



Изобразительная композиция как структура композитов

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0003-9092-8872

AuthorID: 903705

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>

В статье рассматриваются особенности построения композиции художественного произведения с точки зрения проблемы ее целостной организации. В ней показано, что всякая композиция состоит из отдельных элементов — композитов, которые представляют собой трехчастную форму, состоящую из двух фигуративных элементов и не фигуративной связки между ними, что иногда обуславливает различную последовательность восприятия изображения. В зависимости от этого в итоге воспринимается различный смысл целого, что в некоторых случаях может быть по своему семантическому качеству сведено к интегральному смыслу, который больше всей суммы смыслов, составляющих структуру композиции. Таким образом, в статье показано, что восприятие художественного изображения — это временной процесс, который в зависимости от последовательности восприятия может приводить к различному пониманию одного и того же изображения.

The article considers the specifics of building the composition of an artwork in terms of its integral structure. It states that any composition comprises a number of individual elements or 'composites', combined into a triple entity comprising two figurative elements and a non-figurative link between them, which sometimes leads to a different sequence of image perception. As a result, the meaning of the whole structure can be perceived differently so that in some cases an integral meaning happens to be greater than the sum of all the meanings that make up the structure of the composition. Thus, the perception of artistic imagery is a temporal process where the same image can be understood differently depending on the sequence of perception.

композиция,
композит,
семантика,
интегральный
смысл

composition,
composite,
semantics,
integral meaning

В этой статье мы затронем проблему композиции изображения, коротко коснувшись ее структуры. Для этого прежде всего отметим, что семантику композиционного построения можно рассматривать только в контексте триединства — «автор — произведение — зритель», т. к. очевидно, что воспринимающий изображение зритель должен быть подготовлен для того, чтобы увидеть то, что заложено в произведении автором. Следует отметить три важных обстоятельства: во-первых, зритель — соавтор процесса распаковывания художественного смысла. Он подчас может увидеть и почувствовать больше, чем автор пытался выразить. Почему это происходит — попытаемся проанализировать ниже. Во-вторых, в этом триединстве произведение является носителем смысла, т. е. — изобразительным текстом, состоящим из отдельных элементов, которые будем называть «композиитами». Этот текст имеет сложнейшую структуру, состоящую как из фигуративных элементов, так и из связующих не фигуративных составляющих. В-третьих, с автором тоже не так просто. Понятно, что подчас результат по своему итоговому смыслу может не соответствовать задуманному. Удивительнее другое, он может иметь совершенно иной смысл или даже превосходить по своей глубине и степени обобщения первоначальный замысел. Причем, что наиболее важно, последнее может возникнуть помимо воли автора в результате экстравертного качества творческого процесса (К. Г. Юнг), когда создаваемое как бы руководит волей создающего.

Фигуративный элемент в пространственном не фигуративном поле

Рассмотрим, что такое композиция изображения. Распространено мнение, что композиция — это размещение объектов на листе. Однако здесь следует сделать ряд уточнений. Первое уточнение прекрасно выразил В.Ф. Фаворский на элементарном

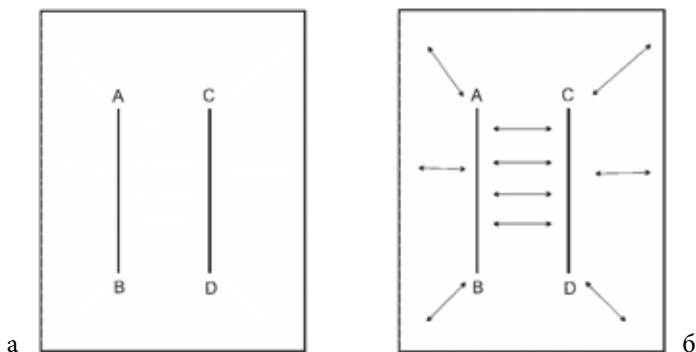


Рис. 1

примере (рис. 1). Он изобразил две параллельные прямые в центре листа и отметил, что большинство принимает за композиционные элементы именно эти прямые АВ и CD. Однако это не верно, подчеркивает художник.

Необходимо также рассматривать поля взаимодействия как между прямыми, так и отношения прямых с краями листа.

Назовем прямые фигуративными элементами, а показанные стрелками отношения между ними и с краями листа — не фигуративными элементами. Из этих двух составляющих и строится композиция. Если взять какое-нибудь сложное изображение, то к не фигуративным элементам нужно будет отнести все неопределенные по форме плоскостные и пространственные образные взаимодействия между изображенными предметами (фигуративными элементами) (рис. 2).



Рис. 2

Николай Куприянов.

Натюрморт, ксилография, 1920 г.

Взаимодействие фигуративных и не фигуративных элементов, их единство и противопоставление выстраивает композицию.

Термин «выстраивает композицию» требует введения нового понятия — «внутреннее композиционное движение», которое нужно пояснить. Ранее мы писали, что необходимо рассматривать трехчлен, в который входит как автор, так и зритель. Теперь необходимо отметить, что автор выстраивает «вну-

треннее композиционное движение», а зритель, рассматривая изображение, следует по определенному заданному маршруту, переходя от одного элемента к другому по не фигуративным связям. Таким образом, восприятие изображения хотя и достаточно кратковременный, но все же временной процесс. Последовательный переход от главного объекта к второстепенным и обратно задан заранее и требует от зрителя перцептивного движения глаз, которые как бы ощупывают целое.

Однако часто маршрут «ощупывания» зрителем изображения может быть различным, от чего получаемый смысл окажется неоднозначным. Еще более неоднозначным будет восприятие изображения, если представить его зеркально (рис. 3).

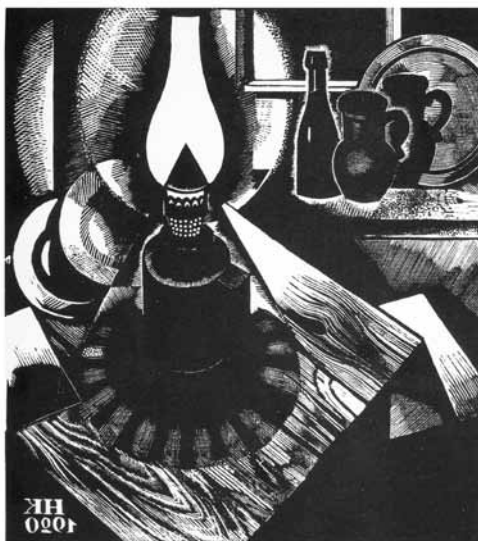


Рис. 3

Изображение сильно изменится. Например, натюрморт на дальнем плане покажется ближе и как бы повиснет в воздухе, сама композиция окажется менее устойчивой и т. д. Поменяется образный смысл, хотя все элементы остались теми же самыми, только изменилось направление взаимосвязей. Это пример того, как от маршрута восприятия меняется семантика изображения.

Кстати сказать, на занятиях по рисунку или живописи студенту иногда полезно посмотреть на свою работу в зеркало. Тогда ошибки пропорций, композиционные огрехи могут быть ярче увидены. Хорошая работа, вроде приведенной выше, не теряет своей целостности. Она становится просто другой, хотя и менее убедительной.

Взгляд зрителя переходит от одного фигуративного композита к другому, а путь этого перехода диктуют не фигуративные композиты-взаимосвязи (рис. 4).

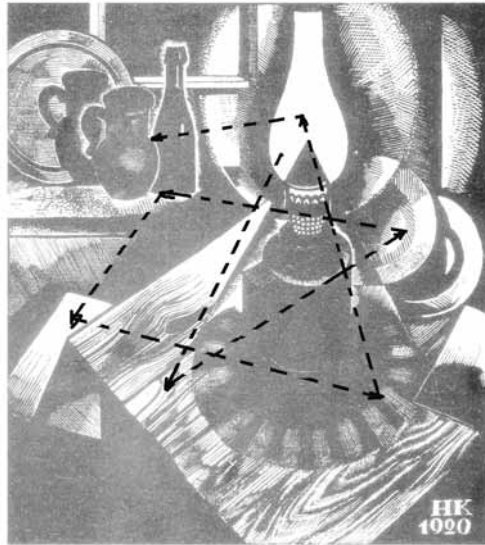


Рис. 4

Эксперименты А.Л. Ярбуса

Это прекрасно показал в свое время А.Л. Ярбус. Подробнее остановимся на его экспериментах, подтверждающих существование «маршрутов восприятия», целенаправленных «путей», подчиненных организации композиционного диалога между автором и зрителем.

На приведенных ниже рисунках (рис. 5, 6) показаны некоторые результаты экспериментов А.Л. Ярбуса. Как видим, весь маршрут восприятия, состоит из отдельных частей, соединяющих фрагменты предметного образа. На рисунках они видны как «скачки» глаза от одной точки к другой.

По этому поводу Д. Хьюбел пишет: «...факт, противоречащий нашей интуиции, состоит в том, что при зрительном осмотре глаза перескакивают с одной интересной точки на другую и что нельзя осматривать неподвижную сцену плавным движением глаз. Задача глазодвигательной системы, видимо, заключается не в том, чтобы удержать изображение на сетчатке неподвижным, а в том, чтобы предотвратить его плавное смещение. Если же движется вся зрительная сцена, как бывает, когда мы смотрим из окна поезда, то мы прослеживаем эту

сцену, фиксируя взглядом какой-нибудь объект и поддерживая его фиксацию путем плавного движения глаз до тех пор, пока объект не выйдет из зоны видимости, после чего делаем скачок и фиксируем новый объект» [8, с. 87]. Дискретность и прохождение по «маршруту» от точки к точке — еще одно подтверждение существования элементов зрительного восприятия, а следовательно, и структуры композиционного диалога. Кроме этого, здесь мы наблюдаем появление «перцептивных сил», не фигуративных элементов, взаимоотношений между точками фиксации (рис. 5).

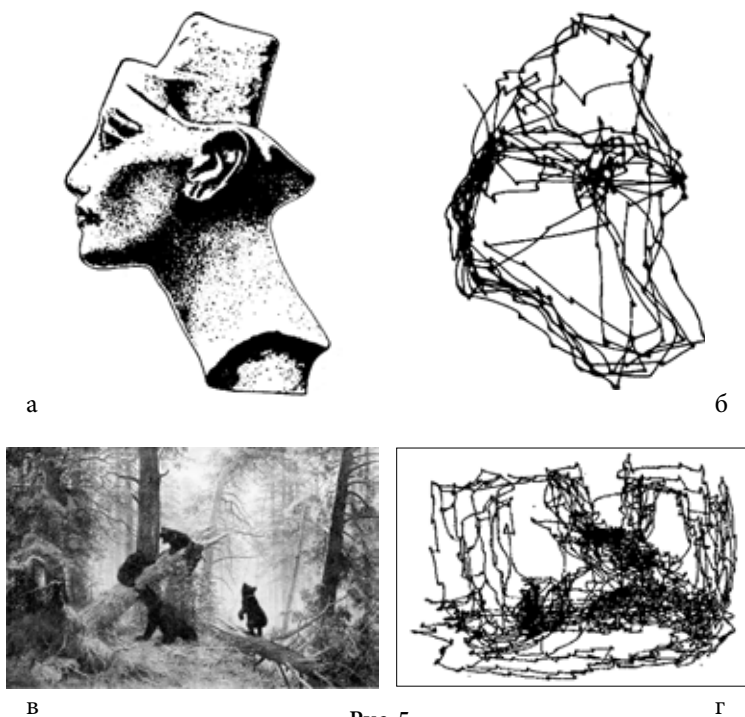


Рис. 5

Эксперименты А.Л. Ярбуса (1957).
 а) Голова Нефертити, б) «маршрут восприятия»
 в) «Утро в сосновом лесу», г) «маршрут восприятия»

Но есть в таких экспериментах и подтверждения известным фактам. В частности, фигуративные элементы воспринимаются с определенной последовательной закономерностью, при этом «точки фиксации» соответствуют далее неделимым частям композиционной структуры. А направление скачков «задается» особенностями элемента, от которого этот скачек начинается.

В зависимости от задач, которые стоят перед человеком, т. е. в зависимости от характера сведений, которые он должен получить, будет соответственно изменяться и распределение точек фиксации на объекте, поскольку различные сведения обычно локализованы в различных частях объекта.

На рис. 6 видно, как в зависимости от задач, поставленных перед испытуемым, изменялось движение глаз. «...Записи движения глаз после какой-либо инструкции интересны тем, что они позволяют разбирать смысл движений глаз при свободном рассмотрении изображения; они наглядно показывают, что значение элементов, несущих те или иные сведения, определяются задачей, стоящей перед наблюдателем, и это значение может меняться в самых широких пределах...» [9, с. 412]

К сказанному выше следует добавить, что для нас наиболее интересен вариант «свободного рассматривания репродукции», потому что он больше всего соответствует ситуации художественного восприятия. Однако разница «маршрутов» осмотра так выразительна, что не требует дополнительного доказательства их зависимости именно от смысла, от установки, с которой совершается восприятие.

Кроме того, ясно, что рисунок скачков обусловлен не только представлениями «передающего и воспринимающего», но и композиционными свойствами композитов изобразительной структуры, которые «управляют» их взглядами.

Поэтому «маршрут восприятия» определен свойствами триединства композиционного диалога. А каждый «скачок» зависит от смысловой взаимосвязи между неделимыми перцептивными паттернами.

Перед началом эксперимента А.Л. Ярбуса испытуемому задаются вопросы:

- оцените материальное положение семьи, изображенной на картине;
- определите возраст изображаемых лиц;
- постарайтесь выяснить, чем занималась семья до прихода того, кого «не ждали»;
- запомните одежду изображаемых лиц;
- запомните расположение людей и предметов в комнате;
- определите, сколько времени отсутствовал в семье тот, кого «не ждали».
- свободное восприятие без инструкции.

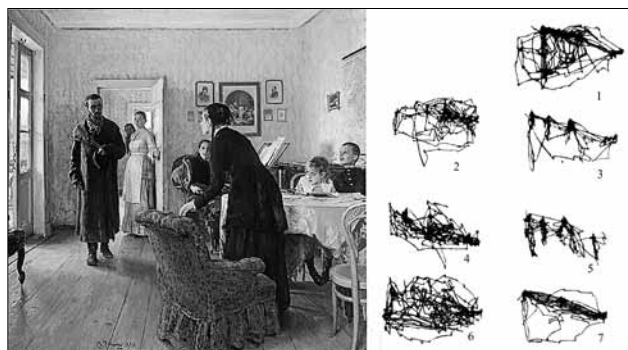


Рис. 6

Репродукция с картины И.Е. Репина «Не ждали»
и семь записей движения глаз одного и того же испытуемого

Композит как перцептивное взаимодействие двух элементов изображения

Здесь следует сделать одно уточнение. Строго говоря, ни композиционные изобразительные средства, ни их психологические прообразы, ни представления зрителя не сводятся к отдельному наиболее простому инварианту. Как очень точно писал Фаворский, это по меньшей мере отношение двух компонентов [7, с. 256–334]. *А композит может быть определен именно как единство двух фигуративных компонентов вместе с не фигуративным отношением между ними.* Только в этом случае можно говорить об анализе композиции картины (в традиционном понимании этого термина), а не о наборе отдельных изображений, и о композиционном мышлении как организации художественного образа. Поэтому основой последующего анализа следует считать не отдельный элемент X или Y, а оба эти элемента, объединенные пространственно-смысловой взаимосвязью (скачком Z).

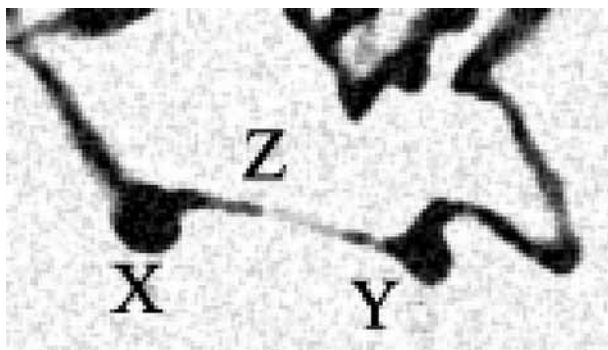


Рис.7

Точки фиксации и отношение между ними

Говоря, что целостный элемент — это отношение, и подчеркивая, что это отношение Z между двумя точками фиксации, например X и Y (см. рис. 7), нужно иметь в виду, что любая «точка», любой самый малый перцептивный элемент, по существу, *есть отношение между несколькими более простыми инвариантными композитами*. Так как такое деление можно осуществлять бесконечно, с формальной точки зрения движение «в глубину» структуры бесконечно. Неформальный предел — нижняя его граница — определяется психологической возможностью выявления смысла; равно как верхней границей является способность охватить целостное представление о едином смысле всей композиции. Поэтому и нижняя и верхняя границы подчинены одному критерию целостного смысла.

Таким образом, композиционная структура художественного диалога в целом стремится к инварианту, который воспринимается как сложная смысловая единица.

Здесь уместно сказать, что перцептивный скачок Z может осуществляться только под воздействием определенных сил. Эти силы, с одной стороны, проявляются в процессе восприятия изображения, с другой стороны, они должны рассматриваться как производные композиционной организации изображения. Их интенсивность и направление задаются регулярным изобразительным полем. Структура полевых сил — одна из важных характеристик изображения, в рамках анализа структурной композиционной единицы — композита.

Художественное произведение, если оно построено целостно и неделимо, так же неделимо, как неделим его композит. А композит не менее сложен, чем вся композиционная структура.

Если вновь задать себе вопрос, что представляет собой «атомарный» элемент художественного диалога в сознании художника, и попытаться выяснить, какую *минимальную* инвариантную единицу воспринимает зритель, то окажется, что мы не сможем на него исчерпывающе ответить. Чтобы это сделать, нам придется признать *зависимость степени дифференциации от индивидуальных особенностей художника и зрителя*.

Выше было показано, что инвариантные паттерны¹ имеют сложную структуру. Это непрерывный ряд переходящих друг в друга композиционных элементов, которые обладают несколькими, нередко противоположными смыслами: собственным смыслом, смыслом контекста, психологическими особенностями художественного восприятия и многим другим.

Для человека, чрезвычайно одаренного и изощренного в изобразительной деятельности, композиции могут состоять из

¹ Неделимые элементы композиции.

² Эмерджентность — несводимость семантического свойства системы к сумме смысловых свойств ее компонентов.

огромного количества абстрактных мельчайших нюансов, наделенных смыслом. При этом для него не потеряет значение ни изображенный предмет, ни особенности техничного исполнения. Разные уровни «деления» на части сливаются в единый образный текст, семантика которого превосходит семантическую сумму составляющих его элементов. Подобный эффект называется эмерджентностью².

Кроме того, придется признать, что композиционный инвариант субъективен, относителен и всегда, в принципе, может быть разложен на составляющие инварианты, правда, с потерей целостного, интегрального смысла, который, как только что было отмечено, превосходит сумму составляющих его смыслов. Интегральный смысл может быть информативнее, чем предполагал автор изображения, а зритель может увидеть и почувствовать больше, чем автор пытался выразить.

Почему такое происходит? Г.А. Голицын и В.М. Петров сумели это убедительно показать [2, с. 44–45]. Кратко опишем их рассуждения. Композиты (точки перцептивной фиксации) — это информационные сгустки, гештальты. Если информационные отношения между ними наиболее прегнантны³, т. е. требуют минимального количества сопоставлений для их объединения, то *высвобождается психическая энергия, которая способна породить новый интегральный смысл*, не заложенный в них изначально. Авторы книги даже математически показали, что информационное соотношение композитов должно приближаться к $\Phi = 0,62...$, т. е. пропорции золотого сечения. Если вся композиция организована таким же образом, что все перцептивные маршруты наиболее экономичны, то также возникает избыточная экономия «прочтения» всего многообразия композитов, что и порождает интегральный «сверхсмысл», характеризуя композицию как целостно организованную.

³ Прегнантность (от лат. praegnans — содержательный, обремененный, богатый) — одно из ключевых понятий гештальтпсихологии, означающее завершенность гештальтов, приобретших уравновешенное состояние, «хорошую форму».

Выводы

В заключение еще раз подчеркнем основной смысл сказанного выше. Целостно организованная композиция обладает эмерджентным свойством, т. е. ее интегральный смысл больше, чем сумма составляющих смыслов. Это свойство композиции не всегда прочитывается при восприятии. Нужен очень хорошо подготовленный зритель, который иногда может увидеть и почувствовать больше, чем хотел выразить автор. Кроме того, способность увидеть интегральный смысл зависит от того, с какой целью, с какой установкой воспринимается данная композиция. Иными словами, восприятие всегда субъективно, т. к. проходит (в зави-

симости от установки) по различным перцептивным маршрутам. Например, если зритель задается целью оценить только технический уровень воспринимаемого произведения, то интегральный смысл целого может от него ускользнуть. Поэтому важнее всего воспринимать произведение непосредственно, не предвзято, если угодно, воспринимать сердцем, что позволит искушенному зрителю проникнуть в самую глубину художественной семантики.

Для цитирования: Свешников А.В. Изобразительная композиция как структура композитов // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 101–112. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>.

For citation: Sveshnikov A.V. Artistic Composition as an Integral System // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 101–112. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 233–282.
2. Голицын Г.А., Петров В.М. Информация — поведение — творчество. М.: Наука, 1991. 224 с.
3. Иогансон Б.В. К вопросу о композиции // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 96–100.
4. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 32–50.
5. Проблемы композиции: Сб. науч. тр. / под. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 2000. 290 с.
6. Фаворский В.А. Вопросы, возникающие в связи с композицией // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 80–96.
7. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
8. Хьюбел Д. Глаз, мозг, зрение. М.: Мир, 1990. 239 с.
9. Ярбус А.Л. Движение глаз при восприятии сложных объектов // Хрестоматия по ощущению и восприятию. М.: МГУ, 1975. 400 с.

REFERENCES

1. Vanslova, V.V., editor. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi [Composition in painting]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. xudozhestv. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1999, pp. 233–282. (In Russ.)

2. *Golicyn, G.A., Petrov, V.M.* Informaciya — povedenie — tvorchestvo [Information — behavior — creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 224 p. (In Russ.)
3. *Vanslova, V.V., editor. Ioganson, B.V.* K voprosu o kompozicii [To the question of composition]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 96–100. (In Russ.)
4. *Vanslova, V.V., editor. Kibrik, E.A.* Ob ``ektivny`e zakony` kompozicii v izobrazitel`nom iskusstve [Objective laws of composition in fine arts]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. Xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 32–50. (In Russ.)
5. *Vanslova, V.V., editor.* Problemy` kompozicii [Problems of Composition]. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 2000. 290 p. (In Russ.)
6. *Vanslova, V.V., editor. Favorskij, V.A.* Voprosy`, voznikayushhie v svyazi s kompoziciej [Questions arising in connection with the composition]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. Xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 80–96. (In Russ.)
7. *Favorskij, V.A.* Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary-theoretical heritage]. Moscow, Sovetskij xudozhnik Publ., 1988. 588 p.
8. *X'yubel, D.* Glaz, mozg, zrenie [Eye, brain, vision]. Moscow, Mir Publ., 1990. 239 p. (In Russ.)
9. *Yarbus, A.L.* Dvizhenie glaz pri vospriyatii slozhny`x ob``ektov. Xrestomatiya po oshhushheniyu i vospriyatyu [Eye Movements During Perception of Complex Objects]. Moscow, MGU Publ., 1975. 400 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 08.07.2024; одобрена после рецензирования 22.07.2024; принята к публикации 29.07.2024. The article was submitted 08.07.2024; approved after reviewing 22.07.2024; accepted for publication 29.07.2024.