

Евгений
Стасенко

**ДВИЖЕНИЕ,
РИТМ
И ПЛАСТИКА
В КОМПОЗИЦИИ**



Евгений Стасенко

**Движение, ритм
и пластика в композиции**

«Издательские решения»

Стасенко Е.

Движение, ритм и пластика в композиции / Е. Стасенко —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-563342-2

В моих предыдущих книгах больше внимания уделялось организации композиции относительно композиционного центра. В этой книге я хочу несколько подробнее остановиться именно на средствах организации композиции — движении, ритме и пластике. Также приведены основные положения моей теории композиции, поскольку они могут оказаться неизвестны читателю. Это важно, поскольку мой взгляд на вопросы композиции несколько отличается от общепринятого подхода.

ISBN 978-5-00-563342-2

© Стасенко Е.
© Издательские решения

Содержание

Введение	6
Основные принципы построения композиции на примере двухкомпонентной черно-белой схемы	8
Критерий комфортности	8
Условия комфортности композиции	10
Способы выделения композиционного центра	13
Средства организации композиции	16
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Движение, ритм и пластика в композиции

Евгений Стасенко

© Евгений Стасенко, 2022

ISBN 978-5-0056-3342-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Введение

Хотя я ранее в других своих книгах упоминал, что движение, ритм и пластика – это средства организации композиции, инструменты, с помощью которых мы влияем на восприятие зрителя, в предыдущих работах главное внимание уделялось организации композиции относительно композиционного центра. В этой же книге я хочу несколько подробнее остановиться именно на упомянутых средствах организации композиции.

Процесс зрительного восприятия очень сложно устроен, помимо глаз в нем участвует и сознание. И тут присутствует не только прямая связь, когда визуальная информация поступает на обработку в наш мозг, но и обратная, когда обработанная мозгом информация стимулирует наш взгляд к уточнению и поискам дополнительных деталей в видимой картине мира или изображении. Эти процессы сопровождаются физическими движениями глаз и именно последовательность разглядывания элементов изображения подразумевается, когда мы говорим о движении в композиции. Альфред Ярбус, один из авторов научного направления окулография, в своем исследовании «Роль движений глаз в процессе зрения» пишет: «Движения глаз отражают процессы человеческого мышления, и поэтому записи их позволяют в какой-то мере судить о мышлении наблюдателя, о мышлении, которым сопровождается рассматривание того или иного объекта. Изучая записи, легко судить о том, к каким элементам, в какой последовательности и как часто обращается глаз (а следовательно, и мысль) наблюдателя». Но сами по себе движения глаз не создают картину видимого мира, они для восприятия скорее являются поставщиками сырья, из которого складываются зрительные образы.

Зрительные образы не идентичны изображению на сетчатке глаза, они формируются в нашем подсознании из многих составляющих. Одним из самых сложных и важных процессов в визуальном восприятии является процесс разделения зрительных ощущений на объект – фигуру – и фон – то, что этот объект окружает. Отношение фигуры и фона – одно из центральных понятий в гештальт-психологии. Эта школа психологии, основанная на работах Макса Вертгеймера, Вольфганга Кёлера и Курта Коффки, заложила основу для современного изучения принципов визуального восприятия. Слово Gestalt в переводе с немецкого означает «форма», «фигура», «образ». В гештальт-психологии это слово используется как «единое целое», то есть то, как части собираются вместе, чтобы сформировать цельный объект.

Если в качестве цельного объекта рассматривать композицию картины, то ее специфические характеристики складываются в понятие пластики. Пластика – это способ сочетания элементов при образовании целого. Например, мы можем легко отличить манеру письма Ван Гога от манеры письма Сезанна или Модильяни именно по пластическим особенностям их изобразительного языка. Можно сказать, что пластику задает некий универсальный для данной картины изобразительный модуль, применимый как к целому произведению, так и к составляющим его деталям.

Ритм в композиции существует не сам по себе, он связан с движением. Чтобы извлечь звук ритмического треска палки о прутья ограды мы должны эту палку привести в движение. Чередование пятен и промежутков между ними по ходу движения взгляда при разглядывании картины создает ритм, подобно тому как в музыке ритм создается чередованием ударов и пауз.

Итак, в этой книге я предлагаю несколько подробнее рассмотреть вопросы движения, ритма и пластики в организации композиции. Но перед этим стоит повторить основные поло-

жения моей теории композиции, поскольку они могут оказаться неизвестны читателю. Это важно, поскольку мой взгляд на вопросы композиции несколько отличается от традиционного подхода.

Основные принципы построения композиции на примере двухкомпонентной черно-белой схемы

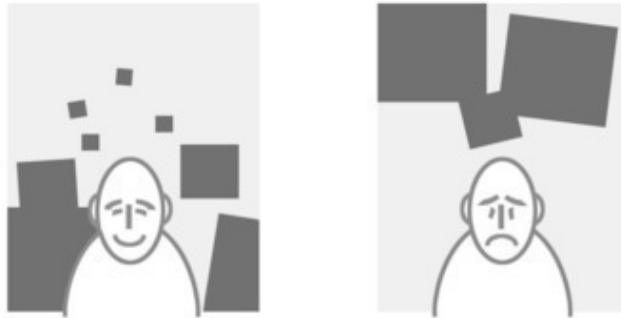
Критерий комфортности

Мы выяснили, что основа композиции – плоскость и пятна на ней. И именно эти пятна являются элементами композиции. Естественно, может возникнуть вопрос: можно ли рассматривать любую комбинацию пятен как композицию? Капли кофе пролитые на салфетку? Пятна плесени на влажной стене? Ответ будет таким: да, это можно рассматривать как композицию. Но здесь ключевое слово «рассматривать», что подразумевает появление зрителя и его оценку предлагаемого объекта. Композиция не существует отдельно от восприятия зрителя.



Если мы исходим из посылки, что любое сочетание пятен можно рассматривать как композицию, то абсолютно все композиции существуют на равных правах и тогда нет критерия оценки. Но мы можем использовать в качестве критерия оценки композиции впечатление, которое она на нас производит. Самая простая из возможных оценок это «нравится» или «не нравится» и это дает нам базу для дальнейших построений. Как мы себя чувствуем, глядя на какое-то сочетание пятен? Комфортно или нет? Если комфортно, то почему?

Итак, используя критерий комфортности, мы будем рассматривать композицию и ее законы в их положительном аспекте и, в этом случае, **главная задача композиции – это создание на ограниченной прямоугольной плоскости пространства, которое подсознательно будет восприниматься как комфортное.** Конечно, зная законы создания комфортной композиции, мы также имеем возможность при необходимости создавать некомфортное, тревожащее или скучное пространство.



Далее мы будем рассматривать только черно-белую композицию. В моей книге «Композиция картины. Теория и упражнения» рассматриваются также линейная и цветовая композиция, но здесь мы ограничимся только черно-белой, так как она в большей степени влияет на восприятие картины, чем две другие. Мы очень легко видим и распознаем объекты на черно-белых фотографиях по той причине, что баланс черного и белого является основой нашего зрительного восприятия. Интересно, что А. Ярбус в своем исследовании «Роль движений глаз в процессе зрения» отмечает: «Большинство репродукций, которые мы использовали в своих опытах, предлагая их наблюдателям для свободного рассматривания, являлись цветными. Иногда предлагались цветные и черно-белые репродукции одного и того же размера с одной и той же картины. Однако соответствующие записи ни в одном случае не обнаружили сколько-нибудь заметного влияния цвета на распределение точек фиксации».

В наших композиционных схемах будут присутствовать только два цвета – черный и белый без каких-либо полутонов. Это дает возможность оценить баланс черного и белого, понять логику взаимодействия пятен, увидеть композицию как единое целое. И, что очень важно, двухкомпонентная композиция позволяет сделать видимым взаимодействие фигуры и фона, которое является основой визуального восприятия.

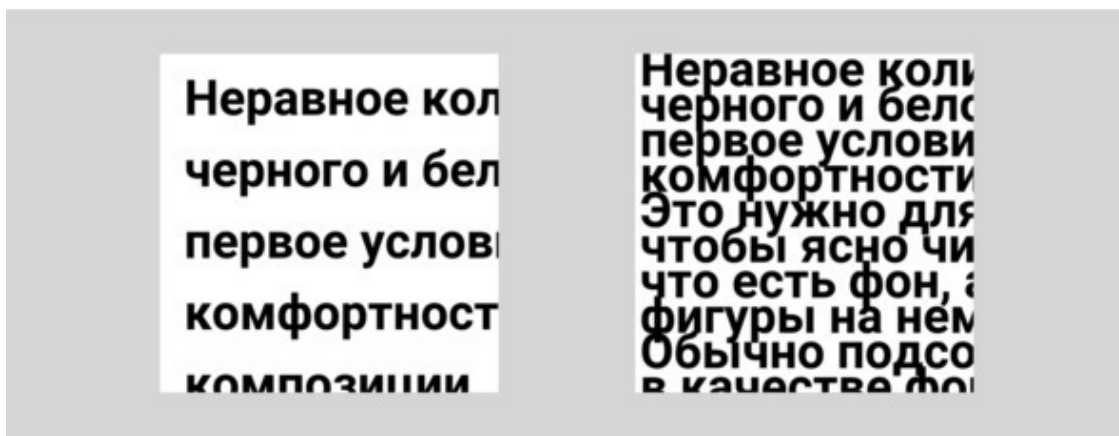
Условия комфортности композиции

Приступим к рассмотрению условий комфортности композиции. Эти условия комфортности вытекают из психологии восприятия. Любая среда, в том числе визуальная подсознательно оценивается нами так, как если бы мы сами находились в ней. Возможно, что это древний механизм выживания: необходимо было быстро оценить пространство пещеры, чтобы решить, войти внутрь или бежать. Мысленно помещая себя в видимое пространство, древний человек оценивал возможные риски.

1). Неравное количество черного и белого – первое условие комфортности композиции. Это нужно для того чтобы ясно читалось, что есть фон, а что – фигуры на нем.

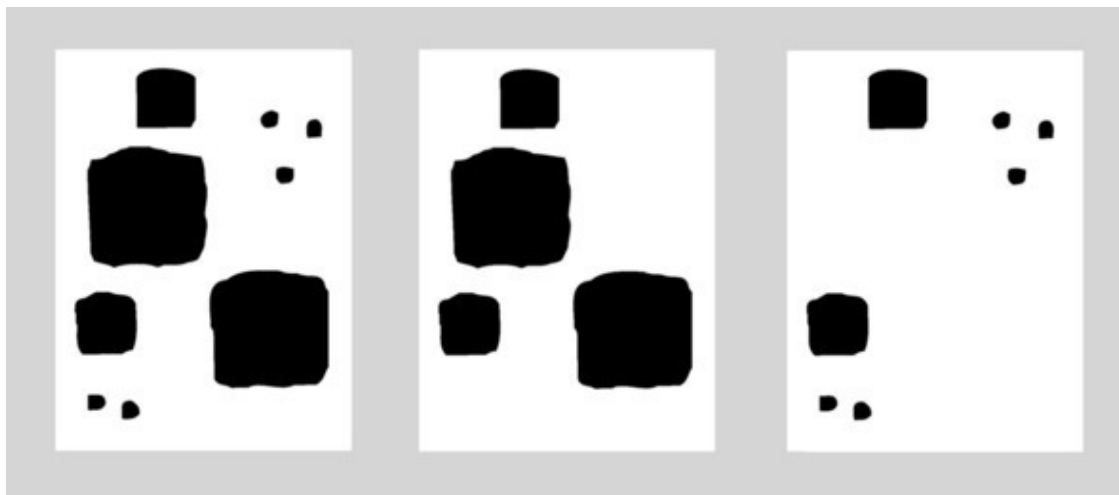
Отношение фигуры и фона – одно из центральных понятий гештальт-психологии. Наше восприятие разделяет зрительные ощущения на объект – фигуру – и фон – то, что этот объект окружает. Фигура в нашем восприятии всегда выдвинута вперед, фон – отодвинут назад. Фигура является для нас объектом первостепенного интереса, а фон для нас вторичен.

Обычно подсознательно в качестве фона воспринимается то, чего больше. А если количество черного и белого равно, это вызывает дискомфортные колебания восприятия из-за невозможности явного предпочтения.



2). Присутствие в пространстве композиции пятен трех размеров, это второе условие комфортности. Все предметы в быту мы делим на три большие категории: большие предметы, средние и маленькие. Однако это деление относительно и связано с вмещающей средой. Например, стул на улице мы воспринимаем как небольшой предмет. Стул в комнате воспринимается как предмет среднего размера. Стул, поставленный в шкаф – большой предмет.

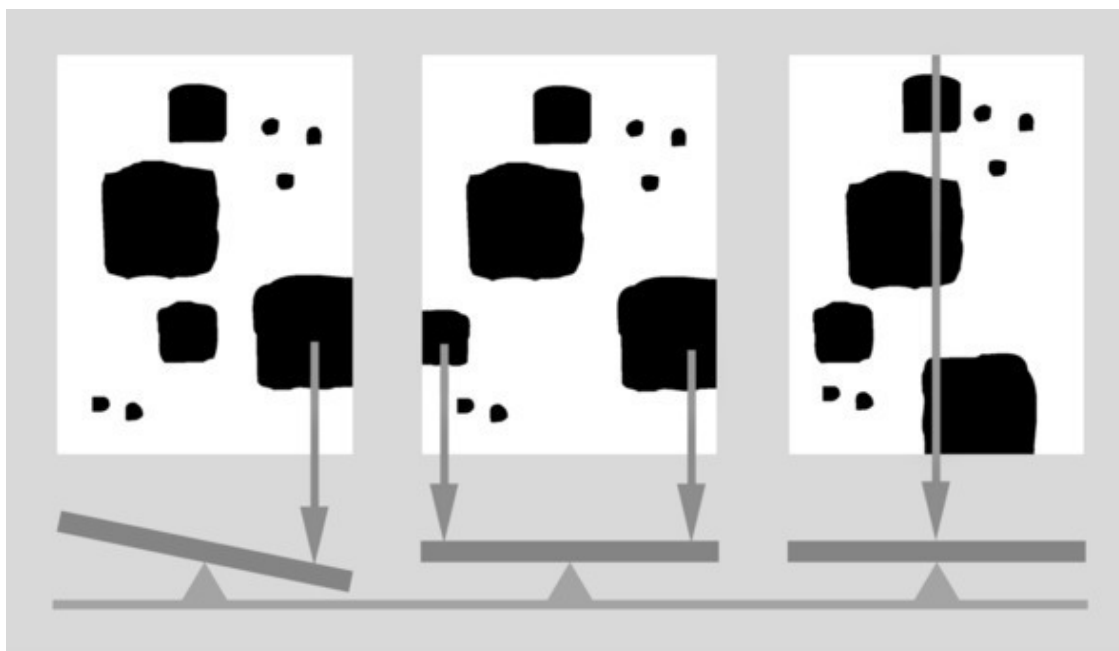
Присутствие в пространстве элементов трех категорий – большие, средние и малые элементы – делает это пространство комфортным. Например, мы будем чувствовать себя не очень уютно, если попадем в помещение, где из мебели будут только стулья. У нас возникнет ощущение пустоты и скуки. Если же в помещении будут стоять только огромные шкафы, это вызовет ощущение тесноты и подавленности.



Если в композиции отсутствуют малые пятна, она воспринимается как часть чего-то большего, как тесная или, иначе говоря, *фрагментарная*. Если в композиции отсутствуют большие пятна, она воспринимается как пустая, скучная или *монотонная*. **Фрагментарность и монотонность – две крайности в композиции, которых мы будем стараться избегать.**

3). Композиция должна восприниматься как единое целое. Это третье условие комфортности. Для этого композицию выстраивают относительно единого узла, называемого композиционным центром. **Композиционный центр это специально выделенное место в композиции, которое обладает качествами, присущими только ему.** Композиционный центр не является геометрическим центром листа.

4). Сбалансированность выходов пятен в края композиции – четвертое условие комфортности. Если в композиции все пятна находятся на каком-то расстоянии от краев, а одно пятно расположено вплотную к правому краю, то у нас создается впечатление, что наш лист обрезан справа и является левой частью большего листа. То же произойдет, если одно пятно находится вплотную к левому краю – композиция будет восприниматься как фрагмент большего изображения. Это создает дискомфорт. Если же пятна граничат и с левым и с правым краями, композиция будет восприниматься как нечто цельное или как центральный фрагмент, что вполне комфортно. По горизонтали выходы пятен в края композиции должны компенсироваться. А вот с выходами вверх и вниз все обстоит иначе – они не нуждаются в компенсации. По вертикали композиция устойчива.

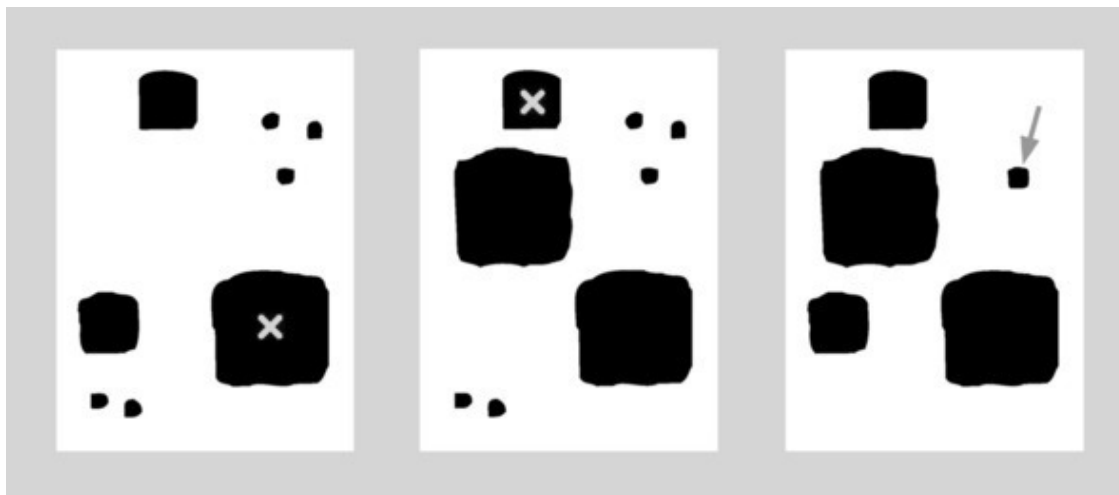


Геометрическим центром листа в композиции является не точка, а вертикальная линия. Поэтому композицию в горизонтальном формате труднее собрать – она имеет тенденцию «разламываться» надвое по этой вертикали.

Способы выделения композиционного центра

Как уже упоминалось выше, *композиционный центр – это специально выделенное место в композиции, которое обладает качествами, присущими только ему*. Композицию выстраивают относительно композиционного центра для того, чтобы композиция воспринималась как единое целое. В этом контексте мы рассмотрим способы выделения композиционного центра и средства организации композиции. Рассмотрим **способы выделения композиционного центра**. Чтобы выделить что-то мы должны использовать какой-то контраст, какое-то уникальное качество, которое сделает часть нашей композиции непохожей на все остальные.

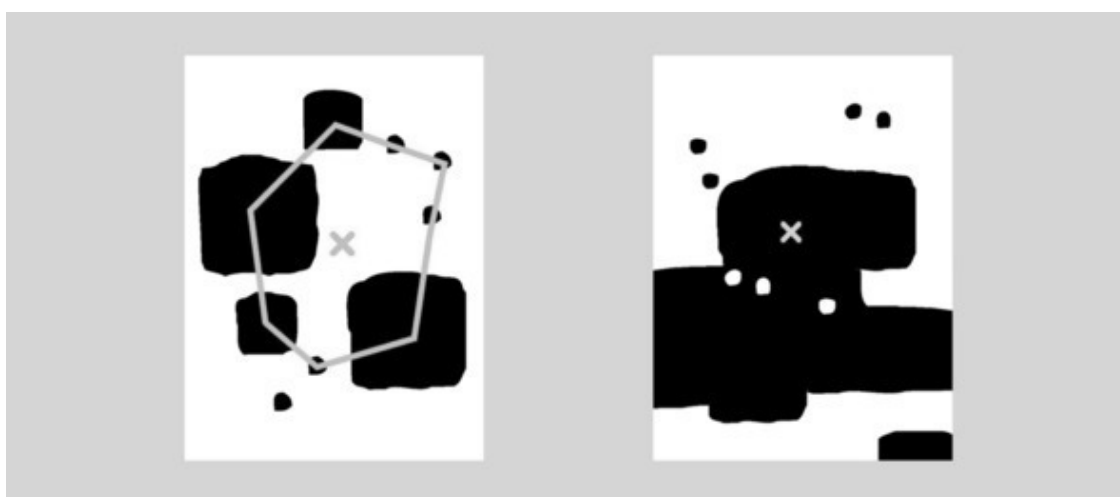
а). Контраст размера. Попробуем выделить какое-то пятно в композиции по признаку размера. Чтобы выделить пятно в качестве композиционного центра достаточно будет оставить его единственным в своем разряде. Например, на плоскости присутствуют по несколько пятен каждого размера – большие, средние и малые. Если убрать все большие пятна кроме одного, это пятно сразу начинает привлекать внимание, выделяться. То же самое можно проделать со средними или с малыми пятнами.



б). Инверсия или контраст цвета (выделение на нюансе). Можно выделить пятно в качестве композиционного центра, не убирая подобные ему. Возьмем плоскость, на которой присутствуют по несколько пятен каждого размера. Если на одно из больших черных пятен мы поместим маленькое белое пятно, большое черное пятно начнет выделяться среди подобных ему, на нем есть акцент, которого нет на других пятнах. В то же время, маленькое белое пятно тоже будет выделено – среди маленьких пятен только оно одно белое. Возникает вопрос: что же является композиционным центром – большое черное пятно или маленькое белое пятно на нем? Композиционный центр не является пятном. Это точка, некий центр равновесия в пятне, как если бы мы приколотили это пятно булавкой к вертикальной плоскости. В данном случае мы имеем два пятна и композиционный центр находится где-то на линии, соединяющей их центры. Эту схему с булавками для обозначения композиционного центра мы будем использовать далее, так как она дает некоторую наглядность.



в). Выделение части фона в качестве композиционного центра или контраст окружения. Композиционный центр может находиться не на пятне, а на выделенной окружающими пятнами части фона.

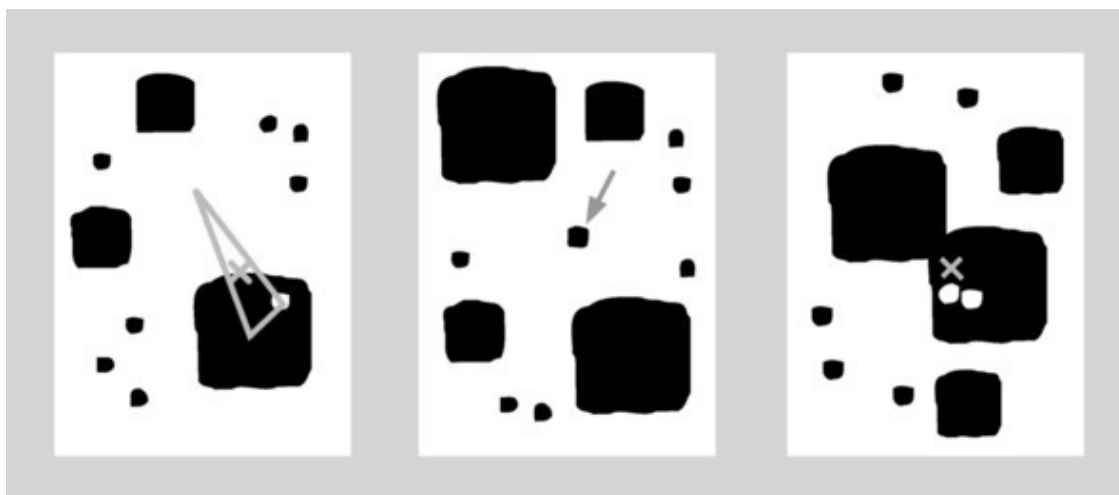


Тогда он находится где-то посередине фигуры образованной линиями, связывающими центры этих пятен (булавки) по периметру.

Иногда композиционный центр находится в независимой части очень большого пятна. Эта часть может быть отделена от остальной части большого пятна пятнами цвета фона. Этот вариант работает так же, как выделение части фона окружающими пятнами.

В примере справа композиционный центр находится в независимой части большого черного пятна. Эта часть отделена небольшими белыми пятнами. Здесь эти белые пятна вместе создают отсекающую линию, они не работают как акценты.

г). Сложные способы выделения композиционного центра. Часто композиционный центр выделяется не одним, а несколькими способами. В примере слева большое черное пятно с маленьким белым на нем работает с выделенной частью фона. В этом случае композиционный центр находится между тремя центрами: центром большого черного пятна, центром малого белого пятна и центром выделенной части фона.



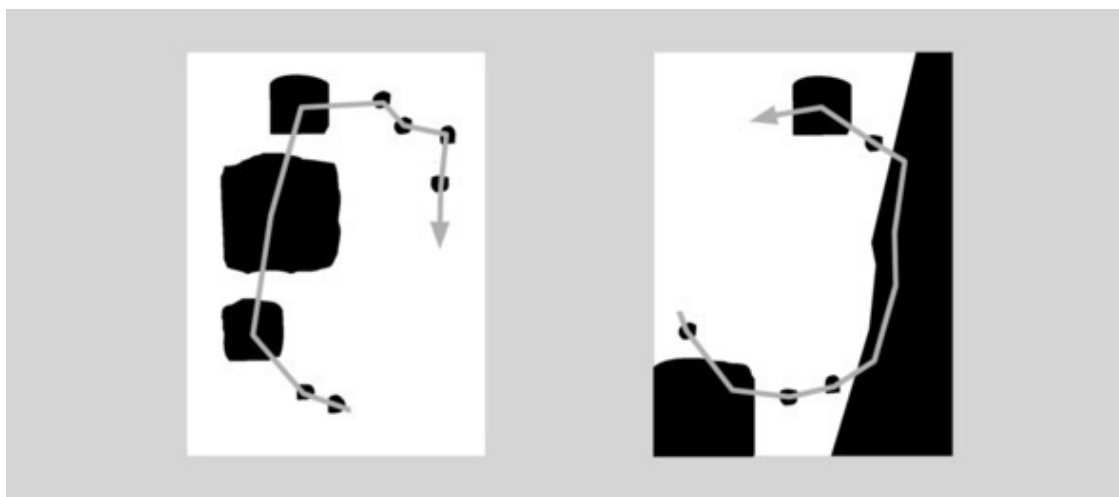
В примере в центре композиционный центр находится в области фона, выделенной окружающими пятнами и подчеркнутый маленьким черным пятном в центре. Здесь нам видится противоречие – в этой композиции есть другие мелкие пятна, почему они не могут привлекать внимание как центральное? Это потому, что центральное пятно функционирует не само по себе – оно работает вместе с выделенной областью фона.

Пример справа построен на двойственности. С одной стороны, есть уникальное большое двойное пятно, с другой стороны, композиционный центр выделяется двумя маленькими белыми пятнами. Которое из этих маленьких пятен должно быть центром интереса? Ни то, ни другое. Они работают как одно целое, потому что разрыв между ними меньше, чем их собственный размер. В примере слева большое черное пятно с небольшим белым на нем и выделенной частью фона могут работать вместе, потому что они находятся очень близко друг к другу. Таким образом, если элементы расположены близко друг к другу, они могут работать как одно целое.

Средства организации композиции

Теперь пора объяснить, почему пятна, выделяющие часть фона (выделение части фона или контраст окружения) связаны по периметру, а не через середину. Это происходит в силу инерции восприятия. Когда мы разглядываем черные пятна, которые в нашем восприятии являются фигурами, взгляд переходит от пятна к пятну по самому короткому пути, стараясь скорее миновать белые пространства, фон. Именно на этом свойстве восприятия строится понятие **движения** в композиции. Как правило, зритель уделяет внимание тому, что он считает фигурой и фактически полностью игнорирует те части изображения, которые он считает фоном.

Итак, движением мы будем называть путь, по которому взгляд зрителя подсознательно движется от пятна к пятну, когда он разглядывает изображение. В случае очень больших пятен, обрезанных краем рамки, взгляд движется вдоль края пятна.



Движение это одно из **средств организации композиции**. Кроме него есть еще два – ритм и пластика. **Движение, ритм и пластика** – это инструменты, с помощью которых мы влияем на восприятие зрителя. Как уже говорилось, *под движением в композиции подразумевается подсознательная последовательность разглядывания элементов изображения*, которая обусловлена инерцией восприятия.

Используя это свойство мы можем прокладывать маршруты для взгляда зрителя. Так, например, если мы подсознательно начали исследовать черные пятна как фигуры на нашем изображении, мы должны сознательно приложить усилия, чтобы переключиться на белый фон. В противном случае наши глаза следуют от одного черного пятна к следующему.

Чередование пятен и промежутков между ними по ходу движения создает ритм, подобно тому как в музыке ритм создается чередованием ударов и пауз различной длительности. На маршруте движения взгляда пятна и промежутки между ними должны быть различной величины, иначе ритм становится монотонным. Даже если только промежутки или только пятна будут равной величины, ритм начинает тяготеть к монотонности, что создает дискомфорт.

Кроме понятий движения и ритма мы введем понятие пластики. Понятие пластики часто употребляется в хореографии применительно к танцевальным движениям. Говорят о красивой, некрасивой, текучей, угловатой пластике и т. д. То есть, одно и то же движение можно выполнить с различной пластикой. Пластика в этом случае это способ сочетания составляю-

щих движение элементов. То же самое и в нашей композиции: ***пластика это способ сочетания частей при образовании целого.***

Движение, ритм и пластика являются средствами организации композиции, они помогают выделить композиционный центр и выстроить элементы относительно него. Например, используя движение, мы можем привести внимание зрителя к определенному месту композиции. При этом ритм и пластика зададут этому движению какое-то определенное настроение.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.