історії згадування та впровадження солярної символіки в творах світового мистецтва, та пошукова робота, для виконання проєкту на визначену мету, дали змогу глибокого розуміння, ролі сонця в культурі та розвитку декоративно-прикладного мистецтва.

Як прототип дипломної роботи, було обрано декілька відомих картин з використанням солярної символіки та зображень сонця:

Дж. Тернер - Дідона будує Карфаген (1815)

Африканська королева... Дідона будувала Карфаген, або Підйом Карфагенської імперії (1815) Дж. М. Тернером.

Розпечений кулем сонця Тернера загоряється у вашій свідомості, коли ви споглядаєте цю золоту сцену. У спеку Північної Африки королева Дідона будує місто, якому судилося бути зруйнованим у війнах з Римом. У цей момент надії та творіння, на зорі історії, сонце випромінює світло та життя скрізь (див. дов. 11).

Рафаель – Розп'яття Монд (с 1502-3)

Сонячне сяйво уособлювало... Розп'яття Монда (бл. 1502-03) Рафаелем.

Мені подобається дитячий спосіб, як Рафаель зображує сонце та місяць як уособлені обличчя на небі на цій, інакше життєвій картині. Поки блакитне небо зникає на горизонті з увагою до реального світла, він уявляє Космос абсолютно міфічно. Це Всесвіт, яким його уявляли в середні віки, коли сонце стояло над рівною землею (див. дод. 12).

Клод Моне – Враження, Схід сонця (1872)

Інтенсивно атмосферне ... Враження, Схід сонця (1872) Клода Моне.

Димчасте світло раннього ранку просвічується червоним і фіолетовим кольорами в інтенсивно атмосферному живописі Моне, який стосується миті, настрою. Подібно до вагнеріанської прелюдії, його чуттєвий задум обіцяє прийти якусь велич - не оперу, а просто звичайну драму іншого дня (див. дод. 13).

Каспар Девід Фрідріх – Жінка перед висхідним сонцем (1818-20)

Потужне почуття поклоніння природі вливає цей німецький романтичний гімн до сонця. Жінка вітає сонце, ніби це бог. Її спина повернена до нас, і ми можемо лише уявити захоплення в її очах. Силуетируючи її на тлі вогняного неба, Фрідріх припускає, що вона стає єдиним цілим зі світлом, випорожнюючись у його палаючу порожнечу (див. дод. 14).

Джованні Белліні – Агонія в саду (с 1465)

Ніхто ще ніколи не малював світанку таким гострим спостереженням, коли Белліні зображав Христа вранці під час арешту. Пейзаж вдалині – це північноіталійське місто на пагорбі, і не може бути сумнівів, що Белліні провів холодні ранки в очікуванні першого світла, щоб він міг знати, як виглядало те ранкове сонце. Задовго до Моне це перше Враження, Схід Сонця (див. дод. 15).

А також, для створення більш збірного образу, було використано древню легенду: «Ревнива зірка».

Згідно з легендою черокі, сонце давно заздрило її братові Місяцю, тому що жителі Землі завжди дивилися на неї зі скрученими обличчями та примруженими очима, а вони посміхалися його ніжному світлу. Дочка сонця жила посеред неба, тож щодня сонце зупинялося, щоб її відвідати. Розсердившись на людей за їх потворні вирази, сонце почало використовувати ці можливості, щоб послати стільки тепла, що люди почали помирати від лихоманки [34].

Люди звернулися до Маленьких Людей, які, за легендою Черокі, були доброзичливими, чарівними духами, що мешкали в лісах. Маленькі Чоловіки сказали, що сонце повинно померти, тому вони перетворили одного чоловіка на гримучу змію, а іншого – на страшну рогову змію під назвою Уктена.

Гремуча змія прибула до дому сонячної дочки, щоб дочекатися її приходу. Але поки вона чекала, дочка сонця відчинила свої двері. Гремуча

змія випадково її вкусила, вбивши. Коли сонце прийшло до своєї дочки, вона виявила її мертвою і почало плакати, заливаючи Землю своїми сльозами.

Відчайдушно подобаючись сонцю та припиняючи плач, люди Землі зробили спробу врятувати мертву дочку з країни привидів, але не вдалося. Коли вони повернулись, сонце почало плакати ще сильніше. Щоб відволікти її, люди почали танцювати і грати музику, поки вона нарешті знову не стала щасливою [34].

Легенда, розкриває беліч сценаріїв буття народу, поняття добра і зла, заздрості, та наслідків, вказує на всемогутню силу єдності, та любові. А також, відображає масштабність сонячної енергії, та вказує на можливість переродження, нового початку, яке відображено в дипломному проєкті, як символ нового дня.

ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА

Передусім виконується підготовча робота . Вибирається матеріал , що відповідає задуму композиції у даній роботі використовується вільха. Липа, береза, клен, явір, груша, горіх, червоне дерево та інші породи дають змогу виконувати тонке різьблення з дрібною пластикою зображення. На сосні, ялині таке зображення зробити нелегко.

У даній роботі використовується вільха. Матеріал розпилують на круглопилковому верстаті на дошки, котрі прострутуються на рейсмусі до однакової а розміром площини. Бокові частини простругуються на фугувальному верстаті. Дошки склеюються в щит столярним клеєм. Для цього використовують клей ПВА – М чи інші (синтетичні) марки клеїв.

За допомогою кальки на підготовлений щит переноситься малюнок. Заздалегідь визначивши приблизну глибину, за допомогою ручного електрофрезера вибирається фон. Що значно полегшує слідуючі етапи.

Нагадаємо, основні різновиди рельєфів; плоске різьблення з за-оваленим фоном; різьблення з "подушечним" фоном; різьблення з підібраним (вибраним) фоном, різьблення з прорізним фоном (ажурне); барельєфне різьблення; горельєфне різьблення, накладне (наклейне) різьблення.

Моделювання рельєфу починають з головних елементів, поступово переходячи до другорядних. При різьбленні потрібно пам'ятати про напрямок волокон дерева, щоб надмірні зусилля не призвели до їх розтягування чи розлому. Різьблення виконують тільки на столі, верстаку, користуючись спеціальними опорами.

При виконанні твору застосовувались слідуючі прийоми різьблення. Виконання плоскорельєфного різьблення з заоваленим фоном має таку послідовність:

1. Різаком, ножем або футчиком прорізують поглиблення 3 – 4 мм контуром малюнка. Прорізаний контур з боку фону додатково округлюють (заовалюють) тим же різаком, ножем або боковою площиною футчика. Можна зробити округлення плоскою або пологою стамескою.

2. Виконується моделювання зображення.

3. Прорізаний контур фону залишають, чистим вують або під фарбують чи карбують.

У різьбленні з "подушечним" фоном його також округлюють, вигладжують і шліфують шліф шкіркою.

Різьблення з підібраним фоном виконується за такою схемою:

1. Прорізування та підрізування за контуром малюнка з невеликим ухилом від прямої вертикалі.

2. Вибирання фону на відповідну глибину напівкруглими і пологими стамесками.

3. Підчищення та вирівнювання фону плоскими стамесками і клюкарзами.

4. Моделювання пластики зображення (орнаменту, людини, сюжетної композиції тощо). Його виконують за принципом від загального до детального, тобто моделюють спочатку великі площини, форми, а потім деталі. Для моделювання зображень людини можна скористатися вирізаним із паперу шаблоном, який накладають на зображення для уточнення деталей. Для складних зображень необхідне ліплення з пластиліну, глини – для вивчення пластики. Коли первинний малюнок вже відпрацьований у дереві, виконані поглиблення западаючих площин, вступаючі площини, прикладають шаблон з прорізаними у ньому деталями (очі, вуха ін.) і переводять зображення на рельєфну площину виробу.

5. Підрізування й підчищення контуру зображення, на якому можуть залишитись насічки від стамесок при вибиранні фону. Різьблення неодмінно повинно бути акуратним і привабливим. Одночасно уточнюється малюнок. В орнаментальному різьбленні його дещо можна змінити – наприклад, зменшити ширину якогось елемента.

6. Фон карбують цвяхом з на січкою ("цюкавкою") або гравірують напівкруглою чи контурною стамескою. Можна залишити його вигладженим,

домагаючись контрасту фактури зображенням, виконаним, наприклад, дрібними порізками.

Для більшої виразності фону орнамент можна підтонувати. Чистий, світлий матеріал краще виглядає з тонованим жовтуватим, охристим кольором. Не потрібно тонувати фон насиченими кольорами (чорним, червоним, зеленим), які не гармонують з природним кольором дерева. Тонування пульверизатором може змінити весь колорит виробу, потрібно вибрати місця для ажурного орнаменту та його кріплення з фоновією частиною. У невеликих виробках із м'яких порід дерева достатньо товщини стінок 4 – 7 мм, з твердих порід — 3—5 мм. У великих за розміром роботах товщина стінок більша, але прорізувати фон лобзиком у таких випадках неможливо. Його просвердлюють і прорізають ножом, стамесками, а також пропилюють викружною лучковою пилкою. В столярних роботах на підготовлені до склеювання деталі наносять орнамент і пропилюють фон, а потім їх склеюють. Вданій роботі такий прийом не використовується.

У процесі роботи в автора формуються прийоми різьблення. Оброблюваний виріб краще закріпити на верстаті нерухомо або використати надійні упори, але без затиску виробу. Необхідно постійно пам'ятати про обов'язкове дотримання правил техніки безпеки, адже у цьому виді різьблення обробка складніша й вимагає більше зусиль.

При різьбленні на круглих виробках під них підкладають м'яку тканину для уникнення можливості появи на поверхні вм'ятин. Щоб не забруднити начисто виконану роботу, вироби загортають у чисту тканину.

Барельєф (низький рельєф) – це рельєфне зображення пташок, тварин, людини, коли випуклість виступає над фоном менш ніж на половину об'єму. Барельєфні портрети у народній творчості прикрашають декоративні тарелі, скриньки, вази або є самостійними художніми творами.

Технологія барельєфного різьблення, по суті, мало чим відрізняється від технології рельєфного з відібраним фоном різьблення. Але зміст барельєфа, зокрема портрета, вимагає чіткої скульптурної проробки.

Перш ніж приступити до виконання в матеріалі, зображення ліплять з пластиліну або глини.

При виконанні барельєфа виконується така послідовність:

1. Малюнок переносять на виріб або дошку перетискуванням через кальку. Потім залежно від величини зображення визначають глибину фону. Підрізують по контуру, а потім напівкруглими, пологими й плоскими стамесками вибирають фон.

2. Моделювання виконують, як і в рельєфному різьбленні. Різьбяр повинен добре "відчути" всі площини, кути між ними, найвищі й найнижчі точки. Зображення моделюють широкими площинами, шліфують або моделюють рифлену поверхню, залишаючи дрібні чи великі різки. Можливе і поєднання різноманітних прийомів.

3. Опорядження вибирають таке, яке б дало змогу підкреслити виразність і зрозуміти задум художника.

Горельєф (високий рельєф) – скульптурне зображення, що виступає над фоном більше ніж на половину свого об'єму, а в окремих деталях відривається від нього, в об'ємній скульптурі. Виконання горельєфа здійснюється у тій послідовності та за тими самими принципами, що і барельєфа.

В народній творчості горельєфні зображення найбільше використовувались у статуетках для прикрашання меблів: секретерів, книжкових шаф, сервантів. Статуетку в таких випадках ставлять за скло, тому скульптурно обробляють тільки спереду і з двох боків, залишаючи задню площину не проробленою. Горельєфні зображення зустрічаються у вигляді ручок ваз, чаш, ковшів, палиць, а також декоративних панно для інтер'єра, масок, стендів у навчальних кабінетах. Моделювання форм роблять, як і в барельєфному скульптурному різьбленні, використовуючи ліплення, шаблони, прорисовку від руки. Горельєф у монументальному різьбленні виконують за допомогою переносів з гіпсової або глиняної (пластилінової) моделі циркулями, пунктир-машинкою.

ЕКОНОМІЧНА ЧАСТИНА

Економічний розрахунок полягає у визначенні кількості матеріалу та електроенергії, що використовується при виготовленні декоративного пласти
«»

Таблиця 1. Маркетинг дослідження ринку сировини та матеріалу.

| № п/п | Назва матеріалу | Одиниця виміру | Ціна (грн) |
|----------|--------------------|----------------|------------|
| 1 | Вільха | 1 м | 3800 |
| 2 | Клей | 1 л | 75 |
| 3 | Шліфувальний папір | 1 м | 10 |

Ціна на матеріал взята в середньому показнику вартості

Таблиця 2. Затрати сировини та матеріалу на виготовлення кваліфікаційної роботи.

| № п/п | Матеріал | Об'єм | Основні показники: ціни х, х об'єм | Результат (грн) |
|----------|--------------------|--------|---------------------------------------|-----------------|
| 1 | Деревина | 0,20 м | 3800 х 0,20 | 760 |
| 2 | Клей | 0,5 л | 75 х 0,5 | 37,5 |
| 3 | Шліфувальний папір | 2 м | 10 х 2 | 20,00 |

Для визначення використаної електроенергії при механічній обробці заготовки, використовують показники наступної таблиці:

Таблиця 3. Прямі затрати електроенергії та виготовлення кваліфікаційної роботи.

| Затрати (грн) | Електроенергія | Всього (грн) |
|---------------|------------------------------------|--------------|
| 817,5 | $25\text{кВт} \times 0,97 = 24,25$ | 842 |

ВИСНОВКИ

В ході роботи було виявлено, що солярний символ є знаком, що представляє Сонце. До загальних сонячних символів належать кола (з променями чи без них), хрести та спіралі. У релігійній іконографії персоніфікації Сонця або сонячних атрибутів позначаються за допомогою ореолу або випромінювальної корони.

Так при дослідженні обраної теми, ми розгорнули поняття образу сонця в різні періоди існування образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, вивчення порівняльної міфології вперше стало популярним у 19 столітті, наукова думка схильна до надмірної інтерпретації історичних міфів та іконопису з точки зору "сонячної символіки". Особливо це стосувалося Макса Мюллера та його послідовників, починаючи з 1860-х років в контексті індоєвропейських досліджень. Багато "сонячних символів", про які заявляли в 19 столітті, такі як свастика, трискеле, сонячний хрест тощо, як правило, інтерпретуються більш консервативно в науці з пізнішого 20 століття.

Аналіз художньої літератури, дав змогу поглибитися в вивчення сонця в мистецтві, в тому числі і декоративно-прикладному аспекті, що без сумніву, є найповнішим конспектом з незліченних картин, які людина зробила про Сонце від самого раннього світанку людського інтелекту до наших днів.

Дослідження вказують на те, що сонце часто виступало важливою особливістю християнської іконографії, але цінували їх як за біблійне значення, так і за пишність фізичної події. Однак, коли західна культура проходила через епоху Відродження та Просвітництва, зображення відображали нові астрономічні знання та спрагу раціонального навчання далеко за межами церкви та інших еліт.

Історія захоплює та дивує в культурному плані. По-перше, у більшості найкращих мистецтв, натхненних вивченням даної символіки, живуть як віра, так і раціональна оцінка, і художники роблять менше бінарних рішень між

суто релігійною реакцією та науковою, ніж можна було б передбачити. По-друге, хоча більша частина наведеного тут мистецтва може відзначатися чисто естетично, і особливо більш символічна роль у мистецтві двадцятого століття, є інтригуючі випадки, коли мистецьке око мало справжню користь для наукового процесу.

В результаті пошукової роботи та детального вивчення історії згадування та впровадження солярної символіки в творах світового мистецтва, та пошукова робота, для виконання проєкту на визначену мету, дали змогу глибокого розуміння, ролі сонця в культурі та розвитку декоративно-прикладного мистецтва, а вибір легенди дав змогу вказати на основну ідею дипломного проєкту: можливість переродження, нового початку – як символу нового дня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альперс С. Мистецтво опису: голландське мистецтво у XVII / С. Альперс. – Чикаго: Преса, 1984.
2. Бейлі Д.В. Доісторичні статуетки: репрезентація та тілесність в неоліті / Д. В. Бейлі. – Лондон: Рутледж, 2005.
3. Белтінг Х. Антропологія зображень: зображення, середовище, тіло / Х. Белтінг. – Принстон: Принстонська університетська преса, 2011.
4. Бредлі Р. Наскальне мистецтво та передісторія Атлантичної Європи: Підписання землі / Р. Бредлі. – Лондон: Рутледж, 1997.
5. Бредлі Р. Датські бритви та шведські скелі: Космологія та пейзаж бронзового століття / Р. Бредлі // Античність. – 2006. - № 80. С. 372–389.
6. Бредлі Р. Образ та аудиторія: переосмислення доісторичного мистецтва / Р. Бредлі. – Оксфорд: преса Оксфордського університету, 2009.
7. Брей Т.Л. Археологічний погляд на андську концепцію Камакуена: мислення через пізні доколумбові Офренди та Хуаки / Т. Л. Брей // Кембриджський археологічний журнал. – 2009. - № 19, С. 357–366.
8. Кокран А. Візуалізація неоліту: абстракція, фігурація, перформанс, репрезентація /А. Кокран, А. М. Джонс. – Оксфорд: Оксбоу, 2012.
9. Фаулер С. Скельне мистецтво та скеля: традиції неолітичного наскального мистецтва Великобританії, Ірландії та найпівнічнішої Європи / С. Фаулер, Дж. Хардінг, Д. Хофманн // Оксфорд: преса Оксфордського університету. – 2014. - № 5. – С. 871–893.
10. Коулз Дж. Тіні північного минулого. Наскальна різьба Богуслана та Естфола / Дж. Коулз. – Оксфорд: Оксбоу, 2005.
11. Кут Дж. Антропологія, мистецтво та естетика // Дж. Кут, Шелтон А. – Оксфорд: Кларендон, 2002.
12. Девіс В. Загальна теорія візуальної культури / В. Девіс. – Принстон: Принстонська університетська преса, 2011.

- 13.** Фалендер Ф. Сумісний камінь: матеріальна практика петрогліфіки / І. М. Даніельссон, Ф. Фаландер, Ю. Сьостранд // Зустрічаючи образи: матеріальність, сприйняття, відносини. Стокгольм: Стокгольмський університет. – 2012. - № 9. – С. 97–116.
- 14.** Фаулер С. Археологія особистості / С. Фаулер. – Лондон: Рутледж, 2004.
- 15.** Фаулз С. Жест та виступ у наскальному мистецтві Команчі / С. Фаулз, Дж. Артерберрі // Світове мистецтво. – 2013. – № 3. – С. 67–82.
- 16.** Гелл А. Мистецтво та агентура: антропологічна теорія / А. Гелл. Оксфорд: Clarendon Press, 2008.
- 17.** Годельє М. Великі люди і великі люди: уособлення влади / М, Годельє, А. Стразерн. – Кембридж: Cambridge University Press, 2001.
- 18.** Гольдхен Дж. Монументальна ґрунтовка та історія її інтерпретації / Дж. Гольдхен // Античність. – 2009. – № 83 – С. 359–371.
- 19.** Гомбріч Е. Мистецтво та ілюзія / Е. Гомбріч. – Лондон: Файдон, 2008.
- 20.** Госден С. Переосмислення кельтського мистецтва / С. Госден. – Оксфорд: Оксбоу. 2008.
- 21.** Гілейн Дж. Витоки війни: насильство в передісторії / Дж. Гілейн, Дж. Замміт. – Оксфорд: Блеквелл, 2005.
- 22.** Хардінг А. Ф. *Воїни та зброя в Європі бронзового століття* / А. Ф. Хардінг. – Будапешт: Archaeolingua, 2007.
- 23.** Хельског К. Сприйняття наскального мистецтва: соціальні та політичні перспективи / К. Хельског, Б. Ольсен. – Осло: Інститут порівняльних досліджень культури людини, 2005.
- 24.** Льюїс-Вільямс Дж. Д. Усередині неолітичного розуму: свідомість, космос і царство богів / Дж. Д. Льюїс-Вільямс, Пірс Д. – Лондон: Темза і Гудзон, 2005. [[Google Scholar](#)]

25. Лінг Дж. Військові каное чи соціальні одиниці? Представництво людини на кораблях із наскальним мистецтвом / Дж. Лінг // *Європейський археологічний журнал*. – 2012. - №15. – С. 465–485.
26. Лінг Дж. Наскальне мистецтво як вторинний агент? Суспільство та агентство в епоху бронзи Богуслан / Дж. Лінг, П. Корнель // *Норвезький археологічний огляд*. – 2010. - №. 43. – С. 26–43.
27. Мітчелл В. Т. Показове бачення: критика візуальної культури / В. Т. Мітчелл // *Читач візуальної культури*. – 2018. - № 1. – С. 86–101.
28. Мітчелл В. Т. Чого хочуть фотографії? Життя та любов до зображень / В. Т. Мітчел. – Чикаго: Преса, 2006.
29. Морфі Х. Від нудного до блискучого: естетика духовної сили у Йокгну / Х. Морфі, Дж. Кут, А. Шелдон // *Антропологія, мистецтво та естетика*. – 2002. - № 5. – С. 181–208.
30. Моксі К. Візуальні дослідження та знаковий поворот / К. Моксі // *Журнал візуальної культури*. – 2008. - № 7. – С. 131–146.
31. Півалакі С. Перетворення на камінь: наскальне мистецтво та побудова ідентичностей у Стародавній Фракії / С. Півалакі // *Археологія доісторичних тіл та втілених ідентичностей у Східному Середземномор'ї*. – 2016. - № 3. – С. 160–170.
32. Рента М. Рівні наративності в скандинавських петрогліфах бронзового століття / М. Рента, П. Скоглунд, Т. Пірсон // *Кембриджський археологічний журнал*. – 2019. - №10. – С. 10 – 17.
33. Ребей-Солсбері К. Тіло людини в епоху раннього залізного віку в Центральній Європі: практики поховання та зображення гальштатського світу / К. Ребей-Солсбері. – Лондон: Рутледж, 2016.
34. Дже Р. Люди з каменю: стели, особистість та суспільство в доісторичній Європі / Р. Дже // *Журнал археологічного методу та теорії*. – 2009. - № 16. – С. 162–183.
35. Дже Р. Доісторичне мистецтво в Європі: глибока соціальна історія / Р. Дже // *Американська античність*. – 2015. - № 80. – С. 635–654.

- 36.** Дже Р. Тіло в історії: Європа від палеоліту до майбутнього / Р. Дже, О. Гарріс. – Кембридж: Cambridge University Press, 2013.
- 37.** Робб Дж. Стаття гендерним у європейській доісторії: чи неолітична стаття принципово відрізнялася? / Дж. Робб, О. Гарріс // Американська античність. – 2018, - № 83. – С. 128–147.
- 38.** Робін Г. Просторові структури та символічні системи в ірландських та британських прохідних гробницях: організація архітектурних елементів, різьблені знаки та похоронні відклади / Г. Робін // Кембриджський археологічний журнал. – 2010. – №. 20. С.
- 39.** Робін Г. Мистецтво та смерть у пізньому неоліті Сардинії: роль різьби та картин у вирізаних у скелях гробницях Domus de Janas / Г. Робін // Кембриджський археологічний журнал. – 2016. – № 26. – С. 429–469.
- 40.** Санчидріан Дж. Л. Посібник з попередньої історії / Дж. Л. Санчидріан. – Барселона: Аріель, 2005.
- 41.** Веіга Я. Галицьке наскальне мистецтво: від минулого до сьогодення / Я. Веіга // Адорантен. – 2007. – № 37. – С. 5–19.
- 42.** Шеннан С. Ідеологія, зміни та європейська бронзова доба / С. Шеннан, В. Ходдер // Символіка та структурна археологія. – 2010. – 2. – С. 155–161.
- 43.** Шерратт А. Плуг і скотарство: аспекти революції вторинних продуктів / А. Шерратт, І. Ходдер І, Г. Ісаак, Н. Хаммонд // Візерунок минулого: дослідження на честь Девіда Кларка. – 2001. – № 11. – С. 261–305.
- 44.** Скїйтс Р. Візуальна культура та археологія: мистецтво та соціальне життя в доісторичній Південно-Східній Італії / Р. Скїйтс. – Лондон: Дакворт, 2005.
- 45.** Сміт Т. Візуальні режими колонізації: бачення аборигенів та європейське бачення в Австралії / Т. Сміт // Читач візуальної культури. – 2008. – № 8. – С. 483–494.

46. Спілманн К. Застілля, спеціалізація ремесел та ритуальний спосіб виробництва в дрібних товариствах / К. Спілманн // Американський антрополог. – 2002. – №104. – С. 195–207.

47. Саммерс Д. Реальні простори: світова історія мистецтва та підйом західного модернізму / Д. Саммерс. – Нью-Йорк: Файдон, 2003.

48. Томас Дж. Розуміння неоліту / Дж. Томас. – Лондон: Рутледж, 2001.

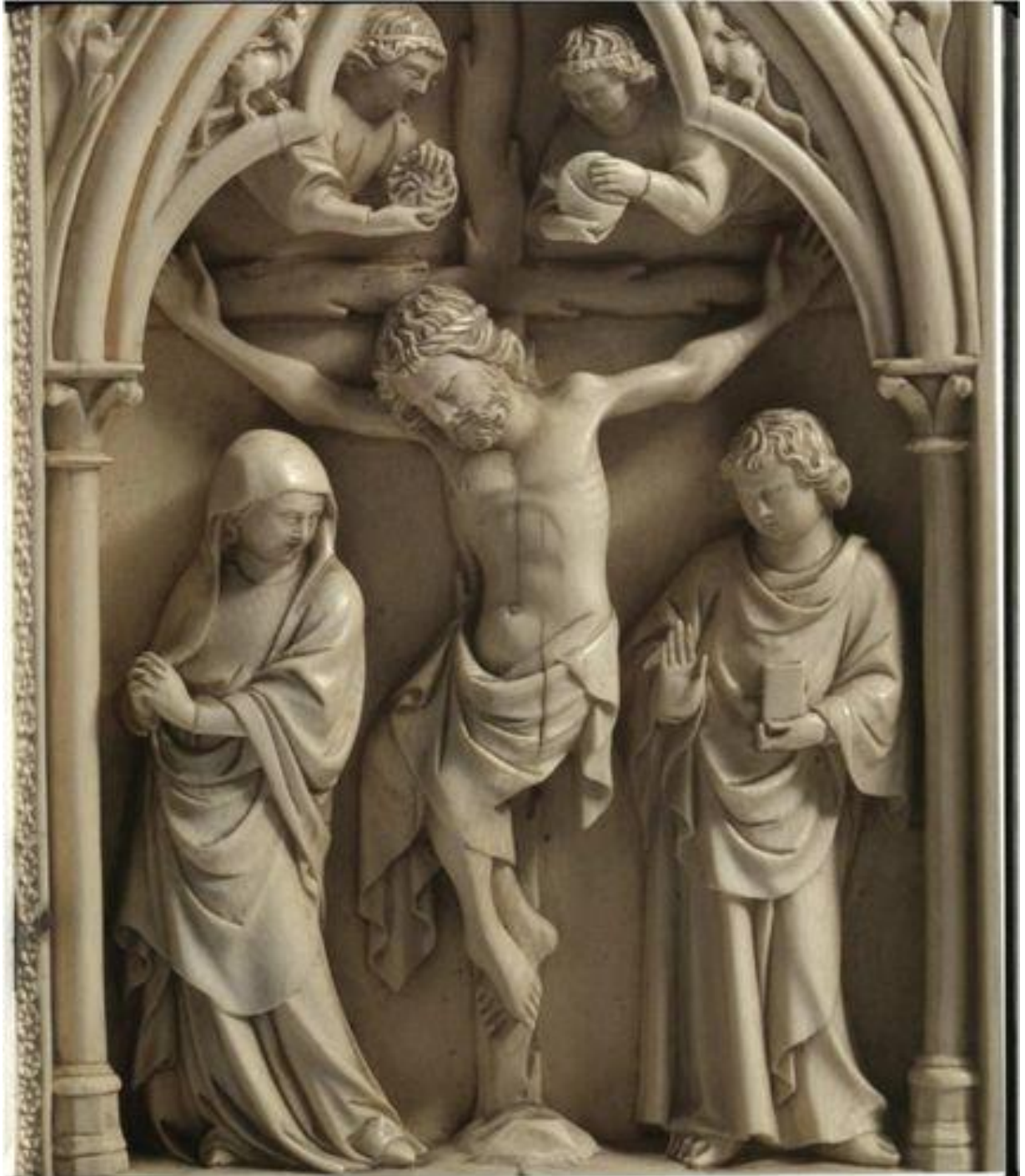
49. Торп І. Занепад ритуального авторитету та введення мензурок у Британію / І. Торп, С. Річардс // *Неолітичні дослідження*. – 2004. – № 12. – С. 67–78.

50. Колодязі П. С. Яким бачили світ давні європейці: бачення, зразки та формування розуму в доісторичні часи / П. С. Колодязі. – Принстон: Принстонська університетська преса, 2012.

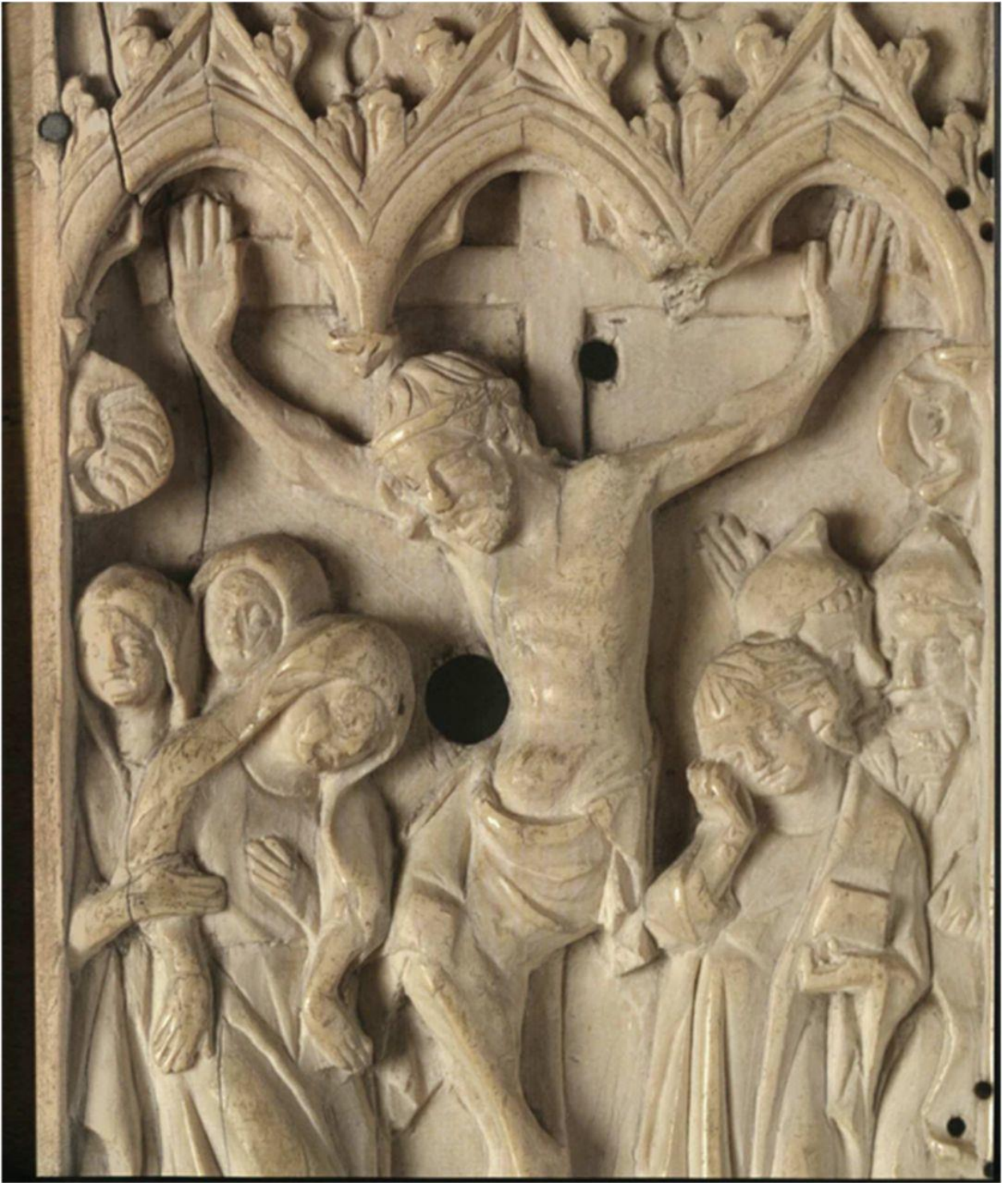
51. Уайтхаус Р. Підземна релігія: культ і культура в доісторичній Італії / Р. Уайтхаус. – Лондон: Дослідницький центр Акордія, 2001.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1



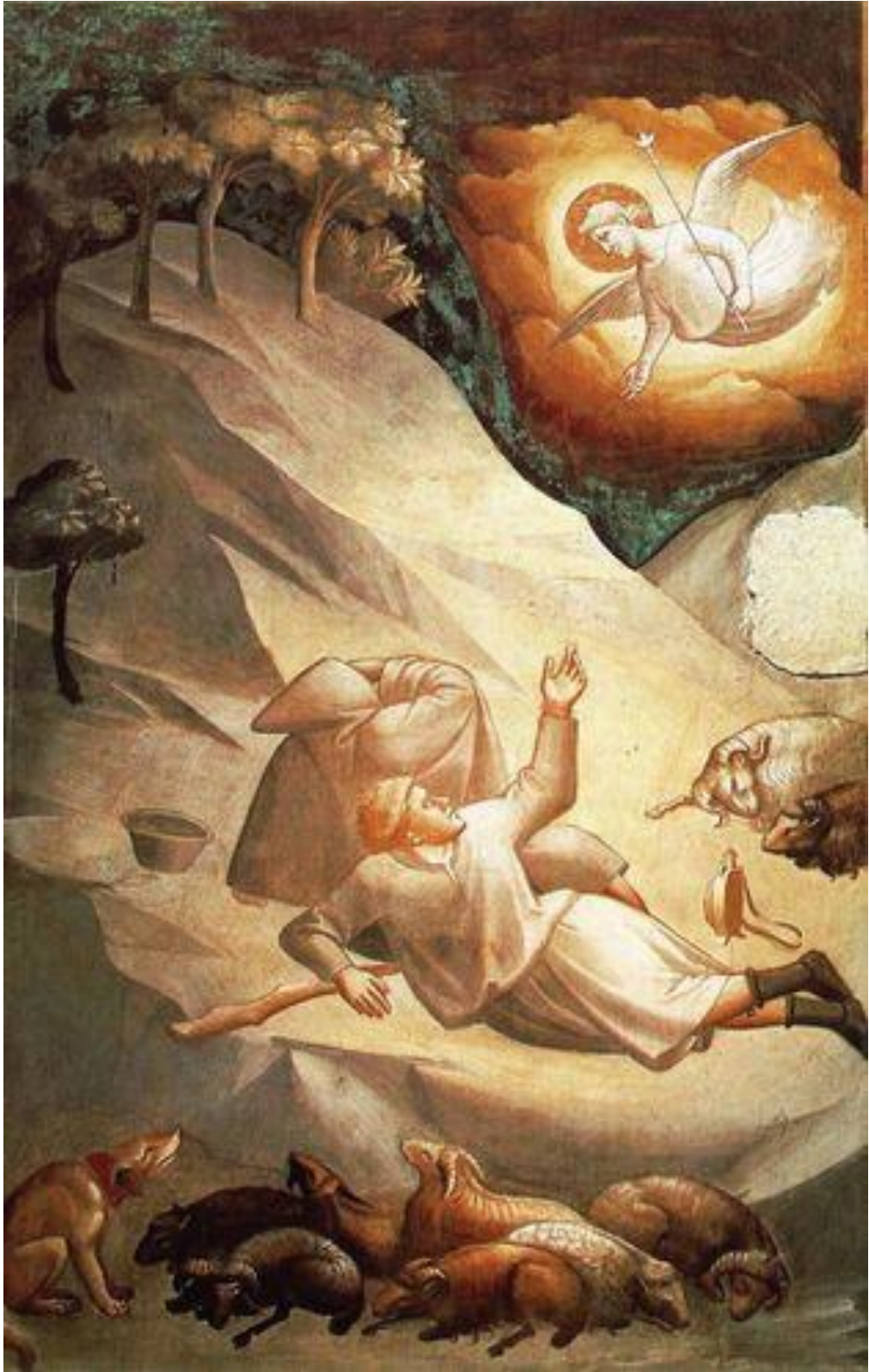
Сцена розп'яття, французька середньовічна слонова кістка.



Сцена розп'яття, французька слонова кістка близько 1340 р.



Розп'яття, Євангеліє Ехтернаха близько 1050 р.



Благовіщення пастухам, живопис Таддео Гадді у церкві Санта-Кроче у Флоренції, Італія.



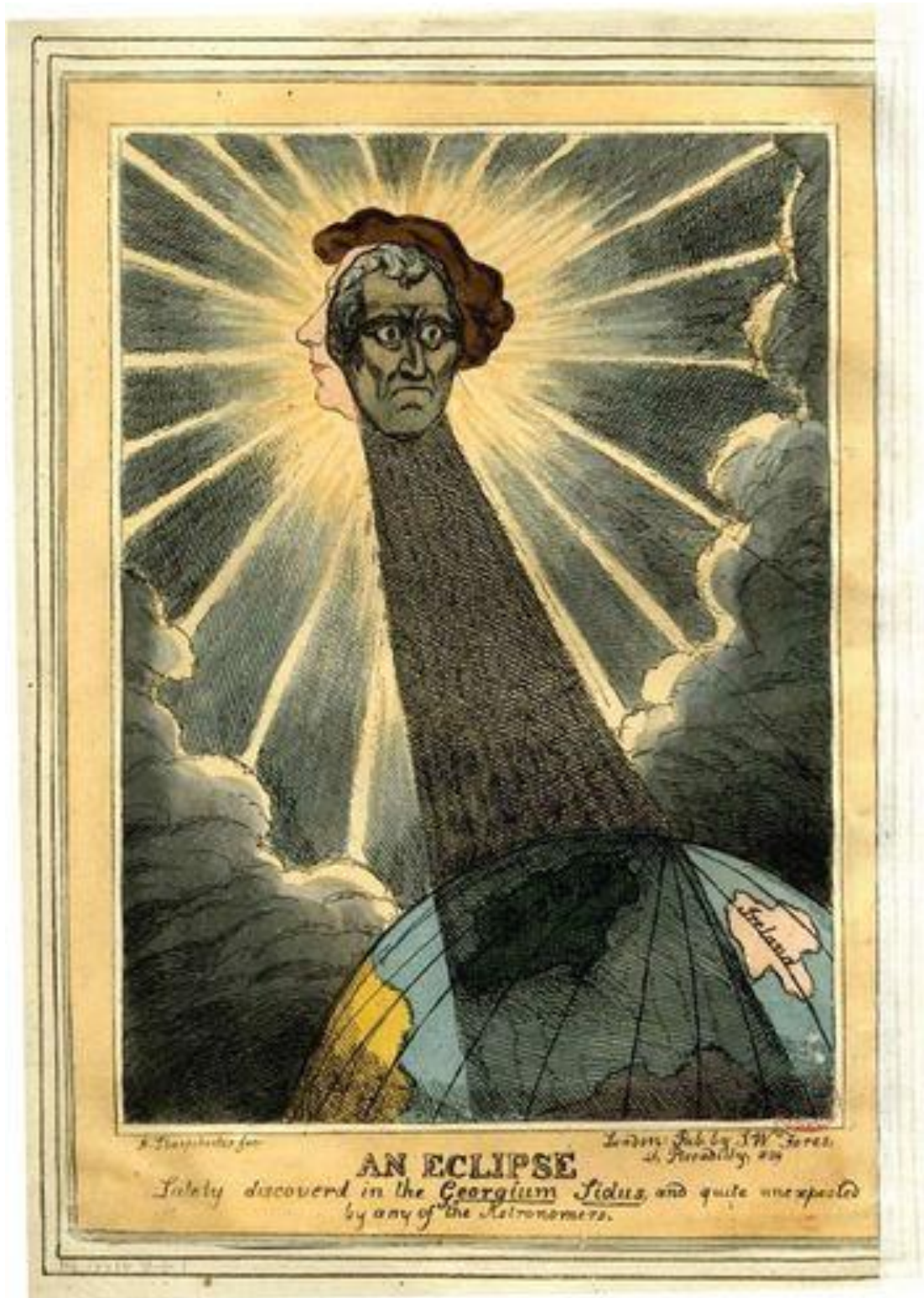
Фрески Кастельфранко, Джорджоне.



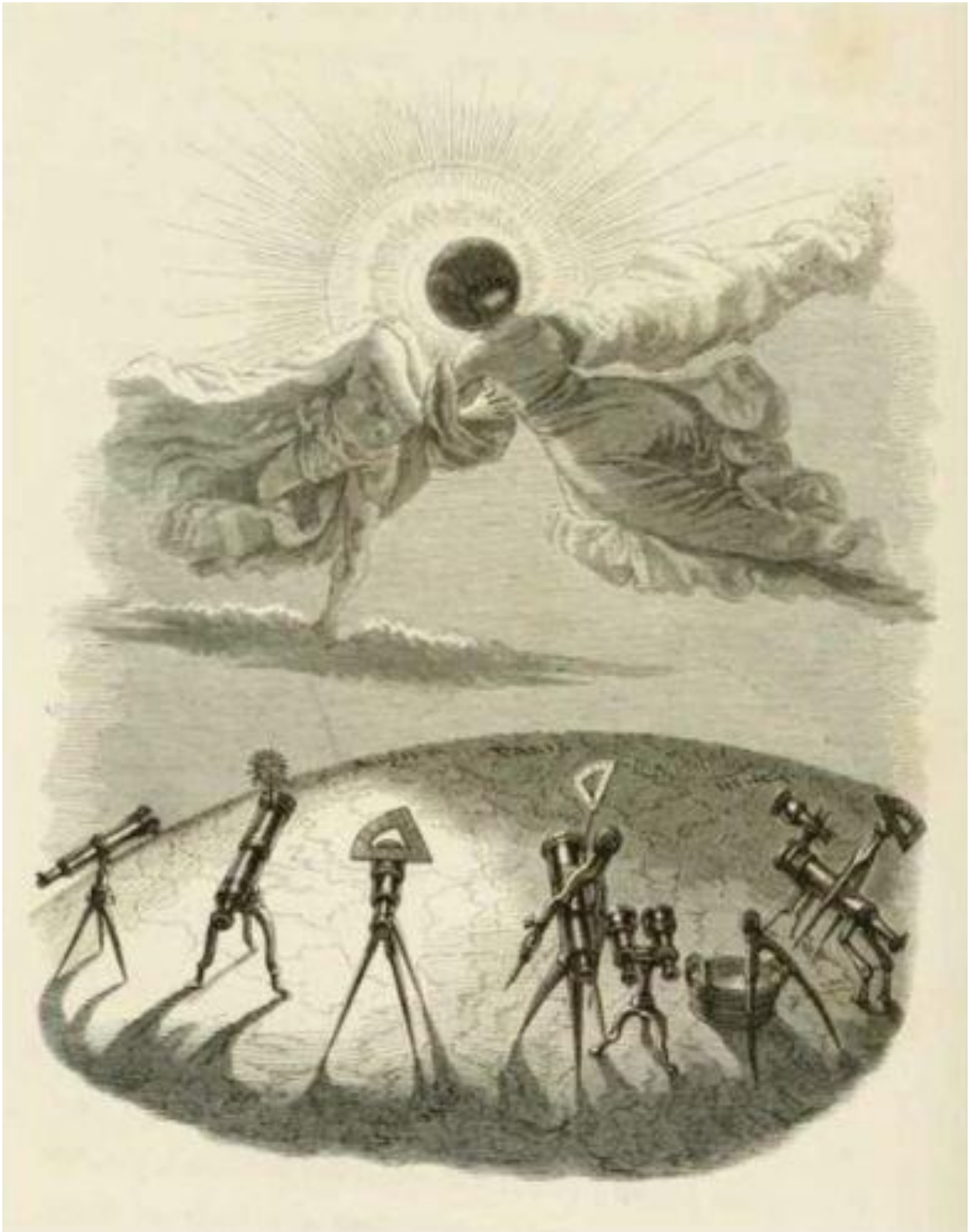
Исаак та Ребекка, Рафаель.



Діонісій, Антуан Карон. Музей Дж. Пола Гетті.



Нещодавно виявлене затемнення в Георгіум-Сідусі (1781) і зовсім несподіване будь-яким з астрономів.



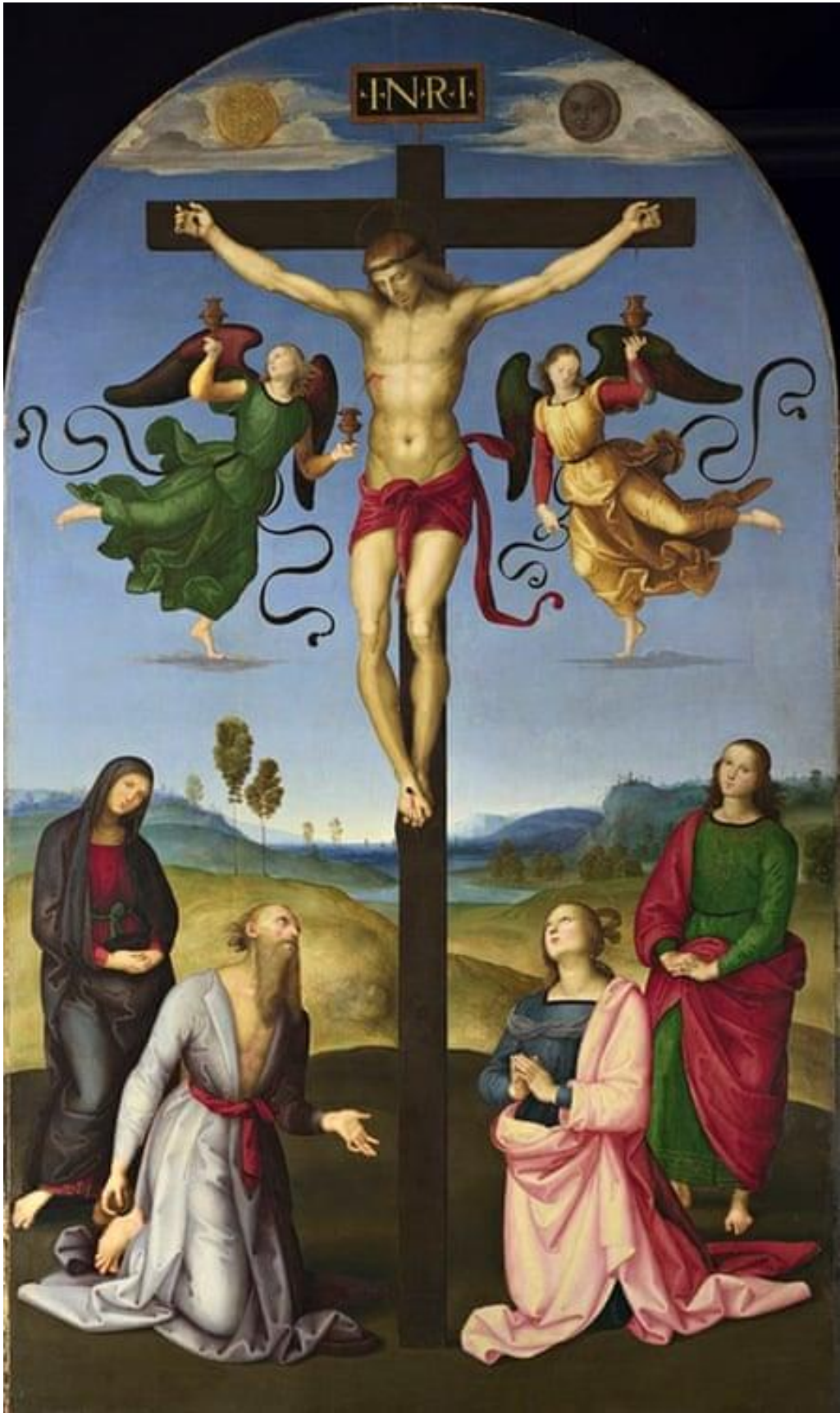
Сонце обіймає Місяць. Жана Жака Грандвіля, 1844 р.



Ніколас Реріх, похід князя Ігоря 1147 року, Російський музей, Санкт-Петербург.



Дж. Тернер - Дідона будує Карфаген (1815)



Рафаель – Розп'яття Монд (с 1502-3)



Клод Моне – Враження, Схід сонця (1872)



Каспар Девід Фрідріх – Жінка перед висхідним сонцем (1818-20)



Джованні Белліні – Агонія в саду (с 1465)

ЕСКІЗНА ЧАСТИНА

