

Леонид Георгиевич Медведев

Омский государственный педагогический университет, доктор педагогических наук, профессор кафедры академической живописи и рисунка, академик Российской академии образования, Омск, Россия
e-mail: lgmedvedev_omgpu@mail.ru

Образность в композиционном пространстве

Аннотация. В статье раскрываются возможности активизации творческой деятельности начинающих художников в процессе выполнения композиционных задач. В результате их решения достигается осознание специфики образности в организации композиционного пространства. Подчеркивается важность решения невидимых конфликтов в композиционном поле, от которых зависит выразительность композиции. Даются рекомендации, связанные с организацией практической подготовки молодых художников, направленной на придание работам таких смыслов, многомерность которых позволяет изображению подняться до уровня художественного образа.

Ключевые слова: образность, композиция, целостность, художественность, произведение, контрасты, творческий процесс, композиционные задания, изобразительность, выразительность.

Leonid G. Medvedev

Omsk State Pedagogical University, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Academic Painting and Drawing, Academician of the Russian Academy of Education, Omsk, Russia
e-mail: lgmedvedev_omgpu@mail.ru

Imagery in Compositional Space

Abstract. The article reveals the possibilities of intensifying the creative activity of beginning artists in the process of performing compositional tasks. As a result of their solution, awareness of the specificity of imagery in the organization of compositional space is achieved. The importance of resolving invisible conflicts in the compositional field, on which the expressiveness of the composition depends, is emphasized. The author gives recommendations related to the organization of practical training for young artists, aimed at giving the works such meanings, the multidimensionality of which allows the image to rise to the level of an artistic image.

Keywords: imagery, composition, integrity, artistry, work, contrasts, creative process, compositional tasks, figurativeness, expressiveness.

Введение (Introduction)

Изобразительное искусство как форма творческой деятельности человека опирается на сложившиеся в конкретную историческую эпоху представления человека о красоте окружающей действительности, сопровождающиеся эстетической оценкой воспринимаемого мира. Чередование разных эпох неизменно влечет за собой смену концептуальных установок, определяющих специфику любого творчества, и изобразительного искусства в частности. Известно, что, например, в период Возрождения в Италии произошли открытия, поднявшие изобразительное искусство на совершенно новый уровень развития. Своеобразной метафорой того времени стало открытие стройной системы перспективы, ракурса, что позволило художникам передавать образы реальной действительности в пространственной световоздушной среде именно таким образом, каким воспринимает ее художник. Важная задача для художников

той эпохи заключалась в решении сочетания аналитического начала с целостностью и гармоничностью композиции. В целом революционные открытия эпохи дали простор творчеству, обогатили цветовую палитру тонкими нюансировками, позволяющими убедительно передавать всё многообразие реального мира в соответствии с новыми эстетическими идеалами и представлениями о красоте и гармонии.

Методы (Methods)

Художники, пришедшие на смену мастерам эпохи Возрождения, в свою очередь расширили понимание изобразительных и выразительных возможностей перспективы, рисунка, живописи, важных в решении композиционных задач. Подобное развитие художественного творчества становится предметом отдельного осмысления и в теоретическом плане. Так, многоплановые проблемы композиции исследовали известные российские ученые, среди которых

М. В. Алпатов, Н. Н. Волков, Е. В. Шорохов и др. Кроме того, композиционную многосложность, представляющую собой ценные «секреты» творческого процесса, основанного на личном профессиональном опыте, описывали выдающиеся российские художники-практики А. А. Дейнека, И. Н. Крамской, П. П. Чистяков, Д. Н. Кардовский, Б. В. Иогансон, В. А. Фаворский, К. Ф. Юон и др. Обобщая собственный творческий опыт, эти мастера рассматривали композицию как содержательную форму существования художественного произведения. Несмотря на нетривиальность такой точки зрения, необходимо отметить, что в художественной педагогической практике подобный подход используется достаточно субъективно и противоречиво. В зависимости от индивидуального творческого и педагогического опыта художники нередко по-разному формулируют композиционные установки, не учитывая порой разнообразные проблемные ситуации, которые имеют свою специфику на различных этапах обучения, не уделяют должного внимания содержательной сути композиции.

Разрешению названного противоречия, на наш взгляд, способствует подход, основанный на том, что необходимой основой существования композиции в художественном произведении является наличие в изобразительном поле невидимых конфликтов. Последние представляют собой сопоставление противоположных контрастов в изображаемом сюжете: направлений, планов, пространств, объемов, масс, тона, цвета, состояний, величин, соотношения светлого и темного, далекого и близкого, высокого и низкого, квадратного и округлого и т. д. Творческая практика многих известных художников свидетельствует о том, что контрасты — движущая сила композиции; от них зависит ее выразительность и убедительность.

Опыт профессиональной деятельности в сфере художественного образования показывает, что начинающим художникам на первых этапах творческого процесса трудно понять невидимые нити взаимодействия различных конфликтов на изобразительной плоскости, придающих выразительность, а также создающих напряженность композиции, поскольку их усилия направлены прежде всего на передачу визуально воспринимаемых контрастов — плоскости и пространства, тона и цвета и т. д. При таком характере творческой деятельности, нередко свойственной мастерам, находящимся в процессе профессионального становления, как правило, остаются без должного внимания более тонкие, неочевидные пространственные и пластические композиционные ходы, которые всецело ориентированы на создание художественной образности. Именно композиционная направленность изобразительных действий предполагает образное осмысление изображаемого сюжета, что невозможно без взаимодействия в композиционном пространстве представления и воображения как обобщенных форм художественного отражения действительности, которые эффективно развиваются в процессе изобразительной деятельности и становятся важнейшим фактором для творческого становления художника, а также необходимым условием образного познания окружающего мира.

Ярким примером гармонического взаимодействия образных композиционных ходов в живописном пространстве

можно считать известные произведения, созданные величайшим художником-символистом XIX в. М. Врубелем. Обратимся к рассмотрению двух совершенно различных по смысловому содержанию и по образному осмыслению полотен — «Сирень» (1900) и «Портрет Мамонтова» (1897). Первая работа (рис. 1) представляет собой материальный результат полета воображения художника, основанный на устойчивых в сознании мастера ярких образах представления о сирени как символе весеннего пробуждения. Здесь отсутствуют детально прописанные цветки или отдельные листочки, однако наблюдается буйство цветовых контрастов, а также пространственные и пластические композиционные ходы, которые, с одной стороны, подчеркиваются значительно выступающими слоями краски, нанесенными мастихином, а с другой стороны, акцентируются за счет динамичного перехода к тонкой красочной лессировке отдельных плоскостей фактуры холста, что придает всей композиции выразительность и напряженность.



Рис. 1. М. А. Врубель. Сирень. 1900 г.

Далее необходимо отметить, что сложность и разнообразие живописной техники позволяет М. Врубелю огранять гроздь сирени сказочными кристаллами с многообразными оттенками цветовой палитры, а пластический ритм цветных пятен придает музыкальность всей композиции. При восприятии этого живописного шедевра создается впечатление, что цвет сирени вырывается из глубины пространства и своей гармонией придает загадочность, мистичность и таинственность всему композиционному строю.

Подчеркнем, что в отличие от всех многочисленных работ различных художников, изображавших сирень с различной степенью условности (от фотографической точности, реалистической условности до совершенно абстрактных изображений), только в произведении М. Врубеля убедительно и эмоционально-образно передано ощущение томительного запаха ночной сирени.

Приводя в качестве иллюстрации черно-белую репродукцию «Сирени» М. Врубеля, мы отдаем отчет в том, что такое изображение не передает бесчисленные нюансы

композиционных и пластических ходов великого художника, а также напряженности цветовых контрастов, однако всегда есть возможность познакомиться с полотном в музее или на любой из виртуальных экспозиций.

В целом отметим, что мы становимся свидетелями того, как в процессе созидательной деятельности художник трансформирует воспринимаемую объективную реальность в декоративно-орнаментальную, стилизованную, ритмическую, метафорическую, экспрессивную композицию.

Композиционное решение второй работы М. Врубеля — «Портрета С. И. Мамонтова» (1897) — отличается разнообразием пластических ходов, динамичностью позы портретируемого, использованием мастером различной степени условности в передаче портретного сходства, обобщенности фона и отдельных деталей, подчеркивающих значимость и монументальность персонажа (рис. 2). Несмотря на напряженность цветовых контрастов, разнообразие композиционных конфликтов, а также многочисленность тоновых и цветовых нюансов, при восприятии этого полотна обращает на себя внимание целостность композиционного строя, нацеленного на передачу обстоятельности, неукротимости энергии и воли человека.



Рис. 2. М. А. Врубель. Портрет Саввы Ивановича Мамонтова. 1897 г.

В этом монументальном творении непосредственное восприятие портретируемого обогащается воображением художника и его собственной эмоциональной оценкой личности С. И. Мамонтова. Обобщены все несущественные детали, в то же время сделаны акценты на самых характер-

ных чертах, раскрывающих образную суть этого волевого человека. Композиционный строй произведения подчинен строгой логике решения самых разнообразных конфликтов: цветовых, пластических, пространственных, временных, наконец, символических.

Незаконченность данного произведения ни в коей мере не умаляет его художественной ценности, поскольку в этом портрете передано величие и драматизм великого промышленника и мецената. Величие подчеркивается и динамичностью позы, и возвышением фигуры над зрителем. Драматизм читается в статуэтке плакальщицы, как бы склонившейся над головой Мамонтова, а также общим колоритом композиции. Безусловно, этот портрет содержит в себе безупречный синтез эмоциональных, образных, композиционных и высочайших профессиональных умений М. Врубеля. Не случайно этот портрет считается выдающимся произведением русского живописного символизма.

Результаты и обсуждение (Results and Discussion)

Обладая эмоционально-эстетическими, ассоциативными, метафоричными, целостными качествами, образы воображения во многом стимулируют творческий процесс, а также влияют на целенаправленность и целостность восприятия (см. об этом: [1; 2]). Вместе с тем любая ассоциативно-метафорическая деятельность художника, представляющая собой персонифицированный «полет воображения», возвращается к реальной действительности, значительно обогащая восприятие индивидуальными метафорическими смыслами. Убедительным примером этому служат многочисленные фантастические произведения М. Врубеля. Например, композиции «Демон сидящий», «Демон поверженный», «Царевна-Лебедь», «Пан», «Богатырь», «Шестикрылый Серафим», с одной стороны, достаточно реалистичны, с другой — они сказочны, декоративны, красивы, пронзительно образны, условны, динамичны и гармоничны.

Кроме этого, образы представления и воображения позволяют художникам передавать предметный мир не только в пространстве, но и во времени. В частности, выдающийся теоретик изобразительного искусства, художник-график, выступивший иллюстратором ко многим классическим литературным произведениям, В. А. Фаворский считал, что «всё, что нами воспринимается в действительности, воспринимается нами в пространстве и во времени, и решительно ничего мы не воспринимаем только во времени или только в пространстве. Реальность, нами воспринимаемая, четырехмерна, а не трехмерна (четвертое измерение — время), поэтому и перед рисунком стоит задача изобразить время, если этот рисунок желает передать реальную действительность, а не является условным изображением препарированной действительности» [3, с. 211]. Справедливость сказанных мастером слов очевидна: художник, отображая исторические события или образы современников, сам находится в определенном временном отрезке и в движении. Следовательно, композиция, претендующая на художественное произведение, отражает не только композиционный сюжет, но и время.

Приведенный тезис во многом объясняет тот факт, почему художественные произведения известных худож-

ников зачастую изображают события в изобразительном миге, концентрированном времени. Например, практически все исторические произведения великого В. Сурикова («Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Берёзове», «Боярыня Морозова» и др.) одновременно отражают и движение, и эпохальное время. Или, казалось бы, простой «Натюрморт с селёдкой» К. Петрова-Водкина передает ощущения страшного и голодного времени, связанного с периодом Гражданской войны. Иное временное пространство — опаленное войной — читается в произведениях А. Дейнеки «Оборона Севастополя», «Украина Москвы», «Оборона Петрограда»; Г. Коржева «Интернационал», «Поднимающий знамя», «Следы войны» и в работах других художников. Прославление трудовых подвигов советского человека отражено в композициях таких признанных мастеров, как Т. Яблонская («Хлеба»), В. Иванов («Рязанские мадонны»), В. Попков («Строители Братской ГЭС»), и других известных художников. Художественные образы, воплощенные на этих полотнах, обращены ко времени и пространству, которые связаны с актуальным представлением о простом и честном труде как ценности отраженной в этих произведениях эпохи, а также они направлены в будущее, поскольку труд, как известно, ассоциируется с созидющим началом. Вышесказанное свидетельствует о том, что различные временные отрезки развития изобразительного искусства обуславливаются эпохальными событиями, происходящими в обществе, которые формируют эстетические доминанты своего времени.

Предметный разговор об образности как составляющей композиционного пространства невозможен без обращения к образовательной траектории, на которую вступают молодые художники в процессе своего профессионального становления. К сожалению, часто в учебных заведениях наблюдается ситуация, при которой, например, в условиях педагогической практики превалирует односторонний подход к композиционным заданиям: изучаются закономерности создания формальной композиции, основанной на практическом освоении различных композиционных закономерностей разнообразными плоскостными геометрическими формами (круг, квадрат, треугольник, эллипс, прямоугольник и т. д.), создающими выразительность композиции за счет тоновых и цветовых контрастов, нюансов, а также разнообразного ритмического сопоставления этих плоскостей. Однако при всем внешнем эффекте подоб-

ных упражнений отсутствует столь необходимый практический выход на сюжетную композицию, несущую в себе образное философское осмысление жизненных коллизий. Преодолеть подобную ситуацию можно лишь на основе понимания того, что только реалистическое изображение, используя возможности формальной композиции, насыщает реальные образы эмоциональностью, ассоциациями, сопоставлениями, обобщениями и тем самым поднимает композицию на уровень художественного образа. Вместе с тем методически нецелесообразно предлагать упражнения на решение конкретных сюжетных заданий, если начинающий художник не освоил теоретические основы композиции на простых формальных заданиях, не понял меру условности и обобщенности в искусстве и не может трансформировать принципы условности с формальных композиционных упражнений на творческое осмысление реалистической сюжетной композиции с конкретным смысловым содержанием. Деятельность молодого художника в аспекте его профессионального становления в условиях педагогической практики убеждает нас в том, что творческие аспекты изобразительного искусства успешно осваиваются в процессе решения специальных композиционных задач. Важно обеспечить их последовательное усложнение от 1-го курса до выполнения дипломного проекта. Только такая стратегия выстраивания образовательной траектории позволит сформировать у выпускника осознание образности как неотъемлемой характеристики композиционного пространства.

Заключение (Conclusion)

Резюмируя вышесказанное, отметим, что в процессе творческой деятельности, направленной на художественную трансформацию окружающей действительности через призму индивидуальных особенностей восприятия, формируется образность, в основе которой лежит не только личностное начало, но и пространственно-временные координаты, а также эстетические предпочтения, предопределяемые конкретной эпохой. Всё это формирует композиционное пространство произведения, что требует от мастера — особенно начинающего — умения обогащать свои работы образными смыслами, многомерность которых позволяет изображению подняться до уровня художественного образа.

Библиографический список

1. Игнатьев Е. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека. М. : Знание, 1968. 32 с.
2. Кузин В. С. Психология : [учеб.]. 2-е изд. М. : Высшая школа, 1982. 256 с.
3. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М. : Советский художник, 1988. 586 с.