

Володимир Харченко

викладач кафедри графічного дизайну НАОМА

Деякі аспекти взаємодії об'єкта й фону в структурі зображувальної площини

Анотація. Розглянуто основні властивості об'єкта й фону, пояснено деякі закономірності їхньої взаємодії в структурі зображувальної площини, простежені умови і механізми виникнення ілюзорно-оптичних ефектів у контексті зорового сприйняття образу.

Ключові слова: об'єкт, фон, зображувальна площина, поле зображення, взаємодія, структура, простір.

Вступ. Питання основних закономірностей взаємодії об'єкта й фону в структурі зображувальної площини має значення не лише в теоретичних розробках щодо сутності двовимірних зображень — його важливість для прикладних дисциплін, таких, як графіка та графічний дизайн, зростає у зв'язку з широким використанням можливостей комп'ютерної графіки. Саме це зумовлює необхідність висвітлення, принаймні в загальних рисах, зазначених базових теоретичних питань.

Огляд публікацій. Серед робіт теоретиків мистецтва минулого сторіччя, що висвітлюють споріднені з проблематикою даної статті питання, ми зверталися, перш за все, до праць В. Кандинського [2]: «О духовном в искусстве» (1911) і «Точка и линия на плоскости» (1926). У сучасних нечисленних фахових вітчизняних виданнях з теорії мистецтва питання об'єкта й фону та їхньої взаємодії саме в структурі зображувальної площини практично не розглядається. Дотичним в галузі образотворчості теоретичний аспект цього питання є лише до сфери архітектурного проектування, де постає проблема взаємодії архітектурної форми як фігури з ландшафтом як тлом. Деяку інформацію з цього питання містять публікації у науково-теоретичних виданнях радянського періоду в галузі естетики, теорії та філософії мистецтва, серед яких насамперед слід назвати дослідження відомого вченого-архітектора, філософа та мистецтвознавця О. Г. Раппапорта (зокрема, ми звертаємося до його статті «Межпредметное пространство» [13]), роботи О. М. та С. М. Даниєлів з вивчення регулярного картинного поля «К основам семиотики иконических искусств: регулярное поле изображения» [8] та «Регулярное поле изображения как объект семиотического анализа» [7], а також фундаментальні праці Б. В. Раушенбаха [14] та деякі статті М. Шапіро [16], де висвітлюються властивості простору та геометрії зображення в контексті зорового сприйняття. Серед авторів, які розглядають ці питання глобальніше — Р. Арнхейм [1], Л. С. Виготський [3] та М. Волков [4].

Метою статті є спроба визначити загальні поняття про основні властивості об'єкта й фону, пояснити закономірності існування опозиції

«об'єкт—фон», а також проаналізувати деякі аспекти їхньої взаємодії у просторі зображувальної площини.

Виклад основного матеріалу. Питання взаємодії чи, власне, співіснування об'єкта й фону, що входить до сфери досліджень в галузях філософії (екзистенціалізм, філософія мистецтва), естетики та психології (психологія зорового сприйняття та психоаналітика, де активно використовується філософська опозиція «антропоцентризм – онтоцентризм»^{*} – за аналогією з опозицією «фігура – фон», тобто розглядається «фігура» конкретної особистості на «фоні» буття як такого), лишається актуальним і в царині образотворчості – у числі теоретичних проблем мистецтва.

Дослідження взаємодії об'єкта (фігури) та фону і похідне з цього питання виявлення і передачі у художніх творах предметно-просторових зв'язків – як творче завдання – ставили перед собою майстри різних епох, стилів і напрямків, інколи з діаметрально протилежною метою. Якщо Поль Сезанн у своїх численних творчих пошуках намагався «виявити» форму об'єкта з середовища за допомогою чистого кольору, то імпресіоністи буквально впадали у своєрідну «перцептивну новонародженість»^{**}, свідомо не розділяючи фігуру й фон, поставивши за мету бачення й відтворення єдиного потоку, передачу засобами образотворчості світло-тіньової та колірної єдності «тканини Буття».

У цьому ж руслі була спрямована і наукова та викладацька діяльність В. Кандинського, який працював над теоретичними засадами мистецтва: починаючи з 20-х років минулого століття він повністю сконцентрував увагу на аналітичному дослідженні окремих елементів зображувальної площини, таких як форма, колір, точка, лінія, площина, і таких основних понять, як конструкція, композиція, синтез, час, ритм тощо, застосовуючи аналітичну базу і отримані висновки у своїй викладацькій діяльності в Баухаузі. Результатом його досліджень стала, як відомо, вже згадувана книжка «Точка и линия на плоскости», що слугувала оригінальним навчальним посібником для студентів-мистців Баухауза. Ця проблема не втрачає актуальності і на сучасному етапі – в контексті підготовки художників-графіків, фахівців з графічного дизайну, архітекторів.

Будь-які взаємодії **об'єкта й фону** в контексті образотворчості доцільніше розглядати, на наш погляд, у проєкціях графіки чи живопису, оскільки саме вони оперують пласкими фігурами, що принципово невід'ємні від образотворчої діяльності, – адже будь-яке зображення має на меті побудову пласкої чи об'ємної фігури. Проте ми надаємо перевагу графіці,

^{*} Онтоцентризм (від грецького *отос* – буття) і антропоцентризм. У Сартра та Камю саме людина виступає в якості мірила усіх речей, натомість у Хайдеггера це саме буття.

^{**} В. Джеймс свого часу писав, що перцептивне поле новонародженого – це "розмите кольорове шумливе дешо".

оскільки їй притаманні такі специфічні характеристики, як ефект незавершеності, імпровізація, фіксація миттєвих вражень, тобто саме графіка припускає достатньо високу ступінь умовності в зображенні, що потребує досить напруженої роботи уяви глядача, а в контексті проблематики даної статті цей момент є дуже важливим.

Насамперед варто зупинитися на деяких властивостях самих понять «об'єкт» і «фон». Перше найтісніше пов'язано з таким поняттям, як **границя** — це або лінія, як на пласких фігурах, або поверхня (на об'ємних), тобто об'єкт (фігура) відділена від фону одно- чи двовимірною границею. **Фоном** для пласкої фігури виступає певна частина зображувальної площини, що не обмежена границею — сама рама картини слугує тут швидше умовною границею з тривимірним простором і постає певним символом безмежності [13].

Границя об'єкта (пласкої фігури) за своєю природою асиметрична: всередині об'єкт має центр, тож інтуїція й інтенція^{*} того, хто його розглядає, скеровується від границь до центру, тобто «вектор уваги» глядача спрямований всередину. Принагідно зауважимо, що дослідники підтверджують існування самостійного інтенційно-силового поля пласкої фігури, полюс якого знаходиться в центрі, спрямованість векторів — від границь до центру, довкола ж границь утворюється так званий легкий силловий «ореол» [13]. На думку теоретиків, це невеличке просторове утворення навколо зовнішнього боку границі — «ореол» об'єкта-фігури — є необхідним чинником для бачення границі.

Інколи цей зовнішній просторовий шар над границею трактують іще й як простір легких рухів лінії, що потрібне для пошуку, власне, «намацування» контуру. Зазначимо при цьому, що будь-яке зображення предмету потребує певного пошуково-варіативного простору, в якому проводиться лінія і який оточує лінію з обох боків — зовнішнього й внутрішнього. Пошуки точного контуру подібні до так званих «компонувальних» рухів [13]: у «живому» мистецькому творі завжди присутній момент необхідності, але так само невід'ємно присутня й свобода, тож і «жива лінія» художника відрізняється від лінії, проведеної під лінійку. Вона іде вільно, але водночас їй притаманна внутрішня переконливість, що змушує глядача вірити: художник міг провести її лише так, хоч насправді існує безліч варіантів. Тож художньою цінністю наділена саме «вільно переконлива лінія», натомість виконана під лінійку — є лише естетичною.

Іще одна з характеристик границі зображувального об'єкта чи лінії контуру — її принципова нерозривність, так само, як і безперервність поверх-

* Поняття інтенція (від лат. *intentio* — прагнення, спрямованість) у філософських тлумаченнях означає предметну спрямованість переживань свідомості. В узагальненому значенні як одне з фундаментальних понять естетики інтенція дає змогу вийти на рівень специфічного зв'язку між світом природи (предметів, явищ, процесів) і світом людини, посередником і взаємодійною ланкою, між якими є інша реальна модель — мистецтво.

ні, що обмежує тіло. У практичній сфері ми досить часто маємо справу з пунктирною лінією, однак це є лише графічною умовністю: лінія у вигляді пунктиру, якщо вона слугує контуром чи границею, не позначає будь-яких об'єктивно існуючих розривів, а так само означає безперервний контур.

Бачимо, що об'єкт (фігура) як такий поляризований на границю й центр, і це засвідчує певну дуальність — як у створенні зображення, так і в його сприйнятті. Якщо орієнтуватися на змістовий центр, то зображення повністю заміщується символом, умовним знаком, гранично знижуючи роль контуру. Натомість послаблення символічного центру провокує посилення цієї ролі, викликаючи рух очей по контуру — так би мовити, візуальне «намацування» предмета. При цьому важливе й те, що зображувальний об'єкт має символічне (змістове) наповнення, і те, що глядачеві також відомий цей символічний зміст, а останнє саме й скеровує інтенції його сприйняття.

Слід зауважити, що просторовий фон, який оточує зображальний об'єкт, з'являється у зображеннях набагато пізніше: від початку він постає як тонка плівка навколо контуру предмета (якщо говорити про історію еволюції зображення предмета в просторі) — своєрідний «плівковий простір», що не є в повному сенсі розвиненим просторовим образом [13]. Він за своїми властивостями ще не здатний поєднувати різні предмети в системі просторових зв'язків, до того ж не дає змоги уявити природній вигляд зображуваного предмету.

Подібні зображення найчастіше пов'язані між собою порядком розташування їх саме у «текстовому» просторі — на протигагу реальному. Однак «плівковий простір» фігур певним чином пов'язується зі «змістовим простором» рисункового тексту та площинним простором власне графічного зображення (бачимо це вже в наскельних розписах та рельєфах Давнього Єгипту) і, еволюціонуючи, цей зв'язок виростає і в принципі лінійної перспективи і — в подальшому — в різноманітні форми бачення та зображення простору як початкової універсальної творчої субстанції.

Зазначимо далі, що просторова реальність картинного поля складна й неоднорідна за своєю структурою і утворюється багатьма самостійними просторами, або шарами, серед яких — символічний, змістовий (текстовий), геометричний і, нарешті, космологічний простір власне картинної рамки [7].

Цікаво також звернути увагу і на так званій «простір близькодії» зображувальної площини, що виникає лише за умови максимального наближення зображень предметів: внаслідок цього процесу предмети стають майже дотичними, їхні «плівкові простори» утворюють своєрідний «перетин», що є, власне, досить стійким зв'язком, хоча потребує й певного «змістового споріднення», тобто сюжетних стосунків між зображеннями в структурі зображувального поля [13]. Це «споріднення» між об'єктами (фігурами) виявляється практично в зображеннях дотику — рук чи тіл (обійми, боротьба), облич (поцілунок), тримання та опертя і т. ін. Якщо

ж в зображенні не спостерігається такої «дотичності-спорідненості», то «близькодія» об'єктів (фігур) у просторі зображувальної площини може вказувати скоріше на часовий вимір, тобто на різні за часом події життя чи різні часові відрізки, як можна бачити у «тиражованих» множинних зображеннях фігур котрогось із персонажів в межах одного картинного поля — наприклад, у деяких іконах та живописних творах доби Ренесансу [8].

Зображувальну площину зазвичай розглядають як наділений певною структурою **змістовий простір**, що в ньому «вільно» розташовані об'єкти (фігури). Тут виникає цікавий момент впливу самої цієї структури на значення, або, швидше за все, «значущість» об'єктів (фігур), а саме — кожне конкретне місце структури зображувальної площини «передає» свою значущість окремим фігурам, розташованим у ньому. Тобто, самої цієї структурованості зорovo ми не сприймаємо, вона скоріше потенційна, або «латентно* притаманна» зображувальній площині, тож художник може «вільно» розташовувати у ній об'єкти (фігури) чи лінії, створюючи композицію, яка в даному разі (і в певному сенсі) є здебільшого «відповіддю» чи «згодою» зображувальної площини. І якщо в композиційній цілісності жоден з елементів не може бути замінений, оскільки він набуває унікального статусу лише в одному-єдиному, неповторному поєднанні з іншими, то лишається додати, що й кожен об'єкт (фігура) всередині картинного поля посідає єдине з усіх можливих, «своє» місце.

Тут слушним буде навести як приклад практику сценографічних та кінематографічних вирішень, де розташування предметів та фігур у сценічному просторі або просторі кадру має першорядне значення для сприйняття їх глядачем — адже простір сцени чи кадру так само має певну структуру, що диктує свої закони компоновання, і так само підсилює або нівелює «значущість» фігури залежно від місця її розташування.

Зображувальна площина може структуруватися також суцільним орнаментом — в такому разі фону як такого не спостерігається, оскільки його заповнюють об'єкти (фігури), і йдеться про «суцільну фігурованість», що дозволяє розглядати опозицію «об'єкт — фон» з нових ракурсів.

Об'єкт (фігура) та фон (як явище зорового сприйняття) виступають компонентами своєрідної оптичної гри, спричиненої ефектом інтенційної інверсії, тобто вдовоної перестановки головних елементів зображення: об'єкта й фону, переднього й дальнього планів тощо. До перестановки об'єкта й фону можуть призводити як предметні асоціації, так і ритми контурів чи співвідношення теплих і холодних кольорів (теплі кольори «вириваються» з фону, а холодні «відступають» на дальній план). Отже, в одному випадку око розрізняє чорну фігуру на білому тлі, в іншому — білу фігуру на чорному (найпростіший приклад — «ваза» Е. Рубіна, більше відома під назвою «ваза чи профілі»). Ці властивості оптичних ілюзій використовув-

* Латентність (від лат. *latentis*) — прихований, невидимий: властивість об'єктів або процесів перебувати у прихованому стані, не виявляючи себе.

ються мистцями свідомо – при створенні зашифрованих образів та в мистецтві силуету, в побудові орнаментів (у дзеркальних інверсіях), особливої виразності вони набувають в сюрреалістичних композиціях.

Проте необхідно зауважити, що сприйняття і цих, і подібних явищ (за В. Кандинським) великою мірою залежить також від «внутренней установки зрителя, который способен видеть одно из двух или оба явления одновременно: если глаз недостаточно развит (что обусловлено психологически) для восприятия глубины, то он будет не в состоянии освободиться от материальной плоскости для восприятия недифференцируемого пространства. Правильно тренированный глаз должен быть способен частично видеть необходимую для произведения плоскость как таковую, а частично, если она принимает форму пространства, ее не замечать. Даже простое сочетание линий, в конце концов, можно рассматривать двояко — или как одно целое с ОП*, или как свободно расположенное в пространстве» [2].

Суцільна фігурованість деяких видів орнаменту також призводить до виникнення оптично-ілюзорних явищ – «інтенційний зсув» дозволяє нам бачити певну фігуру спочатку в одному контурі, а згодом – у сусідньому, тож можемо говорити про «орнаментально-ілюзійні» ефекти.

Найбільш яскраві зразки цих явищ зустрічаємо у творчості відомого майстра оптичних ілюзій, голландського художника-графіка Мауріца Ешера**, який вирізнявся своїм особливим баченням світу та грою з логікою простору. Його роботи сприймаються як графічне зображення теорії відносності, а широковідома гравюра «Метаморфози» змушує відчувати потаємні зв'язки вічності й безмежності, поєднуючи в єдине ціле час і простір.

Власне, М. Ешера цікавили не лише проблеми взаємодії двовимірних фігур в полі зображення, а й закономірності «переходу» площини у простір: він досліджував фігуративно-предметні метаморфози, будуючи їх на керованих інтенційних інверсіях, розкривав поступовість переростання однієї геометричної фігури в іншу, використовуючи найменші з можливих змін у контурах фігур. Фахівці вважають, що його творчість має розглядатися в контексті останніх досягнень в царині співвідношень часу та простору та їхньої тотожності, а також теорії відносності та психоаналізу.

Повертаючись до властивостей орнаментальної площини поля зображення, зауважимо, що суцільний орнамент дає підстави теоретикам розглядати його як своєрідну модель Всесвіту, зокрема, він може виступати і як симво-

* ОП – тут – основная плоскость (рос).

** Мауріц Корнеліс Ешер (1898 – 1972) – нідерландський художник-графік, у своїх роботах досліджував пластичні аспекти понять безмежності й симетрії, а також особливості психологічного сприйняття складних тривимірних об'єктів, яскравий представник імпр-арта.

лічна ознака «щільності» Всесвіту – за рахунок притаманного йому поліцентризму і на противагу моноцентризму, що властивий зображувальному полю.

Зважаючи на цю відмінність, О. Г. Раппапорт пише у своєму дослідженні: «Отход от схемы организации пространства, построенного по принципам «регулярного поля», соответствующего структуре «мирового древа», и переход к более орнаментальной трактовке картинного поля соответствует иным архаизирующим устремлениям символизма и модерна. (...) Полицентричные структуры сплошного орнамента предполагают симметрические преобразования типа «сдвига» или «переноса», в то время как в моноцентрическом пространстве преобладает симметрия вращения. Сопоставление полицентрических орнаментальных структур с регулярным полем картины позволяет обратить внимание на оформление межфигурного пространства, повышение его значимости наряду с фигурами предметов» [13; 283–296].

У контексті питання взаємодії об'єкта (фігури) й фону необхідно також зауважити, що фон – в його звичайному сприйнятті як протиставленні фігури – слугує не лише для її розміщення, а постає як самостійне візуальне явище, яке здебільшого сприймається за допомогою бокового зору. Фактично ж фон являє собою певну розмиту пляму, де, так би мовити, «плавають» об'єкти (фігури), а простір, що утворюється між ними – міжфігурний простір – здебільшого не сприймається як самостійне утворення, хоча «фігури проміжків» своїми властивостями взаємопов'язані зі структурою композиційної побудови зображення.

Як відомо, у мистців існує два шляхи досягнення композиційної завершеності картини: або за допомогою використання певних геометричних фігур, що пов'язують між собою границі предметів та центри фігур, або ж надаючи полю зображення лінійної орнаментованості за рахунок міжфігурних проміжків, що виступають водночас і як «працюючі» фігуровані контури. Таким чином, в основі становлення межпредметного простору лежить те ж саме протиріччя – між принципами моноцентричного упорядкування поля зображення та його орнаментального фігурування, і в обох випадках так само простежуються стосунки між «бачимим» і «не – бачимим».

Останнє узгоджується з думкою В. Кандинського: «Несмотря на казалось бы непреодолимые противоречия, современный человек не довольствуется больше внешним. Его взгляд оттачивается, его слух обостряется, и его желание *за внешним увидеть внутреннее* растет [курсив наш – Х. В.]. Только поэтому мы в состоянии ощутить внутреннюю пульсацию такого молчаливого и скромного существа, каким является ОП» [2].

Насамкінець додамо, що дослідження властивостей межфігурного простору як такого є невіддільним від питань взаємодії об'єкта й фону і порушує цілу низку важливих у контексті образотворчості питань, які, втім, виходять за межі заданої теми і не передбачені форматом даної статті.

Таким чином, з усього вищезазначеного випливають наступні висновки:

1. Ознайомлення з основними властивостями об'єкта й фону та закономірностями їхньої взаємодії в структурі зображувальної площини є необхідним як для набуття теоретичних знань студентами, так і для практичного застосування в процесі створення двовимірних зображень, що має особливе значення для таких спеціальностей, як графіка та графічний дизайн, зокрема враховуючи і широке використання в методиці викладання цих дисциплін сучасних програм комп'ютерної графіки.

2. Знайомство з внутрішньою будовою простору зображувальної площини та механізмом виникнення ілюзорно-оптичних ефектів в контексті зорового сприйняття образу на сучасному етапі є важливим для будь-якої спеціалізації художника.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. / Рудольф Арнхейм — М. : Прогресс, 1974. — 180с.: ил.
2. Кандинский В. Избранные труды по истории искусства / Кандинский Василий. — М. : Гилея, 2008. — 429 с.: ил.
3. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С.Выготский. — Изд.3-е. — М. : Искусство, 1986. — 573с. : ил.
4. Волков Н. Н. Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей» / Н.Н.Волков // Содружество наук и тайны творчества: Сб. — М.: АПН РСФСР, 1968. — С. 234—254
5. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда / Дуглас Хофштадтер. — М. : Бахрах-М, 2001. — 752 с. : ил. — ISBN 5-94648-001-4, ISBN 0-465-02656-7.
6. Гадамер, Х.-Г. Актуальность прекрасного / Ханс-Георг Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 368 с. — ISBN: 5-210-0261-X.
7. Даниэль А.М., Даниэль С.М. Регулярное поле изображения как объект семиотического анализа / А.М.Даниэль, С.М.Даниэль // Теоретические проблемы дизайна. — М., 1979. — С. 75—80.
8. Даниэль А.М., Даниэль С.М. К основам семиотики иконических искусств: регулярное поле изображения. / А.М.Даниэль, С.М.Даниэль // Труды по знаковым системам. — Тарту : Изд-во Тартуского ун-та., 1982.
9. Даниэль Сергей. Искусство видеть / Сергей Даниэль. — Л. : Искусство, 1990. — 224 с. : ил. — ISBN: 5-210-00035-4.
10. Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту / Э.В. Кильчевская. — М. : Наука, 1968.— 207 с. : ил.
11. Лошер Ж. Л., Вельдхуизен В. Ф. Магия М. К. Эшера / Ж.Л. Лошер, В. Ф. Вельдхуизен. — Арт-Родник, Taschen, 2007. — 198 с. : ил. — Isbn 978-5-9794-0025-9.
12. Ян, Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства / Мукаржовский Ян. — М. : Искусство, 1994. — 606 с. : ил.
13. Раппапорт А. Г. Межпредметное пространство / Раппапорт А. Г. // Советское искусствознание '82. — М. : Советский художник, 1984. — Вып. 2 (17). — С. 274—296.
14. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие / Раушенбах Борис — СПб: Азбука-классика, 2002. — 320 с.: ил. — ISBN: 5-352-00001-X
15. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. — М. : Гнозис, 1993. — С. 51—116.

16. *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа / М. Шапиро // Семиотика и искусствометрия. Сборник статей: современные зарубежные исследования – М. : Мир, 1972. – 364 с. С.136-163.

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБЪЕКТА И ФОНА
В СТРУКТУРЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЛОСКОСТИ**

Владимир Харченко

Аннотация. Рассмотрены основные свойства объекта и фона, даны пояснения некоторых закономерностей их взаимодействия в структуре изобразительной плоскости, прослежены условия и механизмы возникновения иллюзорно-оптических эффектов в контексте зрительного восприятия образа.

Ключевые слова: объект, фон, изобразительная плоскость, поле изображения, взаимодействие, структура, пространство.

**SOME ASPECTS OF INTERACTION BETWEEN OBJECT
AND BACKGROUND IN THE SPACE OF PICTURE**

Volodymyr Kharchenko

Annotation. The basic properties of the object and background are explanations of some of their interaction patterns in the structure of pictorial plane, traced the conditions and mechanisms of illusory-optical effects in the context of the visual perception of the image.

Keywords: object, background, figurative plane image field, interaction, structure and space.

УДК [741:378.147] (076)

Тарас Гончаренко

доцент кафедри рисунка НАОМА

**Завдання з рисунка
на II курсі (2-й семестр) факультету
архітектури НАОМА**

Анотація. У статті висвітлено власний досвід автора з викладання рисунка на архітектурному факультеті НАОМА. Наведено методично-послідовне обґрунтування та характеристики завдань з рисунка на II курсі у другому семестрі. Текст проілюстровано зразками студентських робіт.

Ключові слова: завдання з рисунка, рисунок, архітектура.

На дисципліну «Рисунок» на другому курсі у другому семестрі на архітектурному факультеті виділяється 84 години, зокрема й 4 години на контрольну роботу.