

УДК 7. 01

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ В КОМПОЗИЦІЇ ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Дарина Скринник

*Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська, 1,
Львів, 79000, Україна, kafkult@mail.ru*

Розглянуто підходи психоаналізу та гештальтпсихології до структурних елементів композиції творів образотворчого мистецтва. Протистояння цих позицій знімається через розмежування предметного поля обох напрямів. Запропоновано розглядати гештальт у творах образотворчого мистецтва як морфологічну систему, а архетип як смислотворчий фактор мистецького твору. Обидва мають додосвідний характер і походять з несвідомого.

Ключові слова: образотворче мистецтво, композиція, гештальт, архетип, структура, елемент, система.

Структурні елементи композиції стали предметом аналізу багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Так, методологічні аспекти аналізу композиції американський естетик та психолог Р. Арнхейм [1] розглядає з точки зору гештальтпсихології. Смислотворчий аспект цієї проблеми потрапив в коло наукового інтересу представника новітнього психоаналізу К. Юнга [7]. Сучасних авторів, В. Михайленка та М. Яковлева [4], а також Ф. Ковальова [2], цікавить доцільно-раціоналістичний план в аналізі композиції творів образотворчого мистецтва. Специфіка теорії мистецтва, в колі проблем якої перебуває також і композиція, полягає в тому, що вона так чи інакше пов'язана з багатьма дотичними до мистецтва науками. Таким чином, забезпечується можливість розглядати проблематику теорії мистецтва під різними кутами зору. Ми ж ставимо за мету проаналізувати специфіку співвідношень у композиції як в системі взаємозалежних елементів, що взаємодіють, а також пов'язаність змін у суб'єктивному світосприйнятті зі змінами в структурі мистецького твору.

Основоположними структурними елементами композиції художнього твору є простір та художній елемент як фактор його (простору) впорядкування. Елемент композиції тут розглядається як складова її частина, що обмежена одним або кількома замкненими контурами [4, с. 57]. Сутнісний вимір композиції твору образотворчого мистецтва можна означити, на наш погляд, через виділення в ній бінарної опозиції “порядок – хаос” як структури, що лежить в основі субстанційної моделі ставлення до світу в різних народів.

© Д.Скринник, 2006

У ХХ ст. намітилися дві основні лінії аналізу художньої творчості. У першій втілюється прагнення осмислити природу мистецтва й художньої творчості через призму людської свідомості, а в другій – намагання виявити в мистецтві спеціальне поле досліджень, позбавлене суб'єктивності, з використанням методів точного аналізу. З огляду на ці дві тенденції очевидно, що в ролі внутрішньої основи мистецтва, яка модифікується в процесі його еволюції, можна брати різні плани та виміри художньої творчості. Зокрема, від вимірів, які кладуть в основу класифікації, цілком залежить виявлення художніх циклів. Відповідно одні й ті самі плани та виміри розглядаються та інтерпретуються обома напрямками порізно.

У цій статті ми розглянемо дві крайні позиції щодо формування композиції як ієрархізованої системи елементів. Перша репрезентована психоаналізом: представники цього напрямку розглядають сприйняття мистецтва як несвідомий ірраціональний процес, вмотивований сексуальними компонентами, або ж, як це здійснюється в естетиці К. Юнга, образами колективного несвідомого – архетипами [1, с. 13]. Другу позицію репрезентує гештальтпсихологія, яка виступає проти асоціативної теорії сприйняття, що панувала в ХІХ ст. На противагу цій теорії представники гештальтпсихології прагнули довести, що сприйняття має цілісний характер і формується на основі створення цілісних структур, гештальтів [1, с. 14]. На нашу думку, наведені підходи не суперечать одне одному, а швидше доповнюють, позаяк гештальтпсихологія та психоаналіз розглядають нетотожні аспекти природи художньої творчості, які ми й спробуємо розмежувати.

Як зазначалось вище, художній твір можна інтерпретувати через опозицію “порядок – хаос”. Очевидно, “порядок” тут можна розглядати як раціонально-доцільне в процесі творчості, як таке, що піддається логічному осмисленню; в той час як “хаос” – ірраціональне, інтуїтивне, таке, що не підлягає раціональній доцільності, а відтак – не піддається витлумаченню. Процес зміни історичних епох позначився на творах мистецтва, в тому числі й як домінування то одного, то іншого початку.

Питання, які саме складові твору образотворчого мистецтва (наприклад, живопису) стосуються раціонального, такого, що осмислене, а які – інтуїтивного, тобто такого, що йде з несвідомого, потребує спеціального дослідження. Але в нашому випадку таке умовне розмежування є необхідним.

Про таке розмежування говорить Ф. Ніцше. Він пропонує один із варіантів розрізнення, що ґрунтується на концепції діонісійського та аполонівського первнів у художній творчості. Філософ здійснює узагальнений погляд на історичний поступ людського суспільства, який виявляється і в мистецтві, за ознакою домінування одного чи іншого початку. Ф. Ніцше характеризує діонісійський по-

чаток як природну стихію будь-якого існування, що домінує неподільно в кожній живій істоті. Аполонівський початок він означає як сутнісну відмінність людини від тварини, – як розум. Філософ також вважає, що в європейській культурі ці два початки перебували в рівновазі за доби еллінізму. Однак увесь хід її розвитку призвів до порушення цієї рівноваги на користь аполонівського первня [7, с. 440]. Слід зазначити: хоча Ф. Ніцше вводить вищезгадані означення в естетику [5, с. 384], але вони стосуються дуже широкого спектру проявів людського існування і передусім охоплюють культурний та суспільний розвиток людства в цілому. Тому, на наш погляд, не варто це твердження беззастережно накладати на розвиток мистецтва. Цілком прийнятно розглядати мистецтво еллінізму як прояв відносно рівноваги діонісійського та аполонівського первнів. Усе ж, наступний шлях мистецтва – це швидше постійне змагання протилежних початків та чергування домінанти то одного, то іншого. Так, можна говорити про домінування аполонівського початку в добу Відродження, але в явищі маньєризму, очевидно, проявляється діонісійський; доба Класицизму явно позначена аполонівським первнем, але доба Бароко – діонісійським. Тим більше, це справедливо для українського бароко, що було сутнісно близьким для українців і через свої форми здійснювало реалізацію самоідентичності. В той час як раціоналістичний класицизм для України – чужий, оскільки накинута імперіями – Австро-Угорською на Заході та Російською – на Сході [6, с. 8]. Фактично про мистецтво, починаючи від еллінізму й закінчуючи початком ХХ ст., можна стверджувати, що воно тією чи іншою мірою відбивало світовідчуття епохи, і в цілому можна говорити про переважання аполонівського початку й у мистецтві, й у векторах розвитку європейської культури. Але з початком ХХ ст. постає очевидна суперечність: з одного боку, бачимо загальну “раціоналізацію” людського поступу в цілому, пов’язану з розвитком науково-технічного прогресу, а з іншого, – наростаючу увагу до інтуїтивної творчості, ігнорування раціонально обґрунтованих засад мистецтва. Отже, виходить своєрідний конфлікт: на цивілізаційному рівні (за О. Шпенглером) проявляється аполонівський початок, він максимально виявний в оптимістичних поглядах на науково-технічний прогрес та інформаційні технології; а на рівні мистецтва маємо досить одностайне заперечення логічно обґрунтованого формотворення, звернення до інстинктивного в крайніх його проявах, що свідчить про переважання діонісійського початку.

Ми ставимо питання про те, яким же чином виявляють себе в творах образотворчого мистецтва діонісійський та аполонівський первні: інтуїтивно-творче та логічно осмислене?

На нашу думку, легше виявити загальне, в якому суб'єктивне зведене до мінімуму: що піддається раціональному тлумаченню і яке можна відносно точно “вирахувати” емпіричними методами. Виявленням таких загальних закономірностей і займається гештальтпсихологія (від нім. *gestalt* – “цілісний образ”, “структура”, “форма”). Особливий вклад у дослідження мистецтва й художньої діяльності, застосовуючи висновки гештальтпсихології, здійснив американський естетик і психолог Р. Арнхейм. У своїй книзі “Мистецтво та візуальне сприйняття” [1] він пропонує застосувати до дослідження мистецтва закони та принципи, висунуті гештальтпсихологами стосовно ділянки зорового сприйняття. Найбільший інтерес тут становлять такі зв'язки і їх ознаки, які присутні в будь-якій композиції та охоплюють всі елементи, тобто виступають як найзагальніші. Ці зв'язки, по суті, є властивостями або принципами, що забезпечують органічну цілісність композиції. Спираючись на них, дослідник доходить висновку, що зорове сприйняття, і, зокрема, сприйняття творів мистецтва, не є механічним реєструванням елементів, а являє собою схоплювання та осягнення значущих моделей структури, тобто найхарактерніших особливостей об'єктів, що здатні позначати ціле [1, с. 15-21].

Фактично, висновки гештальтпсихології стосовно візуального сприйняття в мистецтві відповідають фундаментальним основам законів композиції і суттєво впливають на з'ясування механізмів їх “дії” та кінцеве їх формулювання. Багато дослідників, що займалися теорією композиції, спиралися на дослідження та гіпотези Р. Арнхейма. На думку сучасного англійського мистецтвознавця Е. Гомбріха, який йде в цьому питанні за Р. Арнхеймом, зорове сприйняття є розумним – ми бачимо предмет тому, що розуміємо його. Такому “розуміючому” зорові ніби передує знання про предмет, який ми бачимо, поняття про нього. За висновками дослідника, художник початково йде не від свого зорового досвіду, а від ідеї, що йому передує, концепту того, що він малює і що вже міститься як готова схема в його свідомості. Виходячи з цього, можна говорити, що в композиції якоюсь мірою реалізуються додосвідні схеми структуризації площини, що лягають в основу теорії композиції. Питання існування в композиційних схемах об'єктивних структур, що пов'язані з біологічною природою людини, підіймають багато сучасних дослідників. Так, автори посібника “Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення)” [4] В. Михайленко та М. Яковлев не лише покликаються на Р. Арнхейма, але й здійснюють узагальнення та емпіричну перевірку багатьох теорій та розробку власних нових. Зокрема, вони пропонують узагальнення тверджень експериментально-психологічних досліджень вітчизняних та зарубіжних дослідників щодо найважливіших аспектів теорії сприйняття беззмістовних композицій (тобто таких, в яких елементи композиції виступають

виключно як формалізовані утворення, непов'язані з формами реального світу). А саме:

- безмістовні композиції, побудовані з урахуванням певних закономірностей, забезпечують жорстко детерміновану просторово-часову послідовність огляду. Увага глядача акцентується на певних ділянках навіть у тих місцях, де композиції містять багато елементів і мають складну структуру;
- огляд площинного композиційного угруповання здійснюється у більшості випадків зліва направо та зверху вниз;
- із множини ознак у безмістовних композиціях пріоритетнішими є геометрична характеристика та розмір елементів;
- увага спостерігача концентрується на тих місцях зображення, де відбувається взаємодія елементів, а саме: вони дотикаються, перетинаються, змінюють положення, деформуються;
- погляд спостерігача, зазвичай, збігається з лінійним ритмом побудови або орієнтованим напрямом елементів композиції;
- у загальних випадках геометрично правильні фігури, розміщені за законами гравітації, швидше сприймаються та краще запам'ятовуються глядачем, ніж неправильні чи вільно орієнтовані в просторі;
- різні за конфігураціями, близькі за розмірами геометричні образи затримують погляд на різний за тривалістю час;
- у розміщенні фігур за тотожними ознаками (величина, конфігурація та ін.) на відстанях, що забезпечують супідрядність їх сприйняття у композиції, розрізнені фігури візуально сприймаються угрупованнями. (Супідрядність – впорядкованість елементів чи їх груп в композиції за однією з ознак) [4, с. 163].

Важливо зазначити, що хоча автори формулюють ці концепти стосовно безмістовних композицій, однак вони як принципи справедливі й для композицій змістовних, сюжетних, позаяк до аналізу кожного твору образотворчого мистецтва будь-якого часу та будь-якого регіону можна підходити, як до самодостатньої системи. Це пов'язано зі спільною психофізичною природою людей, закономірності якої і досліджує гештальтпсихологія.

Серед багатьох закономірностей утворення композиції особливе місце належить так званому золотому перетину, що лежить в основі співвідношень, які викликають в людини відчуття гармонії та краси. (Золотий перетин – це такий пропорційний гармонійний поділ відрізка на нерівні частини, за якого менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до цілого. Арифметично відрізки золоті пропорції виражені нескінченним ірраціональним дробом $1,618$). Прийнято вважати, що поняття про золотий перетин увів у науковий обіг Піфагор (VI ст. до н. е.) [4, с. 26]. Для піфагореїзму число як таке стає принципом оформ-

лення буття в єдиний всесвітній організм – Космос, що характеризується гармонією, мірою, порядком. Що цікаво, мистецтво епох, які тяжіли до раціонального осмислення світу та свого місця в ньому, позначене підвищеним інтересом до пропорції золотого перетину та до співвідношень, виражених чисельно.

Серед численного розмаїття форм у природі панує закономірність і системність, об'єднавчим фактором яких є пропорція золотого перетину. Підсумовуючи численні відомості про формотвоутворення в природі, дослідники роблять такі висновки:

- “золоте число” 1,618 передає математично своєрідну ритмічність функціональних структур;
- числа Фібоначчі (пропорційне співвідношення золотого перетину, виражене математичною прогресією) математично виражають собою певні принципи природного розвитку, пов'язані з загальним законом збереження; ці принципи мають місце як на рівні організмів, так і на молекулярному рівні розвитку живих систем;
- принцип “золотої симетрії” (згідно з російським кристалографом Г.Вульфом, золотий перетин є одним з проявів симетрії) діє на рівні неживої природи як певний принцип її впорядкування;
- якщо ряди Фібоначчі математично характеризують “прагнення” природи до оптимального функціонування її систем, то принцип золотого перетину – екстремальний (вищий) прояв структурованої і функціональної досконалості цих систем;
- “золота спіраль” з модулем Φ (1,618) є математичним смыслом таємниці життя, яка оптимально виявляє себе і в рослинному, і в тваринному світі, тому що вона – прояв закону гармонічного зростання пульсацій [2, с.33].

Тривіально, але ціле завжди складається з частин. Частини різної величини знаходяться в певному співвідношенні одна до одної і до цілого. Це і є пропорції. З математичної точки зору ми відзначаємо повторення вимірюваних рівних величин і нерівних, що співвідносяться одні з одними як величини золотого перетину. Це – два види пропорційних співвідношень. Всі інші величини, якщо вони виникли в результаті порушення формотворення з будь-яких причин, не становлять пропорції. Пропорційні співвідношення є джерелом симетрії, ритму, гармонії та краси. Непропорційні співвідношення призводять до порушення порядку, порушення симетрії та ритму, що сприймається людиною як негарне або навіть потворне. Таким чином, формулюються п'ять принципів формотворення в природі: цілісність, пропорції, симетрія, ритм, головне в цілому. Вони виступають у вигляді законів формотворення, що простежуються в природі на всіх рівнях. Ці самі принципи наявні в будь-якому творі мистецтва, незалежно від часу та місця

його створення [2, с. 33]. Власне, це і є п'ять найфундаментальніших законів образотворчості, на яких ґрунтується теорія композиції.

Якщо гештальтпсихологія досліджує загальне в перцептивному досвіді людства, що ґрунтується на закономірностях та принципах фізіологічної організації людини, то психоаналіз, зокрема К. Юнг, досліджує загальне, яке виражає спільне в структурі психіки людини та її закономірностях. Зрозуміло, що останнє виявити та зафіксувати значно складніше, позаяк ідеться про феномени, інтерпретація яких здійснюється гіпотетично й не може бути перевірена дослідниками. З позиції психоаналізу, мистецтво користується мовою ірраціональних, несловесних форм, які не можна розшифрувати раціональним, дискурсивним способом. Як відомо, ці форми, первісні образи, сформовані за архаїчної доби, за своїм функціональним призначенням є певним проектом, матрицею, згідно з якою в людства формується ставлення до дійсності. Ці первісні образи як першооснова фундаментальних структур психіки, які К. Юнг назвав архетипами колективного несвідомого, у своїй безпосередній формі виражені в міфах, де виявляє себе досвідоме ставлення до світу. З ходом людської історії вони дедалі більше зазнають оцінюючого свідомого опрацювання. У психоаналізі К. Юнга вчення про архетипи є методологічним принципом аналізу художнього твору. Згідно з ученим, художній твір за своєю сутністю є такою образотворчістю, яку належить трактувати як самосутню. Відповідно до цього методологічного принципу художній твір живе своїми законами й "використовує" людину як своє живильне середовище. Це соціопсихічне явище в психоаналізі К. Юнга має назву автономного комплексу. Художній твір у своєму завершеному вигляді є таким образом, який піддається аналізу настільки, наскільки ми здатні розпізнати в ньому символ [7, с. 209]. Таким чином, в естетичному сприйнятті ми знаходимо лише сліди різних архетипів, відповідно яких і модифікується процес сприйняття або творчості кожного окремого індивіда. Сам архетип не входить у свідомість, він завжди поєднується з певними уявленнями й зазнає обробки нею.

Слід зазначити, що предметом дослідження як гештальтпсихології, так і психоаналізу є певні константи людської психіки, які ми розглядаємо в розрізі образотворчого мистецтва. Однак ці константи мають різну природу, й при цьому, на нашу думку, не є взаємовиключними. Спільною точкою дотику обох цих підходів є механізм реалізації, з одного боку, гештальту, а, з другого, – архетипу. Якщо підходити до здійснення мистецтва в культурі як до способу збільшення інформації, якою володіє будь-який індивід чи колектив, то можна виокремити такі два випадки. Перший випадок полягає в тому, що отримана ззовні інформація вивіряється десь поза суб'єктом і в константному об'ємі передається суб'єкту. Другий – ззовні отримується лише певна частина інформації, яка відіграє роль

збудника. Цей збудник викликає прирощення інформації всередині свідомості суб'єкта. Таке інформаційне самоприрощення призводить до того, що аморфне у свідомості суб'єкта стає структурно організованим [3, с. 317]. Власне цей другий спосіб і є своєрідним механізмом актуалізації архетипу та гештальту. Різниця між ними полягає в тому, що гештальти фактично є знаками, які виконують морфологічну функцію, вони забезпечують зчитуваність знаку, творять структуру композиції як тексту. А архетипи мають смислотворчу функцію, оскільки пов'язані з соціальним в людині. Р. Арнхейм критикував представників психоаналізу, звинувачуючи в механічному накладанні смислів на константні форми, що часто зустрічаються в художній творчості (зокрема, зображення кола). Щодо окремих випадків, він беззаперечно має рацію. Однак факт прояву архетипних образів у творчості у вигляді сталих форм є незаперечним. Складність для дослідника полягає в тому, щоб розрізнити ці два прояви: мовою семіотики, тут йдеться про різні рівні розкодування.

Теорія гештальтів обґрунтовує та тлумачить конструкти, що лежать в основі структури будь-якого твору образотворчого мистецтва й формують систему зв'язків між його елементами. Ці конструкти є досвідомими й пов'язані зі спільною біопсихічною природою людей. Для людського сприйняття вони виступають як знакова система. З їх допомогою здійснюється впорядкування площини. Їх застосування в художній творчості відбувається як на інтуїтивному рівні (особливо в дитячій та народній творчості), так і на рівні усвідомленому, де вони виступають як закони композиції. В такому вигляді вони можуть набувати числового виразу, що зайвий раз свідчить про прагнення до раціональності. Таким прагненням позначені епохи, які можна зарахувати до панування “аполонівського початку”, за виразом Ф. Ніцше.

Архетипи колективного несвідомого є досвідомими й пов'язані з соціальною природою людей. Характер їх прояву – несвідомий, інтуїтивний. У творі мистецтва вони виступають як смислотворчий елемент. Гештальти при цьому можуть поставати як “будівельний матеріал” архетипного образу. Архетипи пов'язані насамперед із ціннісним сприйняттям, в той час як гештальти – з просторовим. Гештальти набувають ціннісного забарвлення, коли виступають складовою вартісного ставлення до простору як до життєвого світу й перетворюються в бінарні опозиції (наприклад, сакралізація просторових відношень: праве – ліве, верх – низ, завдяки надаванню смислу “своє” – “чуже”). Таким чином, вони стають факторами впорядкування не просто площини, а способом впорядкування світу. Найкращі здобутки мистецтва різних епох містять архетипні образи, що є виразниками їх смислу. Таке вираження у свідомість є своєрідним проривом трансцендентного у життєвий світ людини.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: “Прогресс”, 1974. – 390 с.
2. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи. – К.: “Вища школа”, 1989. – 143 с.
3. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: “Академический проект”, 2002. – С. 314–321.
4. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення). – К.: “Каравелла”, 2004. – 304 с.
5. Ницше Ф. Собрание сочинений. – М.: “Сирин”, 1990. – Т.І. – 446 с.
6. Овсійчук В. А. Класицизм та романтизм в українському мистецтві. – К.: “Дніпро”, 2001. – 444 с.
7. Предмет і проблематика філософії / За заг. ред. М. А. Скринника і З. Е. Скринник. – Львів: Львівський банківський інститут Національного банку України, 2001. – 487 с.

METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE ANALYSIS OF COMPOSITION IN ART

Daryna Skrynnik

*L'viv Ivan Franko National University, Universytets'ka Str., 1,
L'viv, 79000, Ukraine, kafkult@mail.ru*

Approaches of psychoanalysis and gestaltpsychology to the structural elements of composition of the work of art are considered. Opposition of these approaches is taken off by differentiation of the subject fields of both directions. The gestalt in the work of art is examined as morphological system, and the archetype – as the sense-creative factor of the artistic work. Both of these approaches have a priory character and arise out of the unconscious.

Key words: art, composition, Gestalt, archetype, structure, element, system.

Стаття надійшла до редколегії 3.09.2005

Прийнята до друку 26.12.2005