

Шевчук В.Г.

РИТМИКО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

На рубеже XX и XXI веков, второго и третьего тысячелетий все более явственно обозначаются проблемы, связанные с ролью культуры, с сохранением гуманистических традиций, культурного наследия. В современном мире произошла тотальная взаимозаменяемость смыслов, ценностей и норм. В области духа ярким симптомом отчуждения людей стала массовая культура, которая, как своеобразный наркотик, позволяет забывать свою национальную культуру, лишает искусство нравственного содержания. Происходит распад форм, переоценка ценностей, формируется нигилистическое отношение к культуре прошлого. Нередко молодое поколение вообще не имеет потребности обращения к культуре, к жизни в культурном поле.

В связи с этим неизмеримо возрастает роль изучения культурного наследия, богатства теоретической мысли, представляющих наше национальное богатство, что определяет актуальность статьи, посвященной проблемам создания художественного образа в живописи и графике.

Произведения изобразительного искусства создаются на основе социального и профессионального опыта: воображения, наблюдательности, образного мышления, умения живописными и графическими средствами воспроизводить натуру, передавать ее конструктивные, объемные материальные, пространственные, тонально-колористические качества. Без единства этих составных элементов творческого процесса и профессионального мастерства полноценные художественные произведения живописи и графики создать невозможно.

В центре этой системы – композиция, которая обеспечивает структурную целостность произведения; она представляет известное единство линий, светотени и цвета, определяемое как характером изображения, так и своеобразием каждой данной эпохи. Композиционные «правила» менялись исторически: каждая эпоха по-своему чувствует мир и по-своему отражает его в искусстве. Но неизменным оставался принцип единства, «ибо без него художественное произведение было бы подобно рассыпающейся хламине» [11, с.23]. Находясь перед лицом природы, художник подчеркивает, перестраивает, преобразует видимое так, как это нужно для наибольшей выразительности его задания, подчиняя все отдельные части своего произведения этому заданию, т.е. применяет принцип единства. К.Богаевский считал, что при работе над произведением «художник должен иметь сумму образов, хорошо изученных им, целый ряд впечатлений, которые надо ему «сложить», «привести в порядок» для того, чтобы воплотить задуманную тему. Свою идею художник должен выразить в композиции с такой ясностью, чтобы каждый, увидевший картину, понял ее и поверил, что иной она и быть не может и что прибавить или убавить в картине ничего нельзя» [2, с. 90]. Богаевский объяснял сущность термина «композиция» «согласно смыслу слова «сomponere»: складывать, составлять, приводить в порядок». Постепенно в процессе работы художник находит «нужные и отвечающие задуманному образу формы, сочетая их так, чтобы они взаимно поддерживали друг друга, сливаясь в одно гармоническое целое» [2, с. 93]. Этим истинам Богаевский учился у Куинджи, вся суть преподавания которого сводилась к объяснению того, что в работе над картиной «художник часто принужден прибавлять и убавлять то, что ему кажется необходимым для наиболее яркого выявления образа. Его неотъемлемое право – упрощать, передвигать, переставлять формы, изменять цвет, чтобы получить в картине гармонию всех частей. Художник – не фотограф действительности, а творец образов и истолкователь природы» [2, с. 91 – 92]. Богаевский ссылаясь на слова философа XVIII века Дидро: «...композиция, достойная похвалы, неизменно находится в полном соответствии с природой; все должно быть так, чтобы ... мог сказать: «Я не видел этого явления, но оно существует» [2, с. 92].

Основа композиции – это организация пространства с ритмически расположенными по нему пластическими цветовыми или тональными элементами изображения. «Композиционные формы» – «лишь проявление оптики, оптики динамического пространства живописи, (...) как бы зрительный след этого пространства» [7, с.42]. Изучая строение любого произведения, живописи или графики, можно установить, что отчетливость проявления их изобразительных приемов зависима от трактовки пространственных форм и от того, в какой степени передается объемность изображений, т.е. от глубины пространственного слоя, в котором эти изображения осуществляются. По Жегину, речь идет «о глубине пространственного пласта самой картины», а «не о глубине реального пространства, передаваемого в картине» [7, с.36]. Теоретик отмечал, что сущность любой композиции – «в ее организованности, т.е. замкнутости в собственных пределах» [7, с.66]. Условность живописных или графических приемов определяет обращения к ним художника настолько, насколько это содействует его творческому замыслу или не мешает его осуществлению. «Всякое искусство, – сказал однажды Дега, – есть умение жертвовать» [11, с.15].

Любая картина развертывается для нас не только в пространстве, но и во времени. К этой проблеме мы теперь обратимся и попытаемся охарактеризовать значение времени в концепции живописца и графика. Можно ли говорить о категории времени применительно к изобразительному искусству?

Известный теоретик Виппер, отвечая утвердительно на этот вопрос, рассматривает время, как и пространство, неотъемлемыми категориями искусства. Он считает: «...дыхание времени, исходящее от картины или рисунка, потенция перемены, чувство становления образа или события, раскрытие их в статической плоскости придают подлинную жизнь образам живописи и графики, хотя в действительности они неподвижны» [4, с.187].

Какие же качества времени (и какими средствами) способны воплощать изобразительные искусства, в первую очередь, живопись и графика? Средства для воплощения временного начала в живописи и графике следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскостей, в направлении и темпе линий, в

характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п.

Рассмотрим вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны живописи и графике, т.е. о существовании концепции времени в изобразительном искусстве. Именно к этой стороне вопроса мы бы и хотели привлечь внимание.

Главным показателем времени в изобразительном искусстве является движение. Но могут ли живопись и графика, искусства статические по самой своей природе (холст, стена, плоскость бумаги), изображать движение?

Если картина изображает неподвижное состояние, то ее статическая структура находится в известном равновесии с реальным содержанием изображения. Если же живописец стремится изобразить какой-либо процесс движения, так неизбежно возникает противоречие между неподвижным и неизменным изображением и действием, отраженным в композиционном строе картины, что требует соответствующего характера изображения.

В пластических искусствах это понятие времени находит отклик в целом ряде своеобразных приемов композиции разных эпох, например: в представлении средневекового человека пространство и время не дифференцированы, человек Ренессанса мыслил движение как переход из одного неподвижного состояния в другое. Искусство барокко выдвигает, может быть, впервые, проблему темпа движения, скорости, времени с помощью таких средств изображения, как, например, динамика мазка или скорость линейного ритма. «Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены, далее, характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением пространства и избытком ракурсов – одним словом, спецификой восприятия природы и ее перевоплощения» [4, с.193]. С каждым новым этапом возрастает динамизация пространства, постепенно она начинает охватывать и среду, окружающую фигуры, наполняет и воздух, и свет, и всю поверхность картины своей эмоциональной энергией. Искусство Ватто на рубеже 18 века достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи.

Новый перелом в концепции времени в изобразительных искусствах совершается в начале XIX века, что связано с формированием романтизма.

Направление времени, его приближение, удаление и переживание отражено в творчестве Жерико. Ощущение времени, ведущее к обострению симультанного, мгновенного восприятия, получило свое теоретическое обоснование уже у Делакруа. Наивысшего выражения этот метод достигает в творчестве французских импрессионистов: быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства их картин.

Если искусству предыдущих эпох свойствен некий синтез, известное равновесие пространства и времени, то следующий метод, который следовало бы назвать «антипространственным», характеризуется тенденцией к поглощению пространства временем, к иррационализации пространства и света на рубеже XIX – XX веков, в период формирования модернизма. Здесь своего наивысшего расцвета достигает культ времени, которое в искусстве оценивалось выше пространства. В концепции символистов «антипространственный» метод противопоставляется мгновенному восприятию импрессионистов; это космический, «вечный» ритм времени: все растворяется в безличном потоке времени, в беспощадной мерности его ритма.

Своего апогея культ времени достигает в концепции футуристов. Их пространство одновременно хочет быть временем, подобным «четырёхмерному пространству новейшего естествознания, развивающегося с принципом относительности. Это гипер-пространство» [8, с.486].

Кубисты умозрительно разлагали предмет на его составные части, чтоб развернуть его форму и показать ее на плоскости со всех сторон. Они изображали фигуру как бы вращающейся. Некоторые экспрессионисты в отличие от кубистов вернулись к предметной изобразительности. Но их пространство имеет в себе особенную временную координату. А.Ф.Лосев охарактеризовал это пространство как «сновидческое», т.е. «пространство не восприятия, а представления» [8, с.487]. В других течениях «беспредметного» искусства пространство дематериализовалось окончательно, например, у Кандинского. В его работах ощущается движение «звучащих» цветовых пятен, которые, по мысли Кандинского, должны вызывать «вибрации души».

Характеризуя разнообразие аспектов времени в изобразительном искусстве и изменения представления о времени в смене эпох и стилей, мы можем сказать, что представление о времени является неотъемлемым элементом, важнейшим творческим стимулом в концепции живописца и графика, сообщающим подлинную жизнь их образам.

«Природа содержит в краске и форме элементы всех картин решительно так же, как клавиатура содержит все ноты музыки. Но художник предназначен к тому, чтобы разумно выбирать эти элементы, овладеть ими и сгруппировать их, чтобы достичь результата красоты, подобно тому, как музыкант организует свои ноты и образует аккорды, творя из хаоса блестящую гармонию» (Дж. Уистлер).

Основное требование композиции – это единство частей художественного произведения. Автор должен уметь так расположить и связать между собой отдельные части рисунка, картины, романа, пьесы, симфонии и т. д., чтобы они создавали единое, целостное впечатление. На этой основе происходит сближение пространственных и временных искусств. Микеланджело считал, что «хорошая живопись подобна музыке, мелодии, и только незаурядным умам дано постигнуть всю ее сложность» [3, с.110]. В графических одноцветных произведениях тоже присутствует музыкальная игра, которой способствует игра светотеневых форм с построением ритма.

Композиционный ритм в изобразительном искусстве подобен основной теме в музыкальном произведе-

дении, где каждый последующий звук органически связан с предыдущими звуками. Вся эта разнообразная гамма звуков в целом дает общую гармонию. Одна фальшивая нота способна разрушить эту связь, и тогда гармония рассыпается на отдельные, ничем не связанные друг с другом звуки.

Композиционный ритм рисунка зависит не только от связи композиционного центра со всеми другими частями рисунка, но и от взаимной связи всех других частей друг с другом. Целостность композиции достигается ее построением, вся суть которого и заключается в умении художника так расположить отдельные предметы в своем произведении, чтобы они вступили друг с другом в тесную связь.

Каждый художник вносит композиционные построения в свои особенности, основанные на его индивидуальности и характере его творчества.

В каждом композиционном построении все части живут своей внутренней жизнью. В зависимости от того положения, какое занимают в композиционном построении те или иные формы, они могут иметь устремленность вверх или вниз, влево или вправо, к центру или в сторону. «Внутреннюю жизнь» форм и линий может заметить далеко не каждый, но она существует и вполне доступна наблюдательному глазу.

Это движение линий и форм, стремление их в ту или другую сторону можно усилить, если в этой же композиции рядом с рассматриваемой формой расположить какие-либо другие формы или линии, имеющие устремленность в том же направлении.

В другом случае противоположные стремления форм мешают друг другу и как бы взаимно уничтожают впечатление движения, отчего композиция становится уравновешенной и спокойной. Когда же большинство форм и линий в композиции имеют устремленность в одном направлении, все построение в целом приобретает характер беспокойный и стремительный, такую композицию называют динамичной.

Усиление композиционной выразительности достигается не только построением форм и линий, повторяющих направленность основных масс композиции, но и добавлением таких линий и форм, которые контрастировали бы с основными массами. Однако не следует забывать, что большая выразительность композиции может быть достигнута только тогда, когда контрастирующие формы по своей массе и объему не равны между собой. В противном случае они будут мешать друг другу, взаимно уничтожая свою выразительность.

Контрастировать между собой могут не только вертикальные и горизонтальные формы или формы, имеющие противоположное направление, но также формы, обладающие различными конфигурациями. Например, массивную прямоугольную форму можно легко «срифмовать» с тонкими кривыми линиями или узкими и длинными формами неопределенной конфигурации. Не случайно употреблено слово «срифмовать», так как в изобразительном искусстве массы и линии вступают между собой в такую же композиционную связь, как связываются между собой размером и рифмами строки стихов. Отсутствие контрастов неизбежно порождает вялое, серое, скучное произведение. Сочетание контрастов не случайно в композиции, оно выражается через ритм – организующее начало в композиции.

«Хорошо разбираясь в выразительных средствах вокальной музыки и зная их эмоциональную общность с живописью, художник может произвести анализ музыкального произведения и сравнительную характеристику с живописной картиной» [3, с.112].

Для этого мало помнить определения: что такое акцент, ритм, интервал и т. д.

Художник должен эти музыкальные компоненты слышать, чувствовать, дышать ими, физически их ощущать, уметь спеть, прочувствовать всем телом, жить ими, сыграть их на музыкальном инструменте и суметь показать пантомимой бесконечное разнообразие ритмов, интервалов, акцентов, ладов.

«Цвет в картине – это то же, что в своей области музыкальный звук» [5]. Гамма, гармония, ритм, минорное, мажорное являются достоянием не только музыки, но и живописи, графики, а цвет и линия – наиболее близкие музыке художественные средства изобразительного искусства.

«Цвет и линию можно назвать музыкальным началом в живописи, в то время как развитие сюжета и предметную композицию – ее поэтическим началом. Аналогия между цветовым и линейным строем картины и звуковой тканью музыки неизбежна в данной связи» [5].

Чаще всего художники стремятся придать изображаемому максимальную глубину, то есть дать зрителю ощущение возможно большей пространственности. Это и есть закон ощущения и восприятия глубины. Достигается это не только перспективным построением, передачей воздушной перспективы, ощущением воздушности тональной и красочной гамм, но и законом воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости.

Воздействие «рамы», создание ею антиципации (ощущения глубины произведений), т.е. ощущение пространства, распространены в графике, живописи, где изображен пейзаж.

На выразительность композиции, пейзажа в том числе, влияют выбор точки зрения и горизонта, что служит более полному раскрытию и выражению художественного образа в целом.

Кроме этого, средством композиционной выразительности обязательно является свет. А световая и линейная ритмика в построении произведений, в которых отражен и пейзаж, имеет в некоторых случаях решающее значение. «Чтобы картина заиграла, засияла – этому способствует ритмическая логика в распределении световых пятен» [10, с.121].

Перейдем к понятию основных характеристик художественного образа как к категории целостности. Еще со времен античности разрабатывалась категория целостности. Платон трактовал цельность как то, что не имеет недостатка ни в одной части. «Цельность есть нечто определенное, объемлющее собой все различные свои части, но какие бы части ни усматривались в ней, она продолжает быть неделимой» [8, с.331]. Аристотель, трактуя целое как то, что имеет начало, середину и конец, применил понятие живой органической целостности непосредственно к произведениям искусства [1, с.118].

Гегель определял поэтическое произведение как «органическую целостность», как «бесконечный внутри себя организм, полный смысла и развертывающий это содержание в соответственном явлении; полный единства, достигающегося не тем, что форма и целесообразность абстрактно подчиняют себе особенное, но тем, что все отдельное сохраняет такую же живую самостоятельность, как и целое, которое с кажущейся непреднамеренностью смыкается в нечто совершенно закругленное...» [6, с. 379 – 380].

Целостность в искусстве соткана из противоположностей, которые создают особое напряженное поле художественного образа, являющееся цельным и замкнутым в себе миром. В этом мире все части соразмерны целому, хотя каждая существует сама по себе, но необходима для впечатления целого. О категории целостности как замкнутости, органичности произведения рассуждал В.Г. Белинский.

Все виды искусства глубоко взаимосвязаны и устремлены на создание яркого художественного, эмоционального образа.

Объективируясь в произведение, образ-замысел, как правило, подвергается серьезной разработке, видоизменяется от столкновения с материалом, и объектом восприятия для зрителя становится более сложная, богатая целостность (произведение), имеющая с замыслом соотношение подобия, но не тождества. Но тем не менее все начинается с образа-замысла, и его качество оказывает решающее влияние как на само произведение, так и на результат восприятия. Поэтому первый этап бытия образа, его первая идеальная стадия выполняет функции конституирующие, управляющие всем дальнейшим процессом бытия художественного образа как динамической целостности. Образ будущего произведения, т.е. первоначальная целостность, замысел, к реализации которого он ведет свою картину, корректирует последующую работу. «Этот процесс «сверки» порождает двойное зрение, взгляд на предмет и взгляд во внутрь себя, одновременно идет сверка с реальностью предмета и с реальностью своего образа-замысла» [9, с.230].

Можно условно разделить на стадии процесс работы над произведением, рассматривая его как целостность, состоящую из соразмерных частей:

1. **Среда возникновения замысла**, условиями которого являются опыт и мировоззрение художника, его картина мира, впечатления и художнический темперамент. Сам художник ощущает, что в какой-то момент вдруг возникло то, что можно назвать идеей, которую надо схватить, сохранить и воплотить в будущем.

2. **Образ-замысел**, который художник удерживает в своем внутреннем видении, т.е. субъективный образ объективного мира. «Он носит мысленный, идеальный характер, он еще «свернут», но в нем представлено то главное, что впоследствии будет разработано, развито в целостность произведения». [9, с.231]. В.С. Щербаков считал, что области творческого акта (создание представления о предмете, об изображении, техническая реализация последнего) целесообразно рассматривать не поэтапно, а синхронно: «...Замысел – это неосуществленный образ», – писал он [12, с. 39]. Иногда бывает так, что художник уже на идеальной стадии предугадывает всевозможные отношения с материалом и сочиняет произведение почти полностью в голове и оставалась только работа записывания, у Крамской, который писал картину, как портрет.

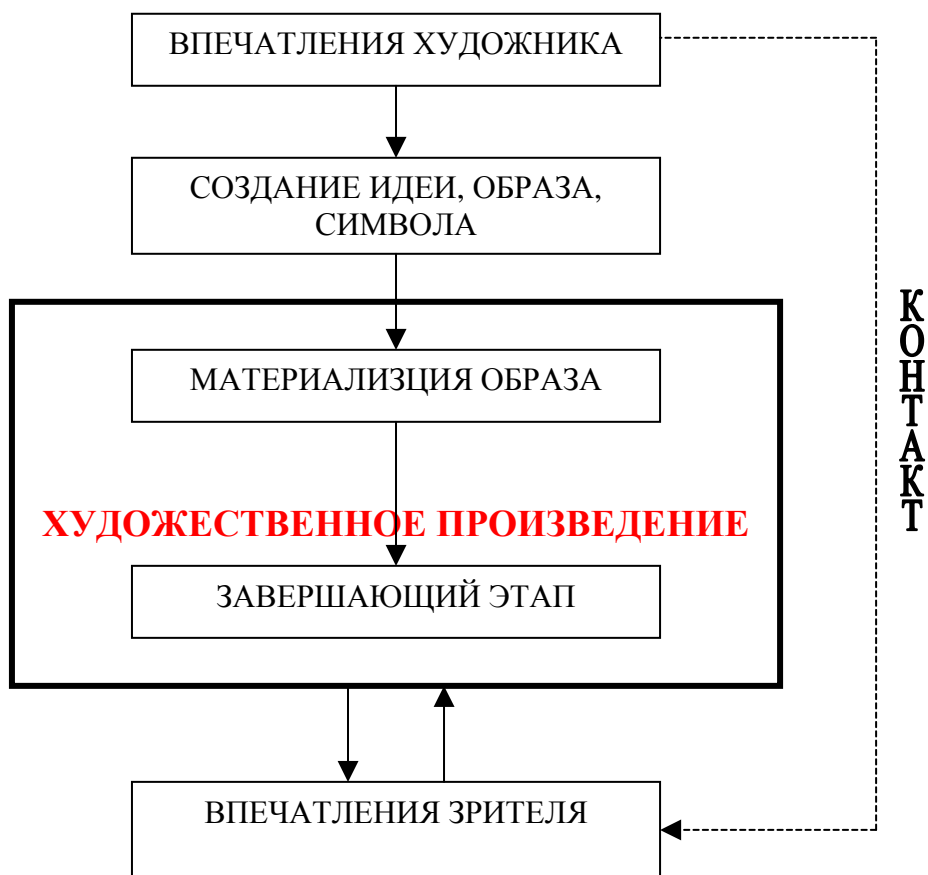
Элементом образной системы мы можем считать такую часть, которая организует взаимовызываемость изображения (видения) и понятия. Такое взаимодействие, где чувственное вступает в контакт с абстрактным внутри самого себя, вызвало пристальный интерес Канта и легло в основу его определения эстетической идеи.

Все предусмотреть в образе-замысле нельзя, но его главная функция – схватить целое.

3. **Материализация образа**. Образ-замысел и его предметно-техническая реализация – «вещи разные», замечает А.А.Михайлов [9, с.241]. Здесь и действует соотношение закона творческого воображения и законов материала. Из-за сложных взаимоотношений автора и материала первоначальный замысел, подвергаясь изменениям, становится произведением, это и есть переход «от спиритуального к физическому». Здесь идеальное вступает в контакт с материальным.

4. **Художественное произведение**. Завершающий этап – это создание произведения, в котором первоначальный образ приобрел конкретность, нерасчленимую целостность вследствие синтеза всех предшествующих этапов и законов единства составных элементов творческого процесса и профессионального мастерства. Это и есть процесс объективизации образа-замысла.

5. **Восприятие художественного произведения**. Произведения изобразительного искусства своими пластическими свойствами вызывают в восприятии зрителя определенную систему чувств и понятий высокой степени общности, но в то же время формируется индивидуальное видение мира». Таким образом, в начале своего развития художественный образ есть явление идеальное, субъективное, находящееся в сфере сознания художника, которое, проходя через свое зарождение и формирование в нем, затем получает свое вещественное бытие в структуре произведения искусства (объективизация образа-замысла) и переходит уже в другую стадию своего идеального бытия – в сознание человека, воспринимающего произведение. Динамическая система художественного образа, осуществляющая себя во времени, сохраняет целостность на каждой стадии своего развития от момента зарождения замысла в сознании художника до реализации художественного образа в восприятии публики. Цели и пути рождения образа у художника – в период замысла и воплощения, а у зрителя – в процессе познания воплощенного произведения, могут быть различными.



Источники и литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Художественная литература, 1967. – 181 с.
2. Богаевский К.Ф. О композиции в пейзаже // Мастера советского искусства о пейзаже. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1963. – С. 90 – 94.
3. Визер В. Система цвета в живописи. – СПб.: Питер, 2004. – 192 с.
4. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 283 с.
5. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1968. – 213 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х тт. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
7. Жегин Л.Ф. Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения//Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд. ТГУ, 1965. – Вып. II. – С. 231 – 247.
8. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М.: Высшая школа, 1963. – 583 с.
9. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность// Советское искусствознание 76. – М.: Сов. художник, 1976. – Вып. 1. – С. 222 – 257.
10. Трохименко К.Д. О методе преподавания композиции //О композиции. – М.: Искусство, 1959. – С. 111 – 125.
11. Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство: Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1971. – С. 5 – 42.
12. Щербаков В.С. Изобразительное искусство. Обучение и творчество. – М.: Просвещение, 1969. – 272 с.