

Полтавець-Гуйда О. В.

завідувач кафедри живопису, доцент,
заслужений художник України,
Київський державний інститут
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. М. Бойчука

ФОРМАЛЬНЕ КОМПОЗИЦІЙНЕ РІШЕННЯ ЯК ОСНОВА ТВОРУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядаються засадничі положення композиційної побудови творів образотворчого мистецтва, акцент зроблений на методології пошуку первинної формальної композиції.

Ключові слова: «позитивні» форми, «негативні» форми, формат.

Аннотация. Полтавец-Гуйда О.В. Формальное композиционное решение как основа произведения изобразительного искусства. В статье рассматриваются основные положения композиционного построения произведений изобразительного искусства, акцент сделан на методологии поиска первичной формальной композиции.

Ключевые слова: «позитивные» формы, «негативные» формы, формат.

Annotation. Poltavets-Guida O. V. The formal decision as a basis of creative work of fine arts. The article contents the fundamental conditions of composite construction of creative works of fine arts, it accents on the quest of the primary formal composition.

Keywords: «positive» forms, «negative» forms, format.

Постановка проблеми. Дати поняття про грамотну композиційну побудову твору образотворчого мистецтва – одне із основних завдань викладача з фахових дисциплін у мистецькому ВНЗ. Без цього неможливе формування професійного художника і його подальший розвиток. Методика викладання цих понять на сьогоднішній день висвітлена в спеціальній літературі недостатньо.

Ціль статті – в стислій і дохідливій формі дати поняття про основи композиційного мислення художника, які можна було б успішно застосовувати на практиці.

Стан проблеми. В зв'язку з недостатнім приділенням уваги проблемам основ грамотної композиційної побудови творів образотворчого мистецтва в спеціальній літературі і обмеженістю методологічних розробок на цю тему.

Викладання фахових дисциплін в деяких випадках має вади, що позначається на якості навчання сьогднішніх студентів і їх підготовки до майбутнього творчого життя.

Результати досліджень. На художніх виставках, або гортаючи книгу з творами мистецтва, глядач одразу відчуває, які роботи йому подобаються, а які залишають байдужим. Ця перша визначальна реакція триває лише лічені секунди, і тільки після усвідомлення загального позитивного враження він зупиняється, заглиблюється в психологію твору, розглядає деталі, техніку виконання, фактуру, по-справжньому милується твором. Не важко помітити, що формують загальне враження дуже узагальнені потужні чинники, які не одразу сприймаються на рівні логіки, скоріш інтуїтивно, і тільки потім починається процес осмислення враження, усвідомлення всього того, що хотів сказати художник. Так, твір може сприйматися з великої відстані, коли деталі роздивитись неможливо, і все одно своєю красою і магнетизмом вабити глядача. Які ж чинники формують визначальне враження від твору?

Це: 1) колористичне звучання твору; 2) вдале композиційно-пластичне, тобто формальне рішення твору.

Дійсно, вібрації кольорових відношень довершеного твору, благородство і звучання чистих тонів, контрастність кольорових і тонових плям, його загальна гармонійна побудова одразу привертають увагу глядача своєю красою. Важливо також, наскільки вдало знайдені основні композиційні елементи твору, градація тонів, його загальна композиційно-пластична і архітектонічна побудова.

Відставимо поки що питання колориту, бо не з нього починає роботу художник, приступаючи до роботи над новим твором.

Практичне виконання будь-якого твору образотворчого мистецтва починається з художнього задуму, в основі якого лежить формальне рішення. Воно прослідковується як в невеликих камерних роботах—натюрмортах, пейзажах, портретах, так і в найскладніших багатофігурних композиціях.

Формальне рішення твору — це композиційне поняття, яке означає віднайдення декоративно-площинного, тонального звучання твору, його основних пластичних елементів.

Грамотна формальна основа однаково необхідна як просторовим трьохвимірним творам, так і двовимірним

Надійшла до редакції 10.05.2011

площинним. В площинних роботах вона є очевидною, лежить на поверхні і великою мірою визначає художню вартість твору. В просторових роботах формальне рішення є таким само вагомим і засадничим, хоча і децю завуальованим із-за об'ємного звучання форм, деталей, матеріальної передачі різних фактур, психологічного навантаження персонажів в тематичних картинах, тощо. Недарма протягом століть розвитку різних стилів і жанрів живопису художниками були вироблені класичні композиційні схеми, формальні в своїй основі – симетрична композиція, асиметрична з розстановкою акцентів на віхах «золотого перетину», «гребінцева композиція», вписування елементів композиції в формальний ромб, фризове рішення і інші.

В наш час схеми як такі втратили свою актуальність, натомість грамотне формальне рішення залишається одним із постулатів будь-якого мистецького твору. В живописі, так же як і в інших галузях людських знань, шлях один – від простого до складного. Композиція в мистецтві має свої закони, цій темі можна присвятити цілу книгу. У нас же інша задача. Зупинимося на самому важливому, що лежить в основі будь-якої композиції – первинному формальному задумі і його складових.

Визначний історичний живописець, майстер просторової багатофігурної картини В.Суриков казав, аналізуючи твори абстракціоністів: «Ми починаємо з того, чим вони закінчують», підкреслюючи спорідненість основи творчого задуму зовсім неподібних за творчими уподобаннями митців

Композиція твору повинна бути вирішена спочатку тонально, тобто монохромно. Саме в цій умовній ситуації ніщо не відволікає художника від пошуків великих мас, ритму і контрритму, найбільшого контрасту, тональних плям, великого узагальнення, логічних пунктуацій золотого перетину і інших основних понять композиції.

Зупинимось спочатку на композиції трьохмірного, тобто просторового зображення. Адже вища художня освіта базується на академічній школі, виробленій століттями, яка вчить зображувати форму в просторі. Великі майстри завжди починали композиційний пошук з тональних ескізів олівцем, вугіллям, сепією, тощо. До наших днів дійшли багато варіантів цих пошуків. Видно, що в ескізах, не вдаючись в деталі, майстер приділяв увагу спочатку найбільш узагальненому формальному рішенню. Потім в цих узагальнених плямах, масах поступово починають промальовуватись фігури, предмети, робляться ритмічні і смислові акценти. Після штудіювання натури художник все більше проробляє тоновий варіант композиції (Іл. №1).

Слово «композиція» походить від латинського «composito», що означає складання, співставлення частин в певному порядку.

Якими ж частинами оперує художник в композиції?

Це, перш за все, фігури, предмети, будь-які інші смислові форми, які будуть зображені. Назвемо їх **позитивними формами**, вдаючись до лексики фотосправи, для зручності майбутніх висновків. Інші частини – це площина, тло, на яких зображені позитивні об'єми форми, проміжки між зображуваними

об'єктами. Назвемо їх **негативними формами**. По відношенню до об'ємних предметів тло – це площина, яка не має форми, не має кордонів. Границі тла з'являються тільки після визначення художником найбільш вдалого для виявлення позитивних форм **формату твору**.

Таким чином, основою формальної композиції є:

- Позитивні форми (фігури, будь-які об'єми предмети, які зображує художник);
- Негативні форми (тло, пусті проміжки між предметами, які з'являються у вигляді означених плям тільки після визначення формату твору);
- Формат композиції (висота і ширина картинної площини. Бувають неординарні формати – овал, коло, трапеція, тощо, але в будь-якому випадку формат остаточно визначає форму негативів).

Оточуючий нас світ розмаїтий і нескінченний, поняття «позитиву» і «негативу» з'являються для нас тільки тоді, коли ми беремо якийсь мотив в рамку заданого формату (Іл. № 2).

Важливо також зазначити, що в оточуючому нас житті тло є за сприйняттям другорядним щодо предметів, на яких концентрується увага. В образотворчому ж мистецтві, на аркуші, полотні – «позитив» і «негатив» – рівноцінні партнери! Для того, щоб у цьому переконатися, треба вибраний нами приклад представити, помінявши «позитив» і «негатив» місцями (Іл. №3).

І коли об'ємний «позитив» замінюється площинним «негативом», одразу стає видно, що в основі формального задуму цього твору лежить краса означених художником для даної роботи контрастних плям певної конфігурації і з певним ступенем тонової напруги. Саме міняючи «позитив» і «негатив» місцями, можна остаточно вирішити формальну основу композиції. При такому обміні видно, наскільки ці плями є вдало розташованими в форматі, наскільки вони є пластично привабливими. Їх красу важко пояснити на рівні логіки, при обміні місцями художник абстрагується від свого просторового мотиву і оперує суто абстрактними категоріями. Іншими словами, ліва півкуля головного мозку, яка відповідає за логіку і інформативність, поступається правій півкулі, яка відповідає за чуттєвість і інтуїцію, які, як не парадоксально, в кінцевому результаті визначають художню вартість твору. Доречно ще наголосити на контрастних тонових відношеннях між позитивними і негативними формами – саме така декоративна основа є засадничою для формальної виразності композиції.

«Ми прекрасно знаємо, яку роль відіграє в живописі силует, особливо в композиції...Вочевидь, єднання цих двох начал: силуету темного на світлому і навпаки – світлого на темному з глибиною простору – найбільш довершений принцип реалістичного мистецтва, який завоював собі міцне положення.

Шедеври світового мистецтва 19 і 20 століть – яскрава ілюстрація цього принципу» [1].

Досвідчені художники знають про важливість правильного вибору формату для свого твору. Початківці ж зосереджують свою увагу, як правило, на об'єктах «позитива», не надаючи значення кількості оточення, і майже не відчують границь аркуша. Ця байдужість до країв роботи призводить до



Іл.1. В.Суриков. Ескіз композиції. п., олівець.



Іл.2. П.Сезанн. Натюрморт. п., олія.



Іл.3. П.Сезанн. Натюрморт. Переведення позитивних форм в негативні

проблем в композиції. В таких роботах зображувані об'ємні форми безпомічно «літають» в аркуші, їх місце і розташування викликають сумнів і підсвідоме незадоволення глядача, формат хочеться підрізати, або навпаки, розширити. Адже «негативні» і «позитивні» форми повинні бути однаково пластично виразними і красивими, врівноваженими і узгодженими за розмірами і пластикою між собою.

Таким чином, тільки одночасне поєднання і взаємодія трьох вищезазначених компонентів приводить до успішного композиційного рішення.

Цікаво, що діти до підліткового віку прекрасно компонують в форматі, їм вдається створювати досконалі і, водночас, несподівані композиції, які з радістю сприймають і пересічні глядачі, і професійні художники. Нерідко майстри живопису використовують дитячі роботи для створення власних композицій. Наприклад, знаменитий французький художник початку двадцятого століття Анрі Матісс використовував в своїй творчості дитячі роботи із-за їх композиційної довершеності і сміливої, з погляду дорослих, стилізації. Був такий випадок і у автора цих рядків, коли композиція і стилізація однієї роботи її ніяк не задовольняли. І тільки після того, як 6-річна донька намалувала свій варіант мотиву, що стояв на мольберті, вдалося написати вдалу цікаву роботу, спираючись на малюнок дитини.

На жаль, ця дивовижна властивість дітей зберігається у переважній більшості лише до підліткового віку, коли остаточно розвивається логічне мислення і здатність до аналізу.

Доросла людина занадто концентрується на об'єкті своєї уваги, втрачає відчуття вагомості всього суцього, відчуття цілісності світу. Потім проходять роки напруженої праці і навчання художній майстерності, які повертають на новий ступінь це дивовижне цілісне бачення світу, яке властиве лише дітям і художникам.

Існує також феномен народних майстрів, яким в повній мірі силою свого таланту вдається зберегти це світобачення. Всьому світу відомі геніальні роботи української народної майстрині двадцятого століття Марії Приймаченко. Недарма побутує вислів, що «наскільки ти зберіг в собі дитину, настільки ти художник». При цьому треба бути здатним до глибокого професійного аналізу (Іл. № 4).

На практиці це виявляється в тому, що в процесі професійного навчання знов буде усвідомлене могутнє значення «негативних форм», які разом з «позитивними формами» являють в форматі цілісне бачення світу, буде знову відновлено сутність художнього бачення. Отже, всередині формату художник розміщує позитивні і негативні форми, що взаємодоповнюють одні одних.

Формат сам по собі вже задає композиційний хід роботи. Загальна форма «позитиву», яка підходить для одного формату, зовсім не підходить для іншого.



Іл.4. М.Приймаченко. Звір гуляє. п., гуаш.

Зрозуміло, що, наприклад, зображення букету квітів у високій вазі вимагає вертикального формату, а широкого краєвиду – горизонтального.

Працюючи з природи, художники допомагають собі у пошуку вдалої композиції обраного мотиву, використовуючи форматну рамку. Вона вирізається потрібного формату із темного картону, розмір її невеликий. Її підносять близько до ока (друге примружують) і дивляться через неї на мотив, який в рамці виглядає як вже намальований.

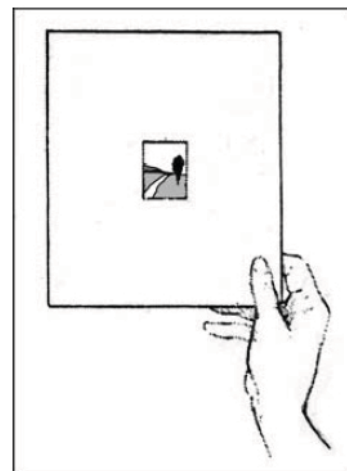
Рамкою повільно рухають перед оком, аж поки композиція в рамці не задовольнить художника, причому відбувається це майже інтуїтивно. Тепер залишається перенести вдалу композицію на етюдну площину. Зрозуміло, що пошукова рамка має такий же пропорційно формат, як і майбутня робота. Особливо часто користуються форматною рамкою при написанні етюдів на пленері (Іл. № 5).

З набуттям досвіду, художники замінюють форматну рамку на професійно складені пальці обох кистей рук. Утворена ними рамка є, звичайно, не дуже рівною, зате зручною, це вміння залишається помічником художника на все життя (Іл. № 6).

Інколи без знань про «позитив» і «негатив» в обраному форматі взагалі неможливо професійно зобразити художній мотив, якщо він вирізняється підвищеною складністю і дрібністю. Це може бути, наприклад, зимове дерево з голими гілками, або рослина зі складним листям і масою просвітів між ним, тощо. Тільки шукаючи одночасно форму листя («позитивів») і просвітів між ним («негативів»), можна впевнено виконати цю художню задачу. Іншими словами, треба вміти бачити красу і точність силуетів позитивних і негативних форм (Іл. № 7).

Знаннями про позитивні і негативні форми художник користується постійно, вирішуючи з їх допомогою складні завдання, які постають перед ним. Визначний французький живописець і теоретик мистецтва 19 ст. Делакруа писав у начерку «Про викладання рисунку»: «У зрілих художників завдячуючи знанню природи – наслідок їх великого досвіду – виробляються звичні прийоми, за допомогою яких вони передають те, що бачать. Але інстинкт завжди лишається для них більш вірним

Іл.5.
Форматна
рамка.



Іл.6. Форматна рамка із складених рук.

керівником, ніж розрахунок» [2]. Саме інстинктивно, майже інтуїтивно, на рівні прийому, легко і образно сприймається і передається краса і виразність позитивних і негативних форм. І тільки після знаходження цих форм можна підключати логіку і наповнювати їх змістом.

Отже, володіючи поняттями «позитиву» і «негативу», вдало обираючи формат твору, спираючись на творчу інтуїцію, можна свідомо приходити до вдалих композиційних рішень, уникати промахів, відчувати впевненість у професійності своїх рішень. Засвоївши ці засадничі істини, варто закріпити їх розуміння, проаналізувавши з цих позицій визначні твори мистецтва. Краса формального задуму, іншими словами, декоративна основа твору, як уже було зазначено вище, яскраво виявлена в двовимірному живописі – наприклад в давньоруських іконах, фресках, японському і китайському живописі, іранській мініатюрі, давньогрецькому вазописі, в живописі давнього Єгипту, в народному малярстві, в орнаментах, витинанках, вибійках, тощо.

Особливо вдала композиція вражає і запам'ятовується своїм «знаковим» звучанням, вона є цільною, вільною від усього зайвого, декоративною, образною, формально довершеною, що досягається вивіреною і впевненим знайденням художником позитивних і негативних форм. Іл. № 8, 9.

У просторовому живописі позитивні і негативні форми є дещо завуальованими, але насправді формальна основа виступає так само знаково і декоративно, як і в двовимірному живописі. Іл. № 10.



Іл.7. О.Шовкуненко. Конча –Заспа.
Весна, зазеленіло. п., олія.



Іл.8. Давньогрецький вазопис. п., олія.

Хотілось би завершити дослідження висловлюванням Пуссена, класика французького живопису 17 ст.: «Художник повинен починати з композиції, а потім вже думати про прикраси, красу, грацію, живість, костюм, правдоподібність; і в усьому необхідна логіка. Ця остання якість властива справжньому художнику, і їй неможливо навчитися. Це – золота гілка Вергілія, яку ніхто не може знайти, якщо це йому не призначено долею» [2].

Висновки: розвитку композиційного мислення майбутніх художників треба приділяти набагато більшу увагу, ніж це подекуди відбувається нині. Адже без цього неможливий розвиток творчої уяви як необхідної умови для творчості і навиків повноцінного компонування, неможливе формування відчуття впевненості у своєму задумі і грамотного його виконання художниками – початківцями. Вирішити цю проблему допоможуть методологічні дослідження досвідчених педагогів фахових мистецьких дисциплін і обмін досвідом між ними з питань означеної тематики. Слід звернути також увагу на останні розробки науковців про природу людського мислення і феномен здатності людини до творчості, а також застосування цих нових знань на практиці для підвищення якості викладання.



Іл.9. А.Рубльов. Трійця. д., темпера.



Іл.10. П.Рубенс. Венера і Адоніс. п., олія.

Література:

1. Б. В. Иогансон. Молодым художникам о живописи. -- М: Издательство АХ СССР, 1939, -- 115.
2. Э. Делакруа. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. -- М: Издательство АХ СССР, 1960, -- 115,139.
3. Б. Эдвардс. Откройте в себе художника. -- Минск -- «Попурри», 2000.
4. Д. Н. Кардовский. О композиции. Сборник статей. -- М: Издательство АХ СССР, 1959.
5. С. Д. Левин. Беседы с юным художником. -- М: Советский художник, 1988.
6. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. -- М: Изогиз, 1934.
7. Мастера искусства об искусстве. -- М: «Искусство», 1967.