

УДК 7.08

DOI:10.17223/22220836/23/13

А.В. Катухина

НАБЛЮДЕНИЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ КОМПОЗИЦИОННОЙ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА С ВЕРХНИМ РЕГИСТРОМ

В настоящей статье рассматривается проблема организации верхнего регистра и его влияние на «уравновешенность» композиции произведения, взаимодействие структурно-пространственного и сюжетно-композиционного аспектов изображения. Подводится итог наблюдений автора за решением этой проблемы в произведениях мастеров и работах молодых художников.

Ключевые слова: композиция, композиционное равновесие, верхний регистр, молодые художники.

Все элементы художественного произведения составляют единый цельный организм изображения. Форма, расположение, направление масс в композиции взаимно обуславливают друг друга. «Пространство во фронтальной плоскости является «анизотропическим», т.е. нижняя и верхняя половины рисунка имеют неодинаковый вес», – утверждает Р. Арнхейм [1]. «Уравновешенной» мы назовем композицию, в которой зрительная ассоциация с «весом» всех ее частей создает впечатление устойчивости, что во многом обусловлено месторасположением изобразительного элемента.

Очевидно, что любое пятно в верхней части тяжелее пятна, расположенного внизу. Таким образом, в композиции возникают сложные отношения между тяжестью пятен, их месторасположением и основными направлениями. Если в художественном произведении все эти отношения очень сложны и многолики, оно интереснее, оживленнее, эмоциональнее воспринимается.

В композиции важно не только группировать предметы, но и учитывать свободное пространство фона, которое должно восприниматься в качестве ритмических интервалов, уделять внимание грамотной пластической организации масс и промежутков между ними. О важности этого момента говорит С.А. Гавриляченко: «Закон, крайне полезный монументалистам, утверждает, что пространственный промежуток по масштабу должен быть сопоставим с фигурой и так же сложно орнаментировать, как и она» и обращает внимание на необходимость отдельно рисовать «пустое» пространство [2].

Это свойство наглядно иллюстрируется декоративными и орнаментальными композициями, где найдена гармония между изображением и свободными полями. Если обратиться к произведениям Древнего мира, своими истоками уходящим к орнаменту, то легко будет разглядеть причину идеального равновесия – оно заключается в характере изображения и композиционной схеме.

Греческая вазопись – декоративная роспись сосудов – является образцом уравновешенной композиции. К примеру, ориентализирующий стиль характерен восточным или ковровым принципом заполнения поверхности вазы. Зарождается он именно на восточных территориях. В его рамках происходит

переход от плоскостного к более рельефному, напоминающему торевтику, изображению. Ойнахоя из коллекции Леви имеет венчик с тройным раструбом, регистры равномерно заполнены изображениями культовых животных.

Универсализм и художественная мудрость народного искусства, условные плоскостные изображения: роспись по дереву Русского Севера, Нижегородской губернии – современные хранители равновесных традиций орнаментальных композиций. Нередко встречается строгое деление плоскости на пояса, подчеркивающее сакральный характер росписи и помогающее вместить все многообразие мироустройства на небольшую поверхность.

Двухмерность форм, ярусная повествовательная композиция, равномерное движение фигур и одинаково точное внимание автора к каждому моменту произведения призваны объединить композиции в единую гармоничную систему – все это предупреждает ошибки в равновесии. Заметим одну из особенностей рассмотренных примеров: внимание художника концентрируется равномерно на каждом моменте изображения, отсюда у автора статьи возникает вопрос: что приводит к переключению этого внимания и постепенному «опустошению» верхнего регистра? Регистровая система – понятие монументального искусства – позволяла с помощью уровней и поясов организовать строгую и соразмерную композицию росписи. Поскольку архитектура диктует синтез искусств, то многие понятия заимствуются из монументального искусства. В этой статье под регистрами мы понимаем части многоуровневого произведения, имеющие между собой композиционную связь. Соответственно верхним регистром именуем ту часть, которая расположена выше других.

Невозможно рассматривать картинное поле вне его структурного образования – перспективы. Нельзя достаточно полно представить композиционное и перспективное построение произведения без учета процесса развития картинного пространства.

Особенность упомянутых выше образцов – отсутствие интереса к линейной перспективе: «Невозможность изображения пола, поверхности земли, поверхности стола, если не переходить к плану или условному развороту плоскостей изображения. Существует лишь опорная линия, указывающая на то, что объекты находятся на земле» [3].

Один из основополагающих принципов перспективы – загораживание одних предметов другими отсутствует в ранних детских рисунках. «Нередко мы встречаемся с рисунками детей, расположенными в нескольких строчках, т.е. с попыткой изобразить близкие и дальние предметы. В таких случаях обычно одни предметы бывают расположены над другими. Пока дети не освоят линию горизонта, в их рисунках нередко будут случаи, когда дома и деревья оказываются в воздухе... Дети боятся закрыть одни предметы другими» [4]. Это неловкое обращение с пространством позволяет детскому рисунку интуитивно становиться альтернативным образцом работы с верхними регистрами в композиции.

Также не могут обмануться мастера монументальной живописи и иконописцы: законы плоской стены, жесткий канон и требования времени диктовали задачи росписи храмов в целом и написания икон в частности. Изобразительное пространство древних изображений воспринималось как продолже-

ние архитектурного пространства, часто не имело границ. Фаворский занимался изучением и разработкой теории монументального искусства, подчеркивал, что мало просто увеличить изображение до размеров стены, необходимо связать его с архитектурой и добиться того, чтобы стена выдержала весь «вес» композиции. Самым ярким и неизменным примером единой ярусной композиции и равноценности всех регистров-чинов произведения можно считать иконостас.

У многих художников Раннего Возрождения, несмотря на пристальное внимание к деталям дальних планов, картинное поле условно. Оно все еще остается своеобразным декоративным обрамлением. Художник Ренессанса «располагает свои живописные изображения на горизонтальной поверхности, простирающейся в глубину пространства» [5]. Целостность подобного пространства создавало некоторое противоречие – его неоднородность. Во фресках Мазаччо поразительное несоответствие «между глубиной изображаемого предмета пространства и разделением на нем фигур, не выходящих за пределы некоей замкнутой в себе пространственной зоны и сопоставленных на переднем плане изображениям» [5]. Это вполне объяснимо: Джотто и Мазаччо не рисовали реальную архитектуру, а занимались изображением макетов. Это позволяло им «сохранять поверхность», пространство фрески как будто спрессовывалось в глубине, и это сгущение становилось тем сильнее, чем «дальше» изображаемая зона от зрителя.

С развитием интереса к воздушной перспективе композиции начинают развиваться вглубь, верхний регистр теряет свое первоначальное значение дальнего плана и часто пропадает в иллюзорности пространства, его перевешивают нижние ярусы. Зачастую это приводит к «складыванию» пространства в планах и сужению всей глубины до узкой полосы в нижних ярусах картины, при этом верхний регистр заполняется растительными формами или небом.

Эта же закономерность прослеживается в детских работах. Компонуя по изученным композиционным схемам свой рисунок, дети сталкиваются с той же проблемой решения верхнего регистра и нередко идут привычным путем: подставляют одни и те же изображения, например подрисовывают тучки и солнышко в пустом пространстве листа.

То, что допустимо в детских работах или является умышленным приемом, подчеркивающим художественный замысел автора, совершенно неуместно выглядит в учебных и пленэрных работах студентов художественных заведений. Когда аналитическое задание меняется на приоритетно-композиционное, у молодых людей традиционно возникают сложности с согласованием пространственных взаимодействий и структурированием формата. Ни в коем случае не осуждая сложившуюся систему образования и методические приемы обучения изобразительному искусству, хотим обозначить современную тенденцию обходить вниманием верхние регистры, а порой и пренебрегать композиционным законом равновесия. Автор не берется называть причины этого явления, отметим лишь повсеместно распространенную беду – «невоспитанность» глаза и приведем свои наблюдения за решением вопроса композиции верхнего регистра на примерах работ художников.

«Сдача Бреды» Д. Веласкеса (рис. 1) – одна из композиций, которую стоит упомянуть в разговоре о работе с верхним регистром. Картина носит и второе название – «Копья». В правой части полотна монолитно сгрудились испанцы, с победоносно устремленными вверх копьями. Стена ритмических вертикалей отделяет первый план от воздушного пейзажа и выводит на рассмотрение зрителя основную сцену происходящего, т.е. в данном случае прием успешно выполняет и конструктивно-композиционную и сюжетно-временную задачи. Неоднократно мы встречаем «копья» в верхнем регистре в живописи и в истории искусства (рис. 2, 3). Егор Зайцев, наш современник, решает вопросы сюжета и композиции, вкладывает свой смысл в свое произведение «Молебен на Бородинском поле», но структурно укрепляет изображение аналогичным приемом (рис. 4).



Рис. 1. Д. Веласкес. Сдача Бреды, 1634–1635 гг.

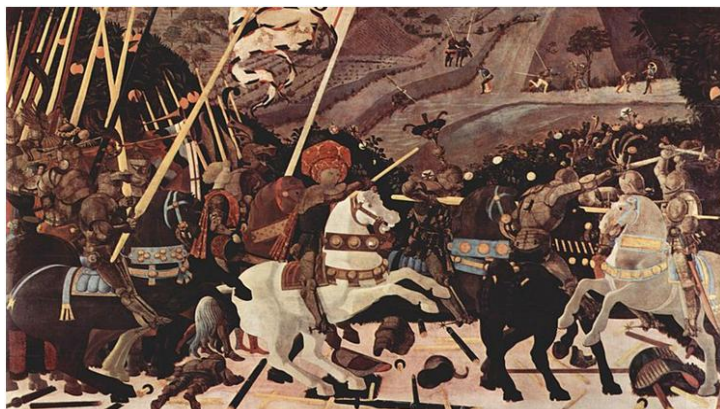


Рис. 2. П. Уччелло. Битва при Сан-Романо, 1438–1440 гг.



Рис. 3. Джотто. Поцелуй Иуды, 1304–1306 гг.



Рис. 4. Е.Н. Зайцев. Молебен на Бородинском поле, 2001 г.

В одних произведениях картинное поле строится как многоплановое изображение. Художник последователен в перспективном построении архитектуры и в изображении людей. Взгляд движется не снизу вверх по условным зонам словно по ступеням, а от одного плана к другому вглубь, при этом дальние планы растворяются постепенно, усиливают иллюзию пространства.

В иных случаях сознательное нарушение правил перспективы и развернутый в верхнем регистре картины дальний план дают эффект «наплыва» некой части картины на зрителя, с помощью которого художник акцентирует внимание на определенном моменте произведения (рис. 5). Такое вывернутое

пространство является средством достижения цели автора, обдуманно жертвующего законами построения изображения, и нередко встречается в практике изобразительного искусства.

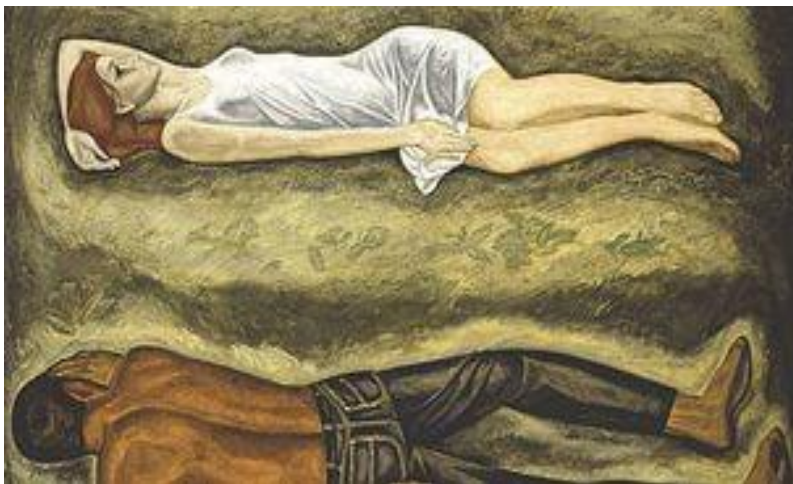


Рис. 5. В.Е. Попков. Двое, 1966 г.

Также стоит упомянуть перцептивную перспективу Раушенбаха, она в полной мере фиксирует закономерности изменения пространства в соответствии с возможностями восприятия человеческого глаза и открывает художникам проверенный временем и практикой прием работы с каждым перспективным планом. К примеру, Сезанн, многократно повторявший вид горы Сен-Виктуар, доверял своему видению, нашел выход из иллюзорной ловушки реального пейзажа (рис. 6.1, 6.2).



Рис. 6.1. Вид горы Сен-Виктуар



Рис. 6.2. П. Сезанн. Вид горы Сен-Виктуар, 1898–1902 гг.

Фигуры, расположенные в верхней части картины, создают ощущение подвешенности или полета. Не случайно художники Возрождения часто заполняли верхний регистр образами парящих ангелов и духов (рис.7, 8). В композиции Тинторетто «Благовещение» архангел Гавриил в сопровождении множества херувимов в неистовом полете врывается в комнату испуганной Марии (рис. 9).



Рис. 7. Джотто. Оплакивание Христа, 1304–1306 гг.



Рис. 8. Фра Анджелико. Снятие с креста, 1425 г.

Реалисты по-своему осмысливали эту возможность, помещая фигуру в верхний регистр: Дейнека изображает спортсменку, зависшую в воздухе в момент прыжка через планку, или свободно падающего парашютиста в небе (рис. 10, 11).



Рис. 9. Тинторетто. Благовещение, 1576–1581 гг.

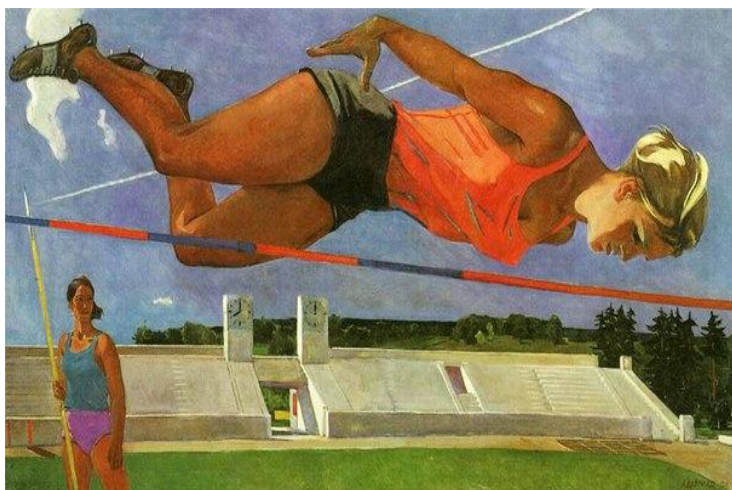


Рис. А.А. 10. Дейнека. Юность, 1961 г.

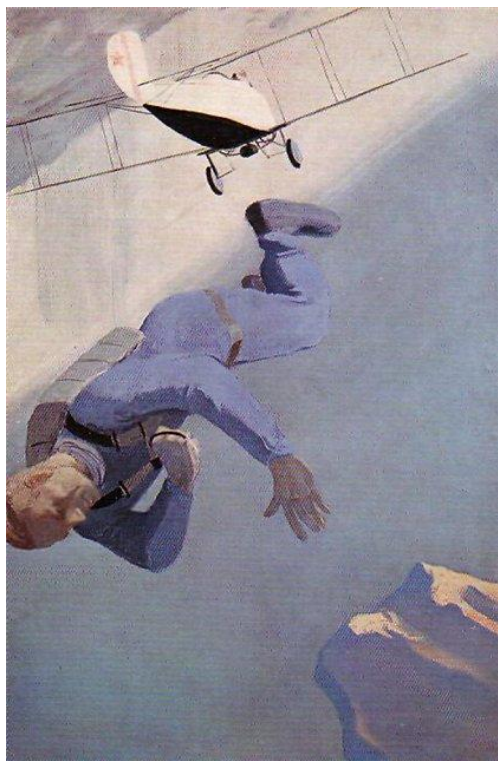


Рис. 11. А.А. Дейнека.
Парашотист над морем, 1934 г.

По мнению психологов, занимающихся характеристиками бессознательных рисунков людей, изображение в верхней части листа носит фантастический, фантазийный налет, и этот шаг будет преднамеренным в работах художника, к примеру М. Шагал и его «Влюбленные» (рис. 13), К. Юон и «Люди Будущего» (рис. 14).

Редки, но оттого обретают особую ценность, в художественной практике и даже в истории искусства примеры оригинального решения верхнего регистра, композиционно и идейно наполненного. Павел Федотов – мастер тонкого движения, точным поворотом головы или положением кисти рук в картине мог характеризовать и человека и эпоху. В 1837 г. он пишет «Встречу великого князя» (рис. 15). Нас в данной статье привлекает верхний регистр работы: в едином движении брошенные в воздух шапки. Исключительное решение, синтез движения и

структуры, счастливая находка автора. Об уникальности этого момента в картине подробнее сообщает С.А. Гавриляченко в докладе «“Вдовушка” из Елецкого краеведческого музея и отдельные частности, рассмотренные

в картинах П.А. Федотова» в рамках научного заседания ГТГ, посвященного творчеству художника. В схожем приеме соревнуется с Павлом Федотовым современный автор – Дмитрий Шмаринов, его работа «За Русь Святую!» (рис. 16) представлена в каталоге выставок «Молодые художники России».



Рис. 13. М. Шагал.
Влюбленные над городом, 1918 г.

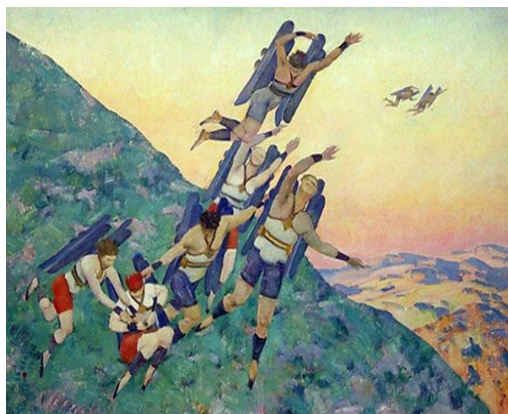


Рис. 14. К. Юон. Люди будущего, 1929 г.



Рис. 15. П.А. Федотов. Встреча Великого князя, 1837 г.



Рис. 16. Д.А. Шмаринов. За Русь Святую! 2000 г.



Рис. 17. А. Мантенья. Парнас, 1497 г.

Верхний регистр не только средство, строящее пространство и приводящее все части к некоему гармоническому единству, он также может создавать и усиливать динамику и, следовательно, драматизм события. Художники используют его как средство, выделяющее идейный и композиционный центр. Один из приемов – поместить фигуры на возвышение, тем самым поднять их символически, выделить и придать им значимости (рис. 17, 18).

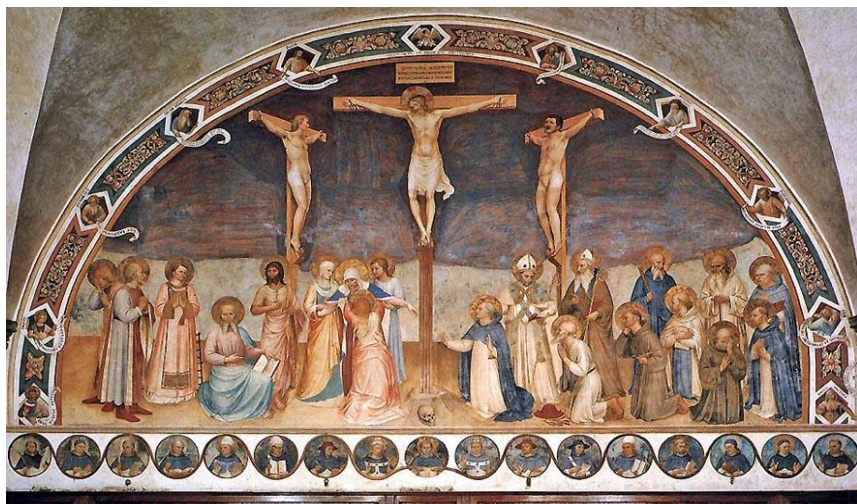


Рис. 18. Фра Анджелико. Распятие, 1442 г.

В «Распятии», которое было написано для предела алтаря церкви Сан Дзено, Мантенья формирует сложное пространственное поле (рис. 19). На первом плане три высоких распятия с осужденными, являющиеся композиционными стержнями, строят четкий ритмический узор. Они являются структурирующим каркасом картинной плоскости. Помост в «Казни народовольцев» Татьяны Назаренко выполняет ту же композиционную задачу, поднимая осужденных над толпой (рис. 20). Современных художников скорее интересуют геометрия и возможность ловко закомпоновать полюбившийся мотив. Работа А. Мартыновой (рук. В.М. Сидоров), где на высокой платформе молодые солдаты ждут электричку, привлекает обилием ритмов, обыденных до скуки, но приятных глазу чередованием фигур и фона (рис. 21).



Рис. 19. А. Мантенья. Распятие, 1460 г.

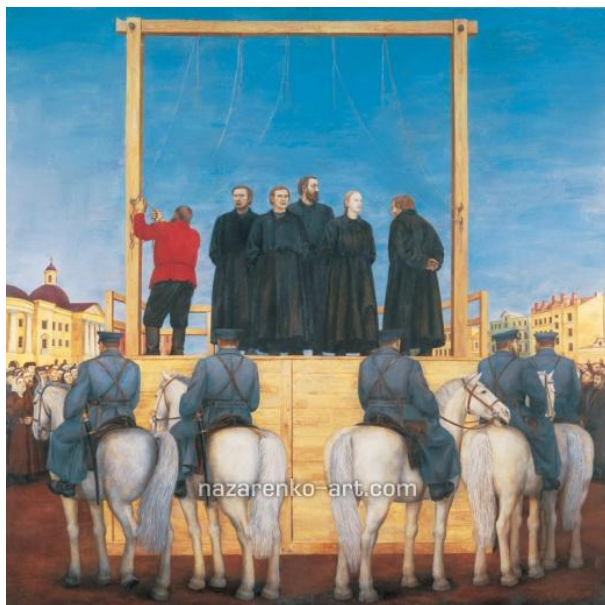


Рис. 20. Т.Г. Назаренко. Казнь народовольцев, 1972 г.



Рис. 21. А. Мартынова. Военнослужащие, 2015 г.

Еще одна подмеченная нами особенность – элементы фризовой композиции, помещенные на дальний план: в данном случае поднятые в верхнюю часть полотна. Характерные черты фриза: равномерность, ритмизация, однонаправленность движения, отсутствие сокращений – позволяют благородно

закрыть перспективный «выход», «закрепить» поверхность и вернуть рассеянное после разглядывания предыдущих планов внимание зрителя (рис. 22). При этом фриз и его элементы представляют широкий диапазон выбора: фигуры людей, архитектурные объекты, природные объекты и предметы быта (рис. 23, 24). С.Х. Юнтунен в «Первомайской демонстрации» размещает на заднем плане небольшую группу людей с флагами и портретами, при этом ритм цветных одежд поддерживают полоса деревьев и фон – промежутки крашеной стены (рис. 25).

Рис. 22. Д.Д. Жилинский.
Семья у моря, 1964 г.

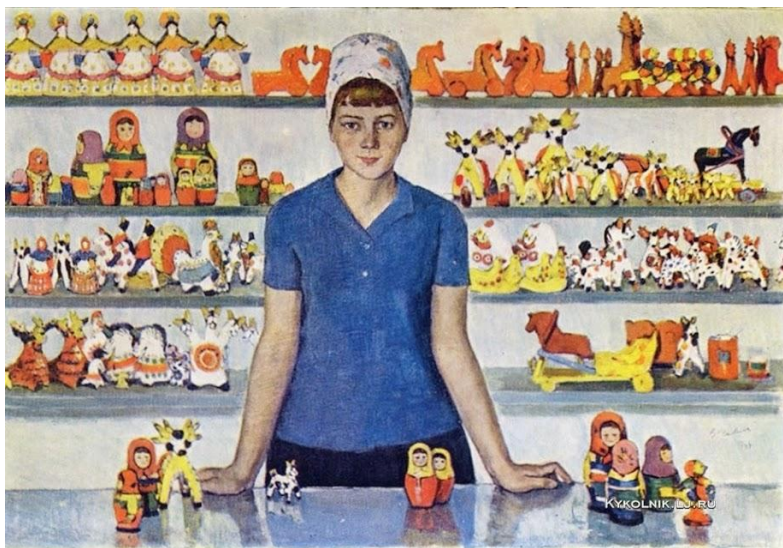


Рис. 23. В.М. Семенов. Русский сувенир, 1966



Рис. 24. Д. Гирландайо.
Рождение Марии, 1494 г.

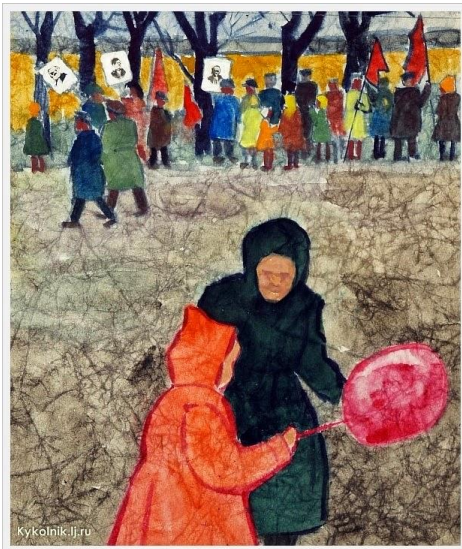


Рис. 25. С.Х. Юнтунен.
Первомайская демонстрация,
1950-е гг.



Рис. 26. В.Е. Попков. На лесах Большого театра, 1959 г.



Рис. 27. К. Юон. Строительство, эскиз стенописи, 1924 г.



Рис. 28. Т.Т. Салахов. Утренний эшелон, 1959 г.

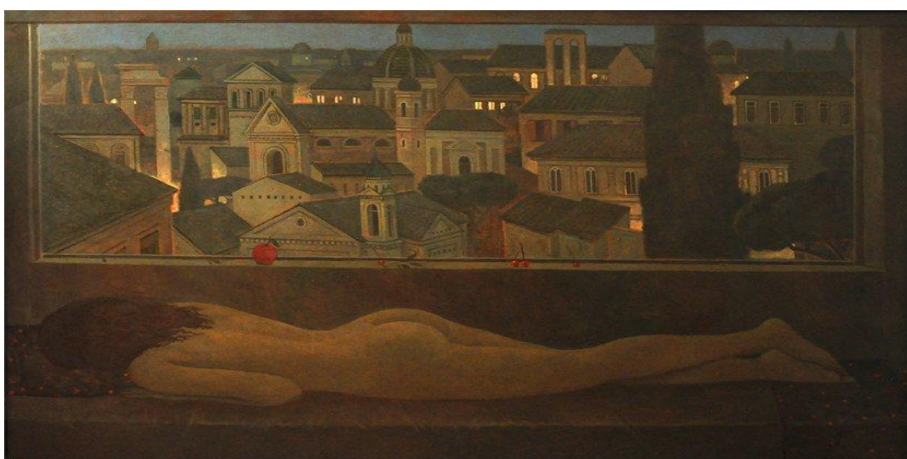


Рис. 29. О. Иващенко. Яблоко для Адама, 2011 г.

«Подвешивает» ли художник в воздух фигуры или строит, устремляя вверх, опоры, цель заполнения картинной плоскости достигается. «Этажное» построение изображения можно рассматривать и буквально, если художник занимается прорисовкой архитектурных ярусных элементов: лестницы и пролеты, лифты и стены, мосты и современные хитроумные конструкции (рис. 26, 27, 28).



Рис. 30. А.Е. Косничев. У Сосны, 2009 г.

Принципы одни, но использовать их можно в разных целях. Без сомнения, окружающая реальность сегодня позволяет находить множество вариантов, сюжетов и композиционных решений (рис. 29, 30).

Актуальность рассматриваемого вопроса задела напрямую автора статьи. Ежедневно имея дело с продуктами академической и творческой деятельности учеников, сталкиваясь на просмотрах с композиционными поисками студентов и наблюдая экспонируемые произведения молодых художников, а также регулярно совершая упомянутые ошибки в собственных работах, обозначим проблему. Проблема заключалась в условности подхода к решению вопроса верхнего регистра в станковых работах, этого не допустили бы мастера древности, художники Возрождения или, к примеру, монументалисты. А также мы отметили интересные в данном случае композиционные приемы, которые смогли зафиксировать в своих полотнах живописцы. Учиться на проверенных временем образцах, состязаться с мастерами в композиции и геометрии, пробовать и искать оригинальные, порой остроумные, решения – это альтернатива условному подходу к работе над композицией, а организация верхнего регистра изображения лишь малый аспект огромного пласта знаний, ранее неохваченного вниманием молодого художника.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Архитектура-С, 2012. 392 с.
2. Гавриляченко С.А. Композиция в учебном рисунке. М. : Сканрус, 2010. 192 с.
3. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М. : Азбука-классика, 2001. 320 с.
4. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XIV–XV вв. М. : Искусство, 1978. Т. 2. 264 с.
5. Масленникова З.Д. Работа красками в школе. М. : Учпедгиз, 1959. 160 с.
6. Лауреаты и дипломанты Всероссийских выставок «Молодые художники России» 2001/2007/2010 годов. М. : Галарт, 2012. 247, 4 с.
7. Машиковцев Н.Г. П.А. Федотов: Очерки по истории русского искусства. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1954. 160 с.

Katukhina Anna V. Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation).

E-mail: ums@mpgu.edu

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 122–139.

DOI:10.17223/22220836/23/13

OBSERVATIONS LAWS COMPOSITIONAL WORK OF THE ARTIST WITH THE UPPER REGISTER

Key words: *composition, compositional balance, uppercase, young artists.*

This article touches upon the problems of upper case arrangement and its role in a balanced work organization. It also deals with the interaction between the structural and graphical, and continuously compositional aspects of the picture. In this article the author observe show the problem is solved within masterpieces and young artists' works as well.

All the elements of an imaginative work compose a one whole system of a picture. The balance in a piece of art implies a harmonic arrangement of composition elements, when each item is found in a steady position. The shapes, position and direction of the masses in the well-balanced composition are mutually causal. And that very "weight" of the composition depends on the pictorial element location. It is important not only to arrange items within the composition, but also take into consideration the background empty space, which should be perceived as rhythmical intervals, and pay attention to the reason able figural mass arrangement and the interspaces.

The relevance of the question under consideration could not leave the author indifferent. This problem arose from the observation of the results of students' academic and creative activity, their

research in the field of composition, and the exposed paintings by young artists. Moreover, the author faced such problem making mistakes in personal works as well.

The analysed problem consists in the artificial approach to the solution for the question of upper case organization in easel works. However, this approach can't be found in the masterpieces performed by ancient artists, the Renaissance painters or muralists. Besides, in the article there are particularly attractive ways of composition arrangement, used by the painters in their canvases. Studying the models, which stood the test of time, competing with the masters in composition and geometry, trying and searching for original and sometimes ingenious solutions – these are the alternative variants of the conventional approach to the work on the composition; and the arrangement of the picture upper case is just a small aspect of a huge layer of knowledge, which is yet neglected by a young artist.

References

1. Arnheim, R. (2012) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Translated from English by V. Samokhin. Moscow: Arkhitektura-S.
2. Gavril'yachenko, S.A. (2010) *Kompozitsiya v uchebnom risunke* [The composition of academic drawing]. Moscow: Skanrus.
3. Raushenbakh, B.V. (2001) *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [The geometry of the painting and the visual perception]. Moscow: Azbuka-klassika.
4. Dvorzhak, M. (1978) *Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya. XIV–XV vv.* [History of Italian art in the Renaissance. The 14th – 15th centuries]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
5. Maslennikova, Z.D. (1959) *Rabota kraskami v shkole* [Using oils at school]. Moscow: Uchpedgiz.
6. The Russian Union of Artists. (2012) *Laureaty i diplomanty Vserossiyskikh vystavok "Molodye khudozhniki Rossii" 2001/2007/2010 godov* [Laureates and diploma-winners of the "Young painters of Russia" exhibitions held in 2001, 2007, 2010]. Moscow: Galart.
7. Mashkovtsev, N.G. (1954) *P.A. Fedotov: Ocherki po istorii russkogo iskusstva* [P.A. Fedotov: Essays on the history of Russian art]. Moscow: USSR Academy of Arts.