УДК 378.091.64:7

Леонід Бабенко,
м. Кіровоград

ТЕОРІЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ЗОБРАЖЕННЯ НАВКОЛИШНЬОГО ПРОСТОРУ – ОСНОВА НАВЧАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається процес пошуку художниками різних часів методів реалістичного зображення навколишнього простору засобами художньої виразності та ствердження канонів, вимог і законів образотворчої грамоти. Аналізується природа походження видимого об'ємно-просторового образу зорового сприйняття навколишньої дійсності. Визначаються художньо-педагогічні технології навчання образотворчого мистецтва, які ґрунтується не тільки на монокулярному геометричному методі побудови прямолінійної системи ренесансної перспективи, а й на основі цілісної наукової теорії художньо-образного зображення з урахуванням фізіології та психології природного людського зорового сприйняття.

Ключові слова: *навчання образотворчого мистецтва, сприйняття та зображення простору.*

Бажання реалістично передати навколишню дійсність упродовж віків підштовхувало художників, педагогів, учених, дослідників на пошук різних шляхів і методів зображення.

© Л. Бабенко, 2014

Художники різних часів знаходили і стверджували канони, вимоги й закони образотворчої грамоти. При цьому незмінним рушійним фактором залишалося бажання передати видимий образ навколишньої дійсності різними засобами художньої виразності.

Закономірності передачі зорового сприйняття відображені в роботах А. В. Бакушинського, Б. В. Раушенбаха та ін. Специфіку художнього відображення видимого навколишнього простору вивчали Л. В. Мочалов, В. А. Фаворський та ін. Проте вивчення даної проблеми не вичерпує проблеми, а лише відкриває широкі простори для нових досліджень можливостей зображення простору.

Мета статті – розглянути теоретико-методичні підходи до навчання образотворчого мистецтва, які ґрунтуються не тільки на монокулярному геометричному методі побудови прямолінійної системи ренесансної перспективи, а й на основі цілісної наукової теорії художньо-образного зображення, яка враховує фізіологію та психологію природного людського зорового сприйняття.

У Давньому Єгипті використовувалися креслярські методи передачі геометрії об'єктивного простору. В епоху Античності та Середньовіччя були вироблені різні способи реалістичного зображення видимих образів об'єктивної дійсності. Художники зосереджували увагу на зображенні геометрії різних предметів на площині, але не прагнули побудувати об'єднувальний їх простір за тими ж геометричними правилами. Для об'єднання вони використовували колір, ритм та інші художні засоби.

Відкриття в епоху Відродження «лінійної перспективи» вирішило одне з головних завдань – геометричне об'єднання всього зображення в єдиний просторовий образ за єдиними правилами побудови. Ренесансна система перспективи ґрунтується на геометричному методі побудови. Вона відштовхується від картинної площини, точки, взятої на ній, особливостей роботи ока, але не враховує фізіологію та психологію природного людського зорового сприйняття. Тому вона також не повною мірою задовольняла митців, багато з яких свідомо відхилялися від неї з метою виправлення викривлень і наближення зображення до природного зорового сприйняття. Приклади таких відхилень митців від ренесансної перспективної системи дослід-

жувалися А. В. Бакушинським, Б. В. Раушенбахом, Н. А. Риніним, М. В. Федоровим, П. О. Флоренським, Л. Ф. Жегіним та багатьма іншими вченими, художниками, мистецтвознавцями. Ренесансна система перспективи ж знайшла свій подальший розвиток і стала частиною одного із розділів геометричних наук «Нарисної геометрії» – наукової лінійної перспективи.

А. В. Бакушинський, використовуючи креслярські способи побудови, а також шляхом накладання окремого видимого зображення кожним оком об'єкта із загальної точки фіксації для обох очей на ньому, спробував пояснити природу походження видимого об'ємно-просторового зорового сприйняття навколишньої дійсності. Він виходив із того факту, що в перспективній проекції обидва ока людини сприймають просторовий образ навколишньої дійсності незалежно й самостійно, а об'єднання відбувається в мозку людини.

Виконані ним креслення показали, що проекційні точки сходу для певної геометричної форми (фігури квадрату) для кожного ока окремо знаходяться далі відносно точки сходу побудови тієї ж фігури з середньої, проміжної точки зору за правилами лінійної перспективи, яка передбачає одну точку зору. Тому розгляд площі фігури збільшується, форма сприймається глядачем начебто з більш високої точки зору (розвертається на глядача), а перспективне зближення і точка сходу паралельних ліній, що віддаляються, при ширині форм предметів менше відстані між очима людини, опиняється перед предметом, який розглядається, внаслідок чого виникає явище зворотної перспективи, а при ширині предметів більше відстані між очима – далі лінії горизонту, тому перспективне скорочення не так сильно виражене, як при монокулярному сприйнятті з середньої точки зору.

Отже, А. В. Бакушинський за допомогою геометричних методів побудови доводить відмінність бінокулярного сприйняття від монокулярного зображення.

Однак багатокутова фігура, отримана в результаті поєднання зображень, які виникають у кожному оці, показує, що точне відтворення сприйняття перцептивного образу простору і предметів у ньому за допомогою креслярських методів практично неможливе. Але, враховуючи динамічність зорового сприйняття і

відносно малий кут чіткого бачення, він припускає, що, завдяки ковзанню точки зору по формі видимого предмета, кути, які виникають при поєднанні зображень, згладжуються і прямі лінії набувають вигляду кривих ліній.

Досліджуючи різні варіанти зображень простору в системі сприйняття їх органами зору, А. В. Бакушинський доходить висновку, що цілісна лінійна перспектива будується за законами не монокулярного, а бінокулярного зору. Вона обумовлена двома факторами: а) об'єктивним устроєм нашого зорового апарату; б) суб'єктивним, оптико-психологічним фактором співвідносної діяльності свідомості, пов'язаної з різкими змінами умов сприйняття. Бінокулярна перспектива синтетична, являє собою органічну єдність зворотної та прямої перспектив. Бінокулярна перспектива в полі далекого бачення (при споглядданні віддалених образів) наближається за характером лінійних скорочень до перспективи монокулярної, що залежить від величини кута, який виникає між зоровою площиною і площиною горизонту, а тому така синтетична перспектива – криволінійна й динамічна [1, с. 213–261].

Отже, будь-яке монокулярне геометричне зображення не відповідатиме цілісному видимому просторовому образу, а накладення геометричних ретинальних зображень сітківок обох очей не дає необхідного ефекту. Тому можна сказати, що робота мозку не підкоряється строгим геометричним законам, внаслідок чого будь-яке геометричне зображення не буде повністю відповідати цілісному просторовому образу об'єктивної дійсності, а буде лише в загальному вигляді передавати його подібність, конструкцію й форму.

Поясненню механізму психофізіологічного зорового сприйняття присвячені дослідження Б. В. Раушенбаха. За допомогою використання ґрунтовних математичних розрахунків, що дають змогу формалізувати висновки психології та дати алгоритм побудови на площині картини зображення геометрії перцептивного простору, він розкриває загальну теорію наукової перцептивної перспективи, яка не зводиться до якого-небудь проекціювання прямими чи викривленими променями зору, а має аналітичний характер [3].

Проведені ним дослідження показали, що зорове сприйняття людиною паралельних ліній зблизька зберігає паралельність, а

тому й предмети прямокутної форми сприймаються в аксонометричному зображенні. Таку систему зображення Б. В. Раушенбах називає «паралельною перспективою».

В окремих випадках порівняно невеликі форми прямокутних предметів переднього плану сприймаються зором у зворотній перспективі, а рівень її вираження при ширині прямокутника біля 1 м на відстані 3–4 м може сягнути 10º.

У процесі дослідження Б. В. Раушенбах доходить висновку, що єдина система наукової перспективи набуває вигляду лінійної перспективи для віддалених районів простору, а для близьких – переходить в аксонометрію чи слабку зворотну перспективу. Зображення ж окремих предметів у просторі залежно від відстані до художника підпорядковується одній із систем зображення чи їх поєднанню. При цьому, зорове сприйняття зображення природного зорового бачення, наприклад, паралелепіпеда (ракурсне геометричне зображення), буде, в свою чергу, сприйматися зором у легкій зворотній перспективі. Для того, щоб його ребра сприймалися як паралельні, їх необхідно зобразити такими, що трішки звужуються в глибину (в слабкій прямій перспективі). Таким чином, зображення видимого простору на площині вимагає врахування двократної перетворюючої діяльності мозку, внаслідок чого будь-яке достатньо повне зображення окремого предмета чи групи предметів завжди буде мати «помилки» (відхилення від закономірностей природного зорового сприйняття), якою б системою перспективи не користуватися [3, с. 145].

Враховуючи те, що різні варіанти системи перспективи відрізняються одна від одної способом розподілення «помилок», художник у своїй роботі інтуїтивно обирає той чи інший тип перспективних побудов, у якому неминучі «помилки» зміщуються на менш суттєві елементи, виходячи з конкретного завдання. Так, наприклад, використання паралельної перспективи (збереження паралельності) несе в собі заздалегідь уведену «помилку» – величина зображених предметів по мірі їх віддалення не зменшується (не передається глибокий простір), але вона ж дає змогу без спотворень передати образ невеликих предметів, розміщених поблизу художника (на передньому

плані). Використання ренесансної перспективи дозволяє передати глибокий простір через викривлення форм предметів.

Спосіб введення «помилок» може змінюватися залежно від того, який об'єкт і з якою метою зображується. При зображенні різних об'єктів, що входять у єдину композицію, можуть бути використані різні підходи до проблеми введення неминучих «помилок». Такий підхід до художньої творчості характерний для середньовічного і античного мистецтв. Багатогранність системи наукової перспективи пояснює вибір одного чи іншого варіанту зображення, виходячи з вирішення митцем художнього завдання. Тому така художня система зображення не дає чітких законів, вона тісно пов'язана з художнім образом і змінюється при переході від епохи до епохи, від одного регіону до іншого. Це не стільки теорія у строгому розумінні цього поняття, скільки набір практичних правил, де глибоко враховуються традиції культури, а тому і формальне (математичне) її пояснення практично неможливе. Різні форми зображення дійсності набувають певного значення, суспільного сенсу, несуть різні традиції, що розкривають характер того чи іншого життєвого устрою і відповідної йому ідеології.

Л. В. Мочалов, вивчаючи історію образотворчого мистецтва, аналізуючи різні історично створені системи просторового зображення (система ортогональних проекцій – живопис Давнього Єгипту; система паралельної перспективи – живопис середньовічного Китаю та Японії; система зворотної перспективи – живопис Візантії та Давньої Русі; система прямолінійної перспективи – живопис італійського Відродження, європейський живопис XVII століття), визначає, що вся історія мистецтва – це своєрідна взаємодія типологічного й індивідуального, традиційного й новаторського. Традиція проявляє себе, перш за все, у формах просторової побудови, від якої залежить тип інтерпретації на площині видимої дійсності.

Зміна способів зображення протягом історії мистецтва вказує на умовності, які залежать від характеру розумової діяльності людей, сприйняття навколишнього світу. Зображення світу на площині картини трансформується згідно з певними принципами, набуває тієї чи іншої структури. Трансформація зображуваного й організація зображення, зливаючись,

визначають стилістику твору, внутрішню орієнтацію художньої цілісності картини, яка, розвиваючись у плані зображення, координується з планом зображуваного. Різниця цих двох планів і складає ту напругу між ними, яка спонукає до асоціативного розвитку образу, до осмислення його в більш широкому контексті естетичних і ідеологічних уявлень, що при сприйнятті картини дає змогу виявити заповітний сенс, закладений у художньому образі. Трансформація зображуваного й орієнтація зображення розвиваються й конкретизуються у трактовці форми й кольору, акцентуючи, з точки зору художника, головне.

Разом із тим Л. В. Мочалов підкреслює, що відхилення від прозаїчної конкретності дійсності відкриває можливість для широких поетичних узагальнень, потреба в яких витікає з бажання художника бачити життя кращим. Принцип внутрішньої досконалості, руху мистецтва від «прози» до «поезії» і «музики» змінює образну структуру твору, вираженням якої стає не стільки сюжет, драматична дія, скільки пластичний устрій образу, сполучення його основних елементів, вирішення простору, ритму, кольору тощо. Завдяки цим категоріям мови живопису і складається характер зображення, де образи, виконуючи активну знакову роль і не втрачаючи свого образотворчого змісту, є символами, виразниками оцінки предмета. Значення символу розкривається на основі образотворчого змісту, закладеного в ньому самому, асоціативно пов’язаного з узагальненими уявленнями. Тобто розвиток символу передбачає встановлення певного контексту, завдяки якому ми зв’язуємо «текст» із «підтекстом».

На думку Л. В. Мочалова, у зображеннях «життєподібних» і «символічних» проявляється умовність. Так, умовність, яку ми розуміємо як відхилення від життєподібності завдяки символічному змісту, перетворюючи предметне бачення, є формою вираження ідеї, її смислового значення. При цьому ідея виражається матеріальними засобами – через ту чи іншу трансформацію й організацію безпосередніх зорових вражень. У зображеннях життєподібного типу також є певна дистанція між образом і його моделлю. Завдяки прагненню до ідеалу, видима дійсність реформується для досягнення гармонії образу. Таким чином, як життєподібне мистецтво не виключає символічності в

різних ланках образотворчої структури, так і символічне мистецтво неможливе без життєподібності.

Л. В. Мочалов доходить висновку, що живопис має свою мову виразності, яка функціонує завдяки співвідношенню її образів. З одного боку, з образами видимої реальності, з іншого, – з образами тієї чи іншої стилістичної традиції як виразника певних уявлень, понять, ідей. При цьому предметна видимість для художника є не тільки засобом зорової інформації, але й об'єктом естетичного засвоєння, в якому вираження сплавляється із зображенням. Виділення й загострення яких-небудь ознак предмета для вираження певної художньої ідеї створюють умовну, по-особливому лімітовану систему мови живопису. І чим більше ця система лімітована, тим більше вона пов'язана з планом зображення, з логікою його умовності. Перетворення видимої реальності, таким чином, може проходити на різних рівнях. На найбільш явному – через видозміни, що виражаються в законах зорового сприйняття прямої перспективи, у використанні прийомів паралельної й зворотної перспектив, і на найбільш прихованих рівнях – визначення предмета через ту чи іншу його якість. Залежно від вимог конкретного художнього завдання, відповідно до теми та її трактовки варіюються співвідношення категорій глибини і площини, будується певна система зображально-виразних засобів [2, с. 31–46].

Таким чином, для створення цілісного просторового образу людському мозку необхідна різноманітна інформація. Одним із джерел такої інформації є чітке бачення конструктивно-геометричної форми, що дає художнику можливість для повного й яскравого вираження художнього образу, основу для пошуку найбільш інформативного зображення, виходячи з композиційної організації просторового середовища картини. Конструктивне (зокрема, перспективне) вивчення різних форм предметів і просторових явищ художнику необхідне, однак він не зобов'язаний у процесі створення художнього твору сліпо дотримуватися й виконувати всі вимоги й закони геометричної побудови. Він повинен передавати своє узагальнене бачення й розуміння просторових образів і явищ, і на основі накопиченої різноманітної інформації знайти такі геометричні чи інші форми художньої виразності, які були б здатні розкрити внутрішній

чуттєвий світ задуманого художнього твору. Якраз виходячи з цих завдань, художник має самостійно вирішити, де йому зберегти геометрично-конструктивну форму, а де абстрагувати її чи наблизити до природно видимої. Чітке, сліпе підкорення геометрії зображення дає змогу передати лише конструкцію форм і позбавлене духовного, художнього початку.

Ще видатний художник-педагог В. А. Фаворський відмічав, що конструктивна цілісність зображення не несе ще в собі «правди». Правда – це не правдоподібність, яка може містити й обман. Правда зображення виражається в композиційній цілісності, причому «грація» – це краса окремого предмета, а «гармонія» – краса простору як нескінченно складного всесвіту [4, с. 69].

Отже, новітні художньо-педагогічні технології повинні будуватися на основі цілісної наукової теорії художньо-образного зображення, яке через композиційну завершеність і гармонію художнього твору доносить до глядача той глибокий внутрішній задум художника, який виник у результаті вивчення, узагальнення й розуміння ним навколишнього світу, простору, космосу. Реалістичність, грамотність і виразність такого художнього твору залежатиме від досвіду, внутрішньо-емоційного, естетичного, культурного розвитку, життєвої позиції та спеціальних професійно-художніх умінь митця. Все це сповна відноситься не лише до професійної підготовки художників, а й до художньо-естетичного виховання дітей, учнів шкіл і вчителів образотворчого мистецтва. Адже саме школа має формувати культуру, розуміння й відчуття мистецтва, духовний світ дітей – майбутнього нашої України.

Список використаної літератури

1. Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства / А. В. Бакушинский // Искусство. – 1923. – № 1. – С. 213–261.
2. Мочалов Л. В. Художник, картина, зритель. Беседы о живописи / Л. В. Мочалов. – Л. : Художник РСФСР, 1963. – 143 с.
3. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1986. – 254 с.
4. Фаворский В. А. О рисунке. О композиции / В. А. Фаворский. – Фрунзе : Кыргызстан, 1966. – 77 с.

Леонид Бабенко

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ОКРУЖАЮЩЕГО ПРОСТРАНСТВА – ОСНОВА ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

В статье рассматривается поиск художниками разных времен методов реалистичного изображения окружающего пространства средствами художественной выразительности и утверждения канонов, требований и законов изобразительной грамоты. Анализируется природа происхождения видимого объемно-пространственного образу зрительного восприятия окружающей действительности. Определяются художественно-педагогические технологии обучения изобразительному искусству, которые основываются не только на монокулярном геометрическом методе построения прямолинейной системы ренессансной перспективы, но и на основе целостной научной теории художественно образного изображения с учетом физиологии и психологии естественного человеческого зрительного восприятия.

Ключевые слова: *обучение изобразительному искусству, восприятие и изображение пространства.*

Leonid Babenko

THEORY OF ARTISTIC VIVID IMAGE OF SURROUNDING SPACE AS BASIS OF FINE ARTS STUDIES

The article deals with the artists' search of methods of realistic image of surrounding space by means of artistic expressiveness and claim of canons, requirements and laws of graphic deed.

The evolution of development of different methods of realistic image of visible appearances of objective reality is traced: the usage of drawings methods of transmission of geometry of objective space in Ancient Egypt; the usage of color, rhythm and other artistic facilities, for the association of image of geometry of different objects on a plane in single space in the epoch of Antiquity and the Dark Ages; geometrical association of all image in the unique spatial appearance after the unique rules of construction of «linear prospect» in the Renaissance; on the basis of integral scientific theory artistically vivid image, through a composition completeness and harmony of artistic work, report to the spectator of that deep internal project of artist, which arose up as a result of study, generalization and understanding, by him outward things, space, space, on the modern stage.

Nature of origin of visible image of the spatial volume of visual perception of surrounding reality is analyzed through the usage of drawing methods of construction, by imposition of separate visible image by every eye of object from the general point of fixing of both eyes on it, coming from circumstance that in a perspective projection both the human eyes perceive spatial appearance of surrounding reality independently, and an association flows in the human brain.

A mechanism of physiology of surrounding space by the usage of mathematical calculations which enable to formalize the conclusions of psychology and give the algorithm of construction on the plane of picture of image of geometry of visible space is studied.

The artistic and pedagogical technologies of training fine arts, which are based not only on the monocular geometric method of construction of straight system of the Renaissance perspective, but also on the basis of integral scientific theory of artistic shaped image taking into account physiology and psychology of natural human visual perception are determined

Keywords: *fine arts studies, perception and image of space.*

Одержано 11.11.2014 р.