

УДК 75.047

Анатолій Твердой
старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Рух у контексті композиційної структури та візуального сприйняття

Анотація. У статті розглянуто деякі питання природи руху та закономірностей його прояву в структурі зображувальної площини.

Ключові слова: рух, форма, композиція, вектор, акцент, контраст, зображувальна площина, взаємодія, структура, простір, візуальне сприйняття.

Постановка проблеми. Відомо, що рух у контексті образотворчості – виразник часу. У своїх творах художники здебільшого прагнуть відобразити перебіг часу, тобто викликати у глядача відчуття руху (власне, створити образ руху). Для розв'язання цього завдання існує достатній запас художніх засобів, накопичених упродовж всього періоду існування образотворчого мистецтва. Проте в сучасних публікаціях досить проблематично знайти статті з питань закономірності руху, простору і часу картинної площини як первинного образного середовища.

На наш погляд, питання закономірностей руху як одного з провідних композиційних чинників, особливо в плані створення й сприйняття художнього образу, надзвичайно важливе для навчальної програми з академічного рисунка. Композиційне вирішення постановки та відтворення зображення на площині засобами малюнка передбачає свідоме вирішення студентами завдань, пов'язаних із закономірностями та властивостями власне зображувальної площини, а також природи й характеру руху всередині композиції.

У даній роботі зроблено акцент на деяких закономірностях прояву різних форм руху в полі зображення.

Огляд публікацій. На даний момент практично відсутні фахові статті, присвячені питанням закономірностей руху як одного з провідних композиційних чинників у контексті сприйняття художнього образу. Якщо в певних теоретичних дослідженнях і в практиці професіоналів проблеми художності та закони композиції більш-менш висвітлені, то в сучасних публікаціях досить проблематично знайти статті з питань закономірностей руху, простору і часу картинної площини як первинного середовища образу. Тож література на цю тематику – переважно відомі теоретичні праці деяких класиків теорії мистецтва, що містять матеріали щодо властивостей структурних композиційних

елементів, насамперед такі, як «Точка и линия на плоскости» В. Кандинського [4], «Искусство цвета» та «Искусство формы» Й. Іттена [9]. Обидва автори, видатні художники, теоретики мистецтва й педагоги, активно використовували потужну аналітико-теоретичну базу і результати власних досліджень у своїй викладацькій діяльності в Баухаусі.

Дослідження відомого вітчизняного художника-педагога, дослідника Миколи Писанка, зібрані в його книзі «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» [12], також є надзвичайно цінними в контексті проблематики нашої статті. Свої теоретичні та практичні пошуки автор присвятив вивченню властивостей взаємодії композиційних складових у середині картинного поля як первинного образного середовища.

Серед фундаментальних робіт, у яких розглядаються питання взаємодії композиційних складових глобальніше, в контексті філософії мистецтва, – «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма [1], «Геометрия картины и зрительное восприятие» Б. Раушенбаха [3], а також «О закономерностях художественного визуального восприятия» Г. Рубера [13].

Актуальність теми. Проблема вивчення основних закономірностей руху як активного чинника композиційної цілісності в образотворчому мистецтві є принципово важливою. Деякі аспекти практичного досвіду у викладанні академічного рисунка зумовлюють більш детальне висвітлення питання виникнення, природи й поняття руху та його взаємозв'язку з формою в композиційній структурі художнього твору.

Дана тема актуальна в двох аспектах – у підвищенні рівня загальнотеоретичної підготовки, а також у можливості використання матеріалу статті в ролі допоміжної методологічної бази для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

Мета статті – спроба визначити основні форми руху в образотворчому мистецтві, а також розглянути деякі закономірності виникнення руху в просторі зображувальної площини у контексті зорового сприйняття.

Виклад основного матеріалу. В царині образотворчості композиція виступає найважливішим організуючим компонентом художньої форми, що надає творові єдності й цілісності та підпорядковує його елементи один одному і загальній концепції творчого задуму. Рух і форма виступають як важливі образно-структурні композиційні чинники, а їхня взаємодія в середовищі картинної площини призводить до утворення зв'язків різних рівнів, що обумовлюють характер композиційної архітектоніки твору.

Досить важливим фактором у контексті динамічної організації твору є взаємодія між фігурою (об'єктом зображення) та фоном, адже міжфігурні проміжки, що виступають водночас і як «працюючі» в певному ритмі фігуровані контури, сприймаються як ритмічні інтервали й обумовлюють пластичну нерівність об'ємів та мас, що й «запускає» механізм руху всередині композиційної структури.

Деякі дослідники зазвичай розглядають зображувальну площину як наді-

лений певною структурою багаторівневий змістовий простір, в якому «вільно» розташовані фігури. Тут існує цікавий момент впливу самої цієї структури на значення (значущість) фігур, а саме – кожне конкретне місце структури зображувальної площини «передає» свою значущість окремим фігурам, розташованим у ньому. Тобто, самої цієї структурованості зорovo ми не сприймаємо, вона скоріше потенційна, тож художник може «вільно» розташовувати у ній об'єкти (фігури) чи лінії, створюючи композицію, яка у певному сенсі є скоріше «відповіддю» (чи «згодою») зображувальної площини. В композиційній цілісності жоден з елементів не може бути замінений, оскільки він набуває унікального статусу лише в одному, неповторному поєднанні з іншими, так само й кожен об'єкт (фігура) в середині картинного поля посідає єдине з усіх можливих – «своє» місце [2].

Як приклад, слушно буде навести практику сценографічних та кінематографічних вирішень, де розташування предметів та фігур у сценічному просторі або просторі кадру має першорядне значення для сприйняття їх глядачем – адже простір сцени чи кадру так само має певну структуру, що диктує свої закони компоновання, і так само підсилює або нівелює «значущість» фігури (сприйняття), залежно від місця її розташування.

У контексті практичних занять з академічного рисунка необхідно усвідомлювати, що різні за товщиною лінії створюють у композиції цілу низку контрастів (горизонталь-вертикаль, довге-коротке, широке-вузьке), що призводить до максимального посилення динамічності в середовищі картинного поля (за рахунок виникнення своєрідних ритмічних акордів), проте не менш важливою є ритміка тональних контрастів. Вкрай важливим є також визначення основних контрастів уже в ескізах композиції, оскільки саме таким чином можна досягти високої динамічної та ритмічної активності у композиційній структурі твору [9].

Як зазначає у своїх дослідженнях Й. Іттен, для створення відчуття руху в середині картинного поля (при збереженні цілісності зображувальної площини для сприйняття) особливої ваги набувають діагоналі, перетини ліній та співвідношення світла й тіні, що утворюють своєрідні акцентні точки. У контексті вивчення природи руху як композиційного чинника необхідно зупинитися на цьому питанні докладніше.

Так звані акцентні точки посилюють виразність композиції, що властиво не лише образотворчості, а працює також і в царині музики, поезії та хореографії (такі поняття, як акорд, контрапункт, розмір, ритм). Акценти підвищують «силове поле» художнього твору та його вплив на глядача в момент сприйняття, тобто активно взаємодіють з оком, виконуючи функцію так званих «маячків», що привертають увагу й викликають ефект симультанного лінійного руху, який спрямовано «веде» погляд, змушуючи око фіксувати фігури та їхнє масштабне співвідношення [9]. Власне, саме таким чином і проявляється внутрішній композиційний рух, завершуючи цілісність образної структури.

Кожна з форм має власні відповідні акцентні точки; ті з них, що розташо-

вані по вісі або діагоналі певної форми, в момент зорового сприйняття працюють максимально ефективно у контексті гармонійної композиційної єдності. В разі домінування окремої акцентної точки цілісне сприйняття порушується, оскільки погляд затримується на такій точці довше, ніж на менш активних проміжних (проте не менш важливих у структурно-образному плані!) точках, постійно повертаючись до неї як до головного акценту.

Геометрично-конструктивна організація зображувальної площини об'єднує акцентні точки, укріплюючи загальнокомпозиційну архітектуру, тож вкрай важливим у роботі над постановкою є етап конструювання зображення. Конструювання має розпочинатися вже з перших попередніх ескізів, що допомагає в пошуку оптимального формату та в переході від ескізу до конструктивної побудови композиції. Для кращого усвідомлення сутності співвідношень між частинами композиції, а також для розуміння єдності форм найбільш доцільними є композиційні завдання з одночасним використанням мотивів квадрата, трикутника й кола. Більш складне завдання – домогтися відчуття композиційної цілісності при використанні декількох довільних мотивів, після чого цілком обґрунтованим є перехід до створення композиції, побудованої на темі лише трикутника, або лише кола. При цьому для трьох основних форм – квадрата, трикутника й кола – повинні бути знайдені властиві їм виразні характеристики [9].

Підкреслимо, що в контексті вирішення практичних завдань, пов'язаних з передачею руху всередині композиції, важливим є знання та свідоме використання певних композиційних закономірностей. Приміром, розташування зображуваних у композиції об'єктів на діагональних осях максимально сприяє посиленню її динамічності, за рахунок чого створюється відчуття стійкого руху. Водночас при зображенні рухомого об'єкта необхідно залишати перед ним вільний простір – це дає можливість повноцінного розвитку вектора композиційного руху і значно посилює його ефект. Варто пам'ятати також, що для передачі руху слід обирати момент, який найяскравіше відображає характер руху, тобто є кульмінаційним, і послідовно відтворювати різні його фази (кінетика).

Як відомо, один з найдієвіших методів досягнення композиційної завершеності художнього твору полягає у використанні певних геометричних схем, що пов'язують між собою контури (границі) предметів та центри фігур і водночас обумовлюють виникнення руху та його спрямування в середині картинного поля. Приміром, у багатофігурних композиціях групи зображуваних часто вписують у геометричні форми (трикутник, коло, ромб, трапецію тощо). Цікавим у цьому контексті є використання трикутних форм, що створюють можливість для множинності змістових прочитань композиції. Якщо вершина трикутника (а разом з нею і вектор внутрішнього композиційного руху) спрямована догори – схема має позитивний концепт (оптимізм, надія), якщо напрям вершини протилежний, то й вектор руху має виражений деструктивний характер (у відчуттях – це загибель, трагізм, безвихідність).

Досить вдалою ілюстрацією такого моменту є картина французького художника «Пліт Медузи» Т. Жеріко. Композиційна схема твору визначається двома трикутниками. Один утворений людськими тілами з правого боку композиції, другий – рівноцінний за масою, утворюється щоглою з наповненим вітрилом, що відносить людей на плоту. Вершини обох трикутників спрямовані вгору, проте виникає розбіжність (геометрична й змістова), адже вектори руху вершин мають різні напрямки – праворуч і ліворуч, тобто в правий верхній кут та в лівий верхній кут полотна, що призводить до пластичного конфлікту й максимально посилює динамізм і, за рахунок цього, виразність усієї композиції. Стан нестійкої рівноваги між обома трикутниками (точніше, їхніми вершинами) і є кульмінаційним моментом усієї композиційної «партитури», що представляє схему цього твору як символічні терези між життям та загибеллю людей.

Ми підійшли до надзвичайно важливого в контексті образотворчості питання законів картинного поля. Зазначимо, що просторова реальність картинного поля складна й неоднорідна за своєю структурою й утворюється багатьма самостійними просторами, або шарами, серед яких – символічний, змістовий (текстовий), геометричний, і, нарешті, космологічний простір власне картинної рамки [2]. Досліджуючи зони картинної площини, М. Писанко, приміром, розглядає її не як декоративну двовимірність, а як певну польову структуру з емоційною складовою, «як середовище для прояву енергій, які творять нові форми простору» [12], що має досить чіткі структурні закономірності, котрі проявляються назовні в процесі візуального сприйняття і пов'язані саме з проблемою руху, його виникненням та характером.

Згідно з цими закономірностями, ліва частина картинної площини – це місце зародження руху, а права – зона його розвитку. Все, що знаходиться праворуч від центральної осі поля зору, рухається швидше і є більш активним. Рух по горизонталі зліва направо сприймається як більш прискорений, аніж той, що спрямований справа наліво, і чим ближче рух до лівої межі площини, тим більше він уповільнюється й зрештою припиняється. Лівий бік поля зображення – це зона, що в ній рух зароджується (при спрямуванні праворуч і розвитку в часі) і припиняється (напрямок вектора з правої частини ліворуч). Також лівий бік позиціонується як зона катастрофи, або деструкції, а нижній лівий кут – як глухий кут, зона «мерців» (безодня, прірва). Якщо дивитися на зображену лінію від її початку зліва і до кінця (праворуч), а потім – у зворотному напрямку, стає помітною різниця в швидкості її прочитання (спрямований ліворуч погляд «іде» важче і довше).

З різницею в природі лівої та правої сторін картинного поля пов'язане також і сприйняття діагонального руху. Діагональ, вектор якої спрямований у верхній правий кут, передає максимальну підймальну швидкість руху (стрімкість, злет), хоча такий рух має перебороти силу тяжіння.

Діагональ, що її вектор спрямований з лівого верхнього кута зображувальної площини вниз у правий нижній кут, має максимальну швидкість руху, що

посилається силою тяжіння, проте це вже швидкість падіння, тож такий рух сприймається як потужний і важкий.

За тим самим принципом рух, що спрямований від центру вниз, здається прискореним, порівняно з рухом від центру вгору, адже він набуває максимальної швидкості падіння, тоді як підйом від центру вгору має перебороти інерцію сили тяжіння.

Щодо природи кругового руху, то рух форми за годинниковою стрілкою відбувається швидше і ніби віддаляється від нас, а рух форми проти годинникової стрілки іде повільніше і породжує відчуття наближення до нас (як механічну паралель можна навести правила «лівого» й «правого» гвинта). Якщо головний вектор композиційного руху спрямований за годинниковою стрілкою (еволюція), такий рух сприймається легко, натомість рух проти годинникової стрілки (інволюція) за своєю природою протилежний і в композиції сприймається як напружений, важкий.

Ці властивості руху по колу можна досить вдало проілюструвати формальним аналізом головного композиційного руху в двох різних, якщо не протилежних і за задумом, і за змістом творах, – «Трійці» Андрія Рубльова та полотні «Човен Данте» Ежена Делакруа.

Так, у композиції ікони «Трійця» найперше вражає повна статика, момент застиглому часу, який згодом порушується уповільненим жестом руки центральної фігури, що освячує Чашу. Саме тут «вмикається» активація спокійного кругового композиційного руху, що починається з фігури ліворуч, потім переходить за годинниковою стрілкою на центральну постать і продовжується на фігурі праворуч, завершуючись порухом руки безпосередньо на Чаші. Тобто, утворюється рух по колу за годинниковою стрілкою, що сприймається як природний, гармонійний.

Натомість, у протилежному прикладі – полотні «Човен Данте» Делакруа, «прочитання» композиції починається від оголеної горизонтальної фігури в нижньому лівому куті, потім погляд рухається праворуч по оголених чоловічих фігурах переднього плану, що майже скульптурним фризом охоплюють човен, і підіймається проти годинникової стрілки до центральних постатей Данте й Вергілія, де зрештою обривається на долоні піднятої руки Данте. Тут рух, у силу своєї природи (спрямування) вже уповільнений і важкий, має ще й переривчастий, ускладнено-дисгармонійний ритм, що максимально працює на виразність композиції.

Безумовно, що існує цілий ряд закономірностей, знання яких значно легше розв'язання проблем передачі руху всередині композиції. За словами М. Писанка, «інтуїція у творчій практиці так і залишається провідною, але і знання законів композиції (якщо такі були б у такому стрункому вигляді, як, наприклад, теорія контрапункту і гармонія в музиці) не завадили б праці художника, як не заважають йому знання перспективи, анатомії тощо» [12]. Додамо, що вивчення природи й проявів руху в контексті образотворчості порушує цілу низку цікавих і досить складних питань, які потребують подальших досліджень і не передбачені форматом даної статті.

Висновки.

1. Ознайомлення з основними закономірностями картинної площини та проявів руху як важливого композиційного чинника є принципово важливим питанням для викладання академічного рисунка. Це зумовлює необхідність ширшого висвітлення питань природи й поняття руху та його взаємозв'язку з формою в композиційній структурі твору. Тема актуальна і в загальнотеоретичному плані, і в плані використання матеріалу статті як допоміжної методологічної бази для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

2. Динамічна основа композиції виявляє внутрішню закономірність задуму художника. Саме через створення образу руху в безпосередньому взаємозв'язку з формою композиція набуває цілісності й життєвості. Усі композиційні вирішення в образотворчому мистецтві прямо пов'язані з поняттям руху, тож знання й розуміння природи і проявів руху всередині композиції є важливими для студентів будь-якої творчої спеціалізації.

1. *Арнхейм Рудольф*. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. / Рудольф Арнхейм – М.: Прогресс, 1974. – 180с.: ил.

2. *А. Г. Раппапорт*. Межпредметное пространство / Раппапорт А. Г. // Советское искусствознание'82. – М.: Советский художник, 1984. – Вып. 2 (17). – С. 274–296.

3. *Борис Раушенбах*. Геометрия картины и зрительное восприятие / Раушенбах Борис – СПб: Азбука-классика, 2002. – 320с.: ил.

4. *Василий Кандинский*. Избранные труды по истории искусства / Кандинский Василий. – М.: Гилея, 2008. – 429 с.: ил.

5. *Волков Н. Н.* Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей» / Н. Н. Волков // Содружество наук и тайны творчества: Сб. – М.: АПН РСФСР, 1968. – С. 234–254.

6. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.: ил.

7. *Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного / Ханс-Георг Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.

8. *Даниэль Сергей*. Искусство видеть / Сергей Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 224 с.: ил.

9. *Йоханнес Иттен*. Искусство формы / Иттен Йоханнес. – Изд. Д. Аронов, 2001. – 136с.: ил.

10. *Кибрик Е. А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е. А. Кибрик // Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия : учебное пособие / Сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Порохов. – М.: Просвещение, 1989. – С. 178–189.

11. *Логвиненко А. Д.* Чувственные основы восприятия пространства / А. Д. Логвиненко. – М.: Изд-во Московского университета, 1998. – 223 с.

12. *Писанко М. М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві: [Вироб.-практ. вид.] / М. М. Писанко. – К.: Вища школа, 1995. – 63 с.: іл. 13. Руубер Г. Э. О закономерностях художественного визуального восприятия / Г. Э. Руубер. – Таллинн: Валгус, 1985. – 344 с.

14. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. 51–116.

15. *Ян Мукаржовский*. Исследования по эстетике и теории искусства / Мукаржовский Ян. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.: ил.

Движение в контексте композиционной структуры и визуального восприятия

Анатолий Твердой

Аннотация. В статье рассмотрены отдельные вопросы природы движения и закономерностей его проявления в структуре изобразительной плоскости.

Ключевые слова: движение, форма, композиция, вектор, акцент, контраст, поле изображения, взаимодействие, структура, пространство, визуальное восприятие.

Movement in the context of composite structure and visual perception

Anatoliy Tverдой

Annotation. The work is dedicated to the main problems of motion graphic and visual perception of its features in the structure of the picture plane. In his article A.Tverдой focuses on some movement characteristic in different image field areas, covers practical issues of motion graphic and considers movement patterns as one of the main composite factors, shows the feasibility of using a mirror reflection in composition work, mainly based on Nicholas Pisanka studies.

The author uses a conceptual approach to the topic, because composition is the most important factor in organizing, uniting and subordinating of all the elements to each other and to the conception of creative idea in general. At the same time laws of compositions allow to see the creation of connections between different levels of composite structure, which makes a compelling artistic idea in its composition decision. However, as experience clearly shows, these laws act and fully realize the idea of work only in case of the organic interaction with the forces (laws) of the picture plane – it means when these forces are «in tune» with artistry and composition of the plan.

A.Tverдой uses numerous examples to demonstrate the work of the laws for the right and the left planes of the picture revealing the inner intention of the artist. The article is also reveals connections between the motion graphic and property of zones of the art plane, their impact on the character of the context and contents of composition in general. Thus, according to the author, in case if the initial forces of imaginative environment will act opposite to the idea, then all art form connections will be transformed and will give the contrary content, therefore will «break» or diminish the creative idea of the artist.

This article is relevant in several aspects, such as general art question of creation and perception the art character, and improving academic

programs and increasing of general level of the student's preparation. The composition of the work provides for the students of very specific knowledge and skills related to the properties of the figurative plane.

It is also possible to use as auxiliary material article methodological base for teaching professional disciplines to students of creative specialties.

Key words: movement, composition, contrast, figurative plane, interaction, vector, accent, contrast, structure, space, visual perception.