



УДК 741.01

ORCID ID 0000-0002-5702-1035

DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.155-160>

**Анатолій Твердий**

доцент кафедри рисунка НАОМА

[anatoliy.tverdy@gmail.com](mailto:anatoliy.tverdy@gmail.com)

## ГРАФІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ РУХУ ТА МЕТОД ДЗЕРКАЛЬНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ М. ПИСАНКА

**Анотація.** У статті розглянуто деякі аспекти досліджень М. Писанка стосовно графічного зображення руху, особливості його візуального сприйняття в структурі картинної площини, а також використання дзеркального відображення в роботі над композицією.

**Ключові слова:** рух, простір, напрям, дзеркальне відображення, зміст, композиція, вектор, зображувальна площина, взаємодія, структура, візуальне сприйняття.

### SOME ISSUES GRAPHIC MOVEMENT. USE MIRRORING IN RESEARCH M. PYSANKA

Anatoliy Tverdiy

**Abstract.** The matter of the graphic image of the motion, taking into account the laws of the picture plane, as well as the study of patterns of motion as one of the leading composition factor, especially in terms of creating and perceiving the artistic image, is extremely important for the instructional program of the academic drawing.

The formula of the work involves the presence of students with a very specific knowledge and skills related to the properties of the picture plane, the nature and character of the motion within the composition, as well as the patterns of its visual perception.

The purpose of the article is an attempt to determine the main issues of graphic image of motion and the peculiarities of its visual perception in the structure of the picture plane, as well as to demonstrate the expediency of use a mirroring in work on the composition, mainly on the basis of research of the famous native artist-educator Mykola Pysanko. The author collected his searches in the book "Motion, Space, and Time in the Figurative arts". We can make a conclusion that the study of the influence of the basic laws of the picture plane, in particular the areas of its right and left sides, on the mode and contextual aspect of the motion in the middle of the picture field is a fundamental issue for the instruction of academic drawing. This predetermines the need for a broader coverage of theoretical issues of the graphic image of motion and its research using the mirroring.

This topic is relevant in terms of using the article's material as an auxiliary methodological basis for the instruction of vocational subjects to students of creative specialties. The action of the laws of the right and left sides of the picture plane reveals the internal pattern of the artist's concept.

Knowledge and understanding of the nature of the sides of the picture field, as well as its connection with the mode and content aspect of the motion within the composition is important for students of any creative specialty.

**Keywords:** movement, space, direction, flip, content, composition, vector, figurative plane, interaction, structure, visual perception.

**Постановка проблеми.** Питання графічного зображення руху з урахуванням законів картинної площини, а також дослідження закономір-

ностей руху як одного з найважливіших композиційних чинників, особливо в плані створення і сприйняття художнього образу, є надзвичайно

важливим для програми викладання академічного рисунка. Композиційне вирішення твору передбачає наявність у студентів цілком конкретних знань і навичок щодо властивостей зображувальної площини, природи й характеру руху всередині композиції, а також закономірностей його візуального сприйняття. У запропонованій публікації висвітлено деякі особливості прояву руху в різних зонах поля зображення та використання дзеркального відображення у процесі роботи над композицією.

**Актуальність теми дослідження.** Проблема графічного зображення руху та вивчення основних закономірностей руху як активного чинника композиційної цілісності в образотворчому мистецтві є принципово важливою. Певний практичний досвід у викладанні академічного рисунка спонукає автора наголосити на необхідності детальнішого висвітлення питань специфіки природи й характеру руху в композиційній структурі художнього твору.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Тема даної статті пов'язана з важливими науковими та практичними завданнями в контексті дослідження конкретних проблем графічного зображення руху з урахуванням законів картинного поля.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед сучасних видань досить проблематично знайти ґрунтовні публікації щодо питань природи й сутності руху і простору в образотворчості. Фахова література з цього питання — це переважно класичні праці минулого століття з теорії мистецтва, присвячені вивченню властивостей композиційних складових. У контексті фундаментальних питань образотворчості взаємодія сукупності композиційних чинників розглядається в таких роботах, як “Искусство и визуальное восприятие” Р. Арнхейма (1974), “Геометрия картины и зрительное восприятие” Б. Раушенбаха (2002), а також “О закономерностях художественного визуального восприятия” Г. Е. Руубера (1985). Питання закономірностей картинного простору досліджував у своїх численних роботах В. М. Прокоф'єв, зокрема у статті “Пространство в живописи Дега” (1984), більш практичне спрямування має широковідома робота Йоханнеса Іттена “Искусство формы”

(2001). Найбільш цінними з проблематики даної статті є дослідження відомого вітчизняного художника-педагога Миколи Писанка, зібрані в його книзі “Рух, простір і час в образотворчому мистецтві” (1985). Свої теоретичні та практичні пошуки автор присвятив взаємодії композиційних складових в середині картинного поля як первинного образного середовища. М. Писанко розглядає деякі аспекти формально-композиційних і конструктивних властивостей окремих творів живопису та скульптури, акцентуючи увагу на різних формах взаємодії руху, часу і простору в композиції.

**Значення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Огляд наведених літературних джерел дозволяє констатувати брак сучасних аналітичних досліджень з питань графічного зображення руху в контексті закономірностей картинного поля в процесі роботи над композицією художнього твору.

**Новизна наукового дослідження.** У пропонуваній статті вперше висвітлюються окремі питання зміни конфігурації простору всередині картинної площини та проблеми графічного зображення руху в контексті утворення внутрішньоконпозиційних взаємозв'язків на базі практичного та теоретичного досвіду М. Писанка.

**Методологічне й загальнонаукове значення авторських розробок** полягає в можливості використання результатів даної роботи для подальшого вдосконалення навчальних програм з дисциплін “Академічний рисунок” та “Основи композиції”, а також як допоміжного методологічного матеріалу у викладанні фахових дисциплін.

**Метою статті** є спроба визначити основні проблеми графічного зображення руху в процесі роботи над композицією та особливості його візуального сприйняття в структурі картинної площини. Для вирішення поставлених питань вважаємо за доцільне розглянути рух як головний композиційний чинник, що утворює різні конфігурації простору всередині картинного поля (або ж об'єму та контробр'єму в скульптурі), а також показати доцільність використання дзеркального відображення в роботі над композицією на базі досліджень Миколи Писанка.

**Об'єкт дослідження** — картинна площина як цілісна геометрична та просторово-енергетична конструкція.

**Предмет дослідження** — графічне зображення руху як головний чинник впливу на композиційну побудову художнього твору.

**Методи.** Для дослідження особливостей проявів законів картинного поля та проблеми графічного зображення руху нами був застосований метод композиційно-конструктивного аналізу окремих творів образотворчого мистецтва з використанням прийому дзеркального відображення.

**Виклад основного матеріалу.** Одним з головних завдань митця, як зазначає в своїй книзі “Рух, простір і час в образотворчому мистецтві” М. Писанко, є створення у глядача відчуття руху, що присутній у художньому творі. Образотворче мистецтво за увесь період свого існування накопичило достатній арсенал художніх засобів для розв’язання цих питань, проте проблема руху у взаємозв’язку з простором і часом у мистецтві залишається відкритою. Охопити її у всій повноті практично неможливо, тож автор розглядає у своїй книзі лише вузлові моменти, що можуть стати суттєвою допомогою митцям у вирішенні конкретних практичних завдань (Писанко 9).

Як відомо, у контексті образотворчості композиція виступає найважливішим організуючим чинником, який об’єднує та підпорядковує елементи твору один одному і концепції творчого задуму загалом. Водночас, закони композиції дозволяють відстежувати утворення зв’язків між різними рівнями композиційної структури, що робить художню ідею переконливою в її композиційному вирішенні. Проте ці закони працюють і повноцінно реалізують ідею твору лише в разі органічної взаємодії з силами (законами) власне картинної площини — тобто, якщо ці сили діють “в унісон” із художністю та композиційністю задуму. Зазначені сили картинного поля, тобто первинного середовища образу, визначаються як “енергія руху, зони простору та стан часу”. Якщо сили первинного образного середовища діють протилежно до ідеї, то всі взаємозв’язки художньої форми трансформуються (в момент сприйняття), набуваючи протилежного змісту, отже “розбивають” або нівелюють творчий за-

дум художника (Писанко 7). Важливим моментом у самій концепції картинного поля є визнання його як певного енергетичного утворення (або польової структури) з власними законами, що безпосередньо пов’язані з закономірностями візуального сприйняття художнього образу.

Як стверджує й експериментально доводить автор, площині майбутньої картини від початку притаманні ознаки композиційності, і в певному сенсі вона є не лише геометричною, а й енергетично-просторовою конструкцією (7). Саме цей фактор зумовлює змістову відмінність у візуальному сприйнятті верхньої та нижньої частин, лівого та правого боків, діагоналей і кутів картинної рамки.

М. Писанко зазначає, що як геометричне двовимірне матеріальне тіло площина зображення несе в собі симетрію й статику, проте як первинне середовище для художнього образу вона і не статична, і не симетрична, тобто є самостійним утворенням, в якому діють певні сили та емоційно-змістові зони (6–7).

Значним відкриттям Миколи Писанка в дослідженні власне зон картинної площини є також визначення її простору не як двомірного (або ж як результат дії законів повітряної перспективи), а “як наявність специфічного емоційного поля, як середовище для прояву енергій, що утворюють нові форми простору” (8). Такий простір здебільшого є конфігурацією контроб’ємної форми з безліччю пластичних варіантів, що в момент сприйняття викликають якісно різні відчуття. Як приклад — це варіативний ряд вражень (відчуттів) стислого чи втягуючого, запертого чи вивільненого просторів, в яких рух виявляється також по-різному, а в деяких випадках відчуття руху зникає взагалі, що спричиняє зміну в сприйнятті часу (адже в образотворчому мистецтві ці два фундаментальні чинники також взаємопов’язані).

Підкреслимо, що в контексті вирішення навчальних завдань, пов’язаних з графічним зображенням руху, принципово важливим є знання та свідоме використання певного комплексу композиційних закономірностей, тобто можливість будувати композицію, вільно оперуючи законами руху і властивостями всіх частин картинної площини. Серед допоміжних практичних прийомів, простих та ефективних водночас,

досить цікавим є вивчення дзеркального відображення композиції, яким послуговувалися митці різних епох — від Ренесансу і до мистецтва Нового часу.

Відомо, що у добу Відродження саме дзеркало та відображення в ньому призвели до відкриття і досить нелегкого утвердження центральної прямої перспективи. Із дзеркалами експериментував власне винахідник центральної прямої перспективи Філіппо Брунеллескі, про дзеркало писали Антоніо Філарете й Альбрехт Дюрер. “Аргумент дзеркала” вважався вирішальним у доказах об’єктивності центрально-перспективного бачення, котре стало (поряд з відчиненим вдалечінь вікном) своєрідним просторовим символом мистецтва Нового часу (Прокофьев 115–17).

Ще у XVII ст. гравери помітили, що зміст твору при його дзеркальному відображенні змінюється, над цим явищем замислювалися художники й мистецтвознавці і нашого часу. Описи змін при дзеркальному відображенні зафіксовано в багатьох фундаментальних дослідженнях таких авторів, як М. Алпатов, М. Волков та інших, проте в більшості випадків досліджується не причина, а наслідки цього явища, тобто констатація фактів (Писанко 23). У самому явищі композиційних змін (векторних і змістових) при дзеркальному відображенні спрацьовує цікавий механізм, адже при створенні образу художник діє “з позиції відображення”, тобто перебуває навпроти об’єкта зображення, і з метою “корекції” власного бачення цілком логічно зробити “зворотний дзеркальний рух” для аналітичного підходу до композиції.

Щодо питання графічного зображення руху й використання дзеркального відображення, то насамперед пригадаємо метод читання й креслення діаграм, де початком визначається ліва частина площини внизу. Потім розвиток завжди спрямований знизу вгору і зліва направо, а лінія падіння графічно завжди іде зверху вниз і також з лівої частини (Писанко 26). Це є традиційним підходом до вивчення зображення руху (принципи побудови та читання діаграм), хоча його властивості обумовлюються цілою сукупністю складних закономірностей психології художньої творчості та візуального сприйняття, що підтверджує власне змінюваність змісту руху, яка

спостерігається при дзеркальному відображенні композиції.

Важливим також у порушеному питанні є поняття *початку* і *кінця руху*. При графічному зображенні найбільш розвинута в русі лінія виконується знизу догори і зліва направо, у плавному заокругленні, тобто бачимо, що *початок руху* — внизу ліворуч. Водночас така лінія завершується в *зоні найвищого розвитку* у правому верхньому куті картинної рамки. З цього приводу можна навести досить довгий відеоряд, що дає змогу наочно продемонструвати “дзеркальну” зміну характеру руху, але зупинімося насамперед на найбільш простому та показовому прикладі відхиленого від вертикалі обеліска.

Зображення обеліска з невеликим нахилом зліва направо не викликає відчуття падіння, навпаки — такий легкий рух призводить до ефекту певної стійкості, котра виникає завдяки дії “підіймальної” швидкості, тож подібне відхилення є конструктивним. Однак, ця ж фігура у дзеркальному відображенні буде немов би завалюватись, що зумовлене зміною напрямку нахилу справа наліво, і таке відхилення можемо вважати деструктивним (Писанко 28).

Розглянемо приклади зміни характеру руху в зображенні внаслідок дзеркального відображення. У своїй книзі М. Писанко наводить декілька відомих творів мистецтва, що яскраво ілюструють подібні явища, зокрема — “Перегони” Теодора Жеріко.

Коні на зображенні мчать з правого боку картинної площини наліво, у граничному напруженні сил, і водночас з’являється звукова асоціація (відчуття тупоту). Темні силуети коней прочитуються як потужна, важка енергійна маса, що долає спротив простору, наближаючись до глядача. У дзеркальному відображенні цієї картини спостерігаємо зворотний ефект: рух стає легким, стрімким, зникає відчуття опору в просторі картинного поля, коні швидко віддаляються і водночас зникає звукова асоціація. Бачимо тут різницю впливу лівого та правого боків картинної площини на характер руху та візуальне сприйняття самого змісту композиції (Писанко 29–30).

Досить важливим у висвітленні окресленої нами проблеми є дослідження зображення люд-



ських постатей у русі, адже це дозволяє визначити суттєву різницю у сприйнятті характеру й швидкості руху залежно від його спрямування. Тобто, виникає відчуття уповільнення руху у лівий бік картинної площини (аж до повного його припинення), і пришвидшення руху фігури (без обмеження рамкою), що йде зліва в напрямку правого краю. На думку Миколи Писанка, тут вступають у дію зони картинної площини, а саме — зона безкінечного розвитку (рух у правий бік) та зона глухого кута (рух у лівий бік) (Писанко 30–31). Сама наявність дієвого механізму сприйняття зон картинної площини обумовлена також феноменом “лінійного часу”, що притаманний нашій реальності, тож розклад векторів тут буде таким: фігура, що йде зліва направо, позиціонується як така, що йде з минулого в майбутнє (з прискоренням), а та, що йде з правого боку до лівого, рухається з майбутнього (невідомого й безграничного) в сучасний момент або в минуле (з уповільненням).

Розглянемо ще один приклад — твір “Демон” Михайла Врубеля. В авторському виконанні постать Демона орієнтована в зону зупинки руху, або глухого кута, до лівого боку картинного поля. Саме такий аспект гранично підсилює напруженість нерухомості, застиглість скутої сили і, водночас, виводить на перший план обставину часу — здається, що Демон ніби заціпенів і це триватиме вічно. Натомість у дзеркальному відображенні — фігура розгорнута праворуч — складається враження короткого відпочинку після виснажливої боротьби, прочитується готовність Демона до миттєвого руху й активної дії, адже перед ним вільний простір — зона нескінченного розвитку (Писанко 32).

Підкреслимо, що ігнорування властивостей правого та лівого боків картинної площини здебільшого призводить до втрати виразності композиції, часом повністю нівелює сприйняття художнього задуму або ж змінює його зміст на протилежний. Якщо сили первинного образного середовища діють протилежно до ідеї, то всі взаємозв’язки художньої форми трансформуються (в момент сприйняття), набуваючи протилежного змісту, отже, “розбивають” або нівелюють творчий задум художника.

У контексті вдосконалення практичних занять з академічного рисунка необхідно розуміти,

що у студентів досить часто виникають певні труднощі з цілісністю композиційного задуму, і тим більше важливими є знання й свідоме використання законів картинного поля, насамперед властивостей його правого та лівого боків. На нашу думку, саме ці моменти сприятимуть об’єднанню первинного конструювання ескізу зі змістовим та емоційним планом майбутньої композиції та уникненню більшості типових помилок.

Додамо, що вивчення особливостей графічного зображення руху в контексті дії законів правого та лівого боків картинної площини порушує нескінченний варіативний ряд цікавих і водночас складних питань, котрі потребують подальших досліджень і не передбачені форматом даної статті.

**Висновки.** 1. Вивчення впливу основних законів картинної площини, зокрема зон її правого та лівого боків, на характер та змістовий аспект руху в середині картинного поля є принциповим питанням для викладання академічного рисунка. Це зумовлює необхідність ширшого висвітлення теоретичних питань графічного зображення руху та його дослідження, зокрема, за допомогою прийому дзеркального відображення, що сприяє досягненню цілісності в композиційній структурі твору.

2. Можемо стверджувати, що дія законів правого та лівого боків картинної площини виявляє внутрішню закономірність задуму художника. Графічне зображення руху безпосередньо пов’язане з властивостями зон картинного поля, що прямо впливають на його характер та змістовий контекст композиції. Знання й розуміння природи боків картинного поля, а також її зв’язок з характером і змістовим аспектом руху всередині композиції є важливим для студентів будь-якої творчої спеціалізації, тож матеріали статті можуть бути використані як методологічна база для викладання фахових дисциплін.

**Перспективи використання результатів дослідження** полягають у можливості послуговуватися матеріалами статті в процесі оновлення та вдосконалення навчальних програм з дисциплін “Академічний рисунок” та “Основи композиції” для студентів творчих спеціальностей, а також для подальших досліджень питань графічного зображення руху.

### Цитовані праці

- Арнхейм, Рудольф. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Прогресс, 1974. Печать.
- Раушенбах, Борис. *Геометрия картины и зрительное восприятие*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. Печать.
- Йоханнес, Иттен. *Искусство формы*. Москва: Изд. Д. Аронов, 2001. Печать.
- Писанко, Микола. *Рух, простір і час в образотворчому мистецтві*. Київ: Вища школа, 1995. Друк.
- Прокофьев, Валерий. “Пространство в живописи Дега”. *Советское искусствознание*’82/2 (1984): 116–17. Печать.
- Георг, Руубер. *О закономерностях художественного визуального восприятия*. Таллинн: Валгус, 1985. Печать.

### References

- Arnheim, Rudolf. *Iskusstvo i vizualnoe vospriyatie*. Moskva: Progress, 1974. Pechat.
- Rauschenbah, Boris. *Geometriya kartiny i zritelnoe vospriyatie*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2002. Pechat.
- Yohannes, Itten. *Iskusstvo formy*. Moskva: Izd. D. Aronov, 2001. Pechat.
- Pysanko, Mykola. *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi*. Kyiv: Vyshcha shkola, 1995. Druk.
- Prokofev, Valeriy. “Prostranstvo v zhivopisi Dega”. *Sovetskoe iskusstvoznanie*’82/2 (1984): 116–17. Pechat.
- Georg, Ruuber. *O zakonomernostyah hudozhestvennogo vizualnogo vospriyatiya*. Tallinn: Valgus, 1985. Pechat.

*Подано до редакції 21.03.2019*

#### Рецензенти:

- Авраменко О. О.** — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник;
- Ковальчук О. В.** — кандидат мистецтвознавства, доцент.