

ХУДОЖНИК І ДІЙСНІСТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД КОМПОЗИЦІЙНИМИ ЗАВДАННЯМИ

Головатий С. С.

Криворізький державний педагогічний університет

***Анотація.** В пропонуваному матеріалі розглядаються системні питання творчої діяльності, починаючи зі сприйняття через настанову і далі до поняття перетворюючої (художньої) діяльності. Дана стаття покликана упорядкувати творчу роботу майбутнього художника-педагога і зробити її менш стихійною, озброївши його ясними відомостями щодо засад художньо-творчої діяльності.*

***Ключові слова:** художнє сприйняття, творча настанова, форма буття, форма мистецтва.*

***Аннотация.** Головатый С. С. Художник и действительность: теоретические основы работы над композиционными заданиями. В предлагаемом материале рассматриваются системные вопросы творческой деятельности, начиная с восприятия через установку и далее к понятию преобразующей (художественной) деятельности. Данная статья призвана упорядочить творческую работу будущего художника-педагога и сделать ее менее стихийной, вооружив его ясными сведениями относительно основ художественно-творческой деятельности.*

***Ключевые слова:** художественное восприятие, творческая установка, форма бытия, форма искусства.*

***Annotation.** Golovatyj S. The artist and the validity: theoretical bases of work above composite tasks. In an offered material system questions of creative activity, since perception through installation and further to concept transforming (art) activity are considered. Given article is called to order creative work of the future artist-teacher and to make its less spontaneous, having armed with his clear data concerning bases of art-creative activity.*

***Key words:** art perception, creative installation, the form of life, the form of art.*

Постановка проблеми. Композиційна (творча) робота фактично є головною метою процесу фахової художньої підготовки. Проте, на цей

предмет в навчальних планах відводиться мінімум годин. До того ж дисципліна «Композиція» найменш забезпечена навчально-методичною літературою. Багато хто дивиться на композицію як на уміння комбінувати. Це дуже обмежений погляд. Творча робота взагалі є синтетичним дійством, спрямованим на конкретну мету, в яке вкочається настанова на творче сприйняття. Мета, в свою чергу, формується з громадських та соціальних уподобань автора, що виглядає як громадянська позиція. Завдяки конкретній позиції в свідомості художника формується певна творча тематика, джерелом якої є навколишнє життя та відбираються художні засоби і певна методика виконання твору. Життєвий матеріал не дає митцеві готових форм, які б виражали сутність зображуваних явищ. Цей «сирий» матеріал потребує переробки і пристосування його для створення художнього образу. Названі поняття потребують чіткого тлумачення і упорядкування як теоретичне підґрунтя для практичної художньо-педагогічної діяльності студентів.

Аналіз досліджень та публікацій. Фахова література з предмету «Композиція» існує переважно у вигляді узагальнення творчого досвіду тих чи інших відомих митців. Це спогади чи опис творчого процесу над тим чи іншим твором художників І. Рєпіна, В. Сурикова, П. Федотова, В. Йогансона, А. Дейнеки, С. Чушкова, М. Томського та інших. Серйозно висвітлювались питання композиції такими авторами як М. Алпатов («Композиція в живописі»), О. Авсіян («Об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві»), М. Волков («Композиція в живописі»), М. Томський («Про композицію в скульптурі»), П. Якобсон («Психологія художньої творчості»), В. Шорохов («Основи композиції»), В. Щербина та інші науковці. Перелічені праці по різному викладають і систематизують загальні закономірності щодо створення художнього образу. Це питання потребує подальшої систематизації.

Мета статті - визначити і охарактеризувати провідні композиційні принципи побудови і організації складових, що утворюють цілісне зображення – творчу композицію.

Отримані результати. Образотворче мистецтво користується мовою, що звернена до людського сприйняття та асоціацій, пов'язаних з ним. Творчість художника базується на його чуттєвому та інтелектуальному досвіді. Іноді думають, що художник може безпосередньо протистояти природі, тобто, здатний бачити її буквально такою, якою вона постає в його творах. Це глибока помилка. Вся історія мистецтва та свідчення окремих митців переконують, що індивідуальний процес творення мистецтва є підсумком їх знання, виховання та цілеспрямованої роботи над удосконаленням майстерності. Підтвердження тому – одне з положень К. Маркса, де він говорить, що «...істина (тобто об'єктивна реальність) загальна, вона не належить мені одному, вона належить всім, вона володіє мною, а не я нею. Моє надбання – це форма, вона моя духовна індивідуальність» [4, 113-114].

Зображувана реальність та її відтворений образ різні, їх ототожнення неможливе вже тому, що природа різноманітна і мінлива, в той час як зображення нерухоме й однозначне. Головним питанням художньо – творчої діяльності є проблема сприймання. В процес сприйняття як завжди, включається весь минулий досвід у вигляді знань, уявлень та асоціацій. З того, що людям притаманно сприймати предмети та явища, зовсім не виходить, що всі вони володіють однаково незмінним сприйняттям. Процес сприймання – у більшості своїй процес інтелектуальний, але існує не менш важлива грань цієї проблеми: думка має бути зігріта почуттям. Мається на увазі емоційно–образне сприймання. У цьому зв'язку хотілось би підкреслити одну надзвичайно важливу грань сприйняття – вразливість, яку ми схильні вважати як щасливий дарунок природи. Тому в процесі навчання необхідно обережно зберігати в пам'яті

незабутні, яскраві та самобутні дитячі враження. У подальшій творчій практиці вони допоможуть кожному знайти, згідно з виразом М. О. Врубеля «... зарослу стежку до самого себе».

Поруч з вразливістю стоїть друга важлива якість сприйняття – допитливість. З допитливості починається пізнання світу. З допитливості, в свою чергу, виходить найцінніша якість – безпосередність, що особливо яскраво проявляється в дитячій художній творчості. Підсумком безпосереднього сприйняття виявляється свіжість, щирість, почуття відкритого погляду на світ. В цілому емоційність сприйняття несе в собі заряд образності, що виявляється у свосерідних перебільшеннях, відборі, виявленні найбільш цікавого, найважливішого.

Настанова та творче сприймання. Ступінь гостроти сприйняття художника та характер здобутих ним вражень відмінні від сприймання пересічного глядача. Але ці відміни не фізичного, а інтелектуального характеру, і пояснюються вони настановою, котра у художника спрямована на творчий лад і обумовлена конкретною метою. Художня спрямованість з часом стає провідним фактором, що сприяє розвитку спостережливості та цілеспрямованому збиранню матеріалу у вигляді вражень, замальовок і т. і. для майбутньої роботи. У підсумку створюється складна система поглядів, що породжує вміння не просто «дивитись», а «бачити» в реальній дійсності необхідні художнику форми з їх змістовими, зоровими та конструктивними зв'язками, пропорціями, кольором, тоном тощо. Настанова являє собою головну рушійну силу художньої творчості. Вона обумовлює особливе творче відношення до дійсності та її сприйняття. Зорова настанова та здатність людини до зорового сприймання – не одне і теж. Крім того, що людина дивиться і використовує свої зорові спостереження з практичною метою, вона володіє спроможністю уявно відокремлювати якісь певні якості видимого від

самого видимого. Тут виникає, так би мовити, відокремлення двох засобів сприйняття – «дивитись» і «бачити».

«Бачити» – це процес активного сприйняття, коли зображене з чимось співвідноситься. Бачити зображення – значить прочитати його текст, налаштувавшись на розкриття смислів та відношень, котрі в ньому містяться, тобто необхідна настанова на усвідомлення того змісту, котрий несе в собі зображення, оскільки «... в кожний момент у психіку суб'єкта в певних умовах проникає з навколишнього середовища и переживається ним з достатньою явністю лише те, що має місце в руслі його актуальної настанови» [7].

В свою чергу, настанова передбачає мету, яка виражена у формі ідеалу. Формування ідеалу обумовлюється попереднім естетичним та практичним досвідом художника. Ідеал виступає як форма організації художньої уяви. Він спрямовує і веде за собою роботу уяви. Відбіркова діяльність художника обумовлюється його позицією. Позиція, в свою чергу, складається з громадських та соціальних відношень суспільства, в котрому живе і працює художник. Художник не тільки діє в рамках свого часу, але в якійсь мірі створений цими рамками, що визначають його життєвий шлях та світогляд, розвиток його як особистості і як майстра. Таким чином, позиція постає як результат цілеспрямованого відношення до об'єктів і явищ реальної дійсності. У підсумку такої складної взаємодії об'єктивних умов суспільно – історичного характеру з суб'єктивно – особистими якостями та оцінками художника виникає результат його духовно – практичної діяльності – художній твір.

Авторська позиція художника найчастіше відбивається в його творах через посередництво колізій, вибір сюжетів, їх трактовку, оцінку зображуваного, котрі у підсумку розкривають його особисте ставлення до світу.

Два індивідуальних підходи у відборі життєвого матеріалу як відображення художньо-естетичної концепції художника. Відбираючи з реальної дійсності окремі властивості предметів і явищ, художник шляхом цілеспрямованості переробки, відтворюючи певні якості натури, користується ними як словами, намагаючись створити художню форму, здатну виражати собою певні почуття та думки згідно з його авторською позицією. Про важливість знаходження необхідної форми як засобу створення певної думки, писав О. Потєбня. Художник, згідно з його думкою, менш за все думає про передачу своєї думки іншим. Він захоплений процесом створення цієї думки, тому що поділ творчого процесу на знаходження ідеї, а потім підшукування відповідного образу для її вираження вбиває мистецтво. Такий умовний поділ можливий тільки під час мистецтвознавчого аналізу, коли твір вже готовий.

На шляху пошуку найбільш «необхідної» форми для змісту, який вже є, утворились різні художні методи. Відомі два різних підходи художників до зображуваного явища.

В одному випадку художник «одягає» в нові форми зміст, що давно нам відомий. У зв'язку з цим можна зрозуміти мрію М. Врубеля передати оліїцевими штрихами переливи перламутрової мушлі. Для нього було важливо побачити нову красу в самих прозаїчних з точки зору глядача речах (М. Е. Радлов називав підсумок такого творчого методу аналітичною формою). Головна риса такого художника і його творчості полягала у питанні «Як?». Під час вибору натури художник шукає такий момент або явище, котре може дати йому найбільший простір для виявлення фантазії, передачі його враження від природи, яку він може трактувати згідно зі своїм художнім темпераментом, тобто викласти свою точку на це явище. Відповідно з цим формується ставлення художника до технічних матеріалів та їх можливостей, коли у процесі формальних пошуків

добуваються все нові й нові зорові ефекти, мета яких – знаходження невідомих раніше виразних засобів.

В іншому випадку найважливішим питанням, що визначає творчу особистість художника, буде питання «Що?». Тому такий художник намагається втілити у своєму творі образ, який він давно виношує і який його давно хвилює. Для його втілення він відшукує форму, що стала підсумком його навчання та багатого практичного досвіду. Тут художник дає нам новий зміст, «одягнений» у давно відомі форми. У підсумку ми маємо, кажучи словами М. Е. Радюва, синтетичну форму [6]. Зрозуміло, що такий розподіл художніх методів умовний, оскільки визначає лише перевагу одного з означених поглядів, які в практиці мистецтва часто знаходяться у самих різноманітних сполуках. Ми ж відмічаємо це тому, що у творчій та навчальній практиці студенти заради, як їм здається, успішного та швидкого вирішення своїх художньо – творчих задач, намагаються приміряти на себе творчий прийом того чи іншого художника, не замислюючись над питанням відповідності цього прийому своєму темпераменту та художній натурі. У випадку не збігу насильницьке слідування вибраному прийому може надовго загальмувати розвиток художніх здібностей, а ще гірше – привести до розчарування та втрати впевненості в особистих здібностях.

Задача педагога у подібних випадках полягає в своєчасному попередженні фактів сліпого, неусвідомленого копіювання чужих прийомів, в умінні відшукати сильні сторони студента і переконати його розвивати саме їх.

Поняття перетворюючої (художньої) діяльності. В мистецтві відбувається певна трансформація, перетворення початкового реального предмета в інший ідеалізований предмет, котрий виражає сутність цього явища. Яким же шляхом відбувається перетворююча діяльність, продуктом котрої з'являється «нове» в художній творчості?

Відомий психолог Л. С. Виготський відзначав у діяльності людини, маючи на увазі психічну діяльність, два види такої: перша – відтворююча, друга – творча, котру він розглядав як комбінуючу. Він підкреслював, що «... комбінуюча діяльність нашого мозку виявляється не чимось абсолютно новим порівняно зі його зберігаючою діяльністю, а лише подальшим ускладненням цієї першої. Фантазія не протилежна пам'яті, а опирається на неї та розташовує її дані у все нові і нові сполучення» [2]. До того ж художник у творчій практиці спирається на уявлення, що являють собою образи, які підсумовують певні ознаки предметів і явищ. Тут знову визначальною стає психологічна і соціальна настанова художника. Під час створення художнього твору автор ні в якому разі не уподібнюється фотографічному апарату, котрий безпристрасно фіксує події та явища навколишньої дійсності. В процесі творчої художньої практики він комбінує свої уявлення про життя і в процесі комбінування користується окремими сприйняттями, влітаючи їх у творчий процес відповідно з задумом та ідеєю свого твору. Звідси випливає, що сам предмет практично ніколи не пропонує автору ту форму, в яку він повинен бути втілений у художньому творі. Форма мусить створюватися безпосередньо художником. Художня фантазія, використовуючи попередній досвід, знов стверджує істину. Вона – безпосередній результат намагання відтворити найточніше реальний людський досвід у формах, найбільш доцільних (виразних) з метою тлумачення конкретного задуму. Таким чином, кожний художник знову народжує світ, в якому знайомі речі постають так, як ніколи і ніхто їх не сприймав.

Форма «буття» та форма мистецтва. Існують різноманітні засоби сприймання натури. Найбільш поширений з них – це звичайний погляд на оточуючі нас предмети очима людини – практика, але не художника. Такий погляд на життя обмежений споживацьким ставленням до нього, внаслідок чого відбувається сприйняття лише функціональних цінностей

природи – форми «буття». Зрозуміло, що художник не може і не повинен повністю заперечувати функціональну суть оточуючого світу. Це складає змістовну суть його творчості. Тому він повинен, з одного боку, робити відбір функціонального в природі, а з іншого – перетворювати натурне для цілей виразності (художності). Саме тому «форма буття» має бути поставлена художником в такі умови, в яких вона могла б набути властивостей художності. Таку форму можна вважати формою мистецтва. Підкреслюючи важливість художнього відношення до природи, художник П. А. Шиллінговський вказував, що предмети необхідно зображувати не самі по собі, а « в супроводі явищ », що дасть змогу різноманітного їх трактування завдяки збагаченню всім розмаїттям світла, кольору, фактури, просторової орієнтації, інакше кажучи, всього різнобарв'я життя, яке воно накладає на предмети, змінюючи їх вигляд і співвідношення. В. Фаворський стверджував, що люди звикають у буденному житті оперувати не предметами як такими, а лише їх значеннями, котрі з часом перетворюються у своєрідні умовні знаки, що означають ці предмети. Роль художника полягає в тому, щоб зняти з цих предметів, так би мовити, покривало і повернути їм попередній живий вигляд. У цьому він бачив один із заходів художнього перетворення природи. Кожний предмет володіє своєю формою, котра являє собою комбінацію площин, що виражають її внутрішні органічні взаємозв'язки, тобто її функцію. Це видима форма. Вона нескінченно різноманітна. З усього багатства поворотів та ракурсів далеко не всі форми дають зрозуміле і вірне поняття про неї. «Явище предмету в такій видимій формі, коли він дає нам ясне уявлення про себе і виявить основну архітектоніку, ми назвемо зображальною формою предмету» [9]. Зображальна форма, таким чином, завжди виявляється насиченою інформацією. У такому вигляді форма здатна слугувати об'єктом художнього зображення. Таким чином, естетичному відношенню художника до дійсності незмінно буде відповідати почуття пластики, яке

виявляє себе у свіжому погляді, раптовому освітленні звичного, відомого нам. Тільки завдяки почуттю пластики художник, надихаючись явищами життя, втілює їх у мистецтво.

Враховуючи різноманітність прояву зображальної форми, художники під час вирішення конкретної творчої задачі знаходять найбільш доцільну форму для вираження даного замислу. Така форма може бути частиною художнього твору, котра в свою чергу, мусить розглядатися нами як синтезована форма. Вона являє собою результат художнього сприймання, заснованого з урахуванням багатьох співвідношень, де кожний фактор зображення впливає на інші, визначаючи їх значення. Всі фарби, пропорції, кольорові та тональні співвідношення оцінюються і одержують конкретний смисл у певних взаємозв'язках один з одним заради виявлення загального задуму. Тільки завдяки цілісному сприйманню можливе народження цілісної форми – форми мистецтва /форми діяння/. Інакше кажучи, художнє зображення повинно бути композиційно знайденим, тобто пристосованим до зручності його зорового сприймання. І найповніше виражати задум видимого образу пластичними засобами. Знаходження засобів відображення дійсності в образотворчому мистецтві неможливе без урахування особливостей зору і сприймання. Тому крім законів, що керують світом, необхідно «... також познать способ, каким мы видим мир, изучить законы зрения и связать с ними законы изображения» [1].

Перетворююча художня діяльність є одним з проявів законів образотворчого мистецтва, яка створюється на основі людського сприйняття і призначена для сприймання його людиною.

Висновки. Розглянутий матеріал не можна вважати за інструкцію до творчої діяльності. Індивідуальний досвід, залишений попередниками, є максимально персоніфікованим.

Композиційні закономірності, прийоми та загальновідомі схеми покликані упорядковувати різноманітні відкриття та відомості щодо творчої практики художників і шкіл минулого. Весь цей матеріал у підсумку необхідно засвоювати як уніфіковану навчальну інформацію з предмету, але свою творчу роботу необхідно будувати на особистому життєвому досвіді, використовуючи глибоко індивідуальний запас особистих знань, почуттів та життєвих висновків.

Література

1. Волков Н. Н. Цвет живописи. – М.: Искусство, 1965.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – 2-изд. – М.: Просвещение, 1977.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 2. – М., 1978.
4. Маркс К. Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – 2-е изд. – Т. 1.
5. Потебня А. Мысль и язык. – 3-изд. – Харьков, 1913.
6. Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. – 1913. – № 6, 7.
7. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. – М.: Наука, 1966.
8. Фаворский В. А. О композиции // Творчество. – 1967. – № 1, 2.
9. Франкетти В. Ф. в сотрудничестве с Прохоровым М. А. Элементы художественного изображения. – М.: Худ. изд – во. Акц. О-во АХР, 1930.