



## Актуальные проблемы композиции художественного изображения

**А.В. Свешников**

доктор искусствоведения, профессор

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается композиция изображения как особого текста, имеющего смысловое значение в контексте диалога художника и зрителя. Такой текст состоит из отдельных элементов — композитов с их сложной взаимосвязью, задающей особую последовательность восприятия. При организации целостной композиции возникает интегральный образный смысл, выходящий за рамки простой суммы изображенных элементов. Задача педагога — помочь студенту построить целостно организованный образ, что в корне отличается от обычного размещения изображения на листе.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиционная организация, изобразительный текст, композит

<sup>1</sup> См. подр.: Свешников А.В. Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству // Вестник ВГИК, 2018, № 4 (38). С. 69–77.

<sup>2</sup> Создавая начертание, автор и сам является зрителем в течение всего процесса, подчас предпринимая, постоянно изменяющим и дополняющим создаваемое во имя только ему ведомой цели. Поэтому трогательность динамического отношения заложена в начертании изначально. — *Прим. авт.*

От вопроса о том, что композиция в изобразительном искусстве способна показать студенту основу, на которой можно развернуть различные направления творчества<sup>1</sup>, целесообразно перейти к обоснованию ряда проблем, которые должен усвоить обучающийся. Стоит отметить, что в любом фигуративном и/или нефигуративном композиционном решении не умаляется значимость осознания общих задач. Без их решения не обходится построение любого изображения, поскольку общие задачи являются базовой основой передачи художественного смысла для любого художественного направления.

Всякое начертание в изобразительном искусстве следует рассматривать как *текст*, обладающий семантическими особенностями. Субстанционально смысл заключен в динамичном взаимодействии трех сущностей: 1) автор, создающий некое начертание; 2) само начертание; 3) восприятие изображения зрителем<sup>2</sup>. В момент коммуницирования происходит передача информации от передающего к воспринимающему и обратно (опосредованное общение художника и зрителя). Процесс же создания произведения — это внутренний диалог автора с самим собой, во время которого творец неосознанно ориентируется на воображаемого зрителя, оценивая созданное им как бы с разных точек зрения.

Художественное общение имеет материальный носитель — изображение, состоящее из отдельных элементов и структур. В литературе это буквы, слова, предложения, повествование. В музыке — высота звука, мелодия, гармония, ритм, форма, динамика, тональность. «Однако к музыке XX века в целом не применимо традиционное определение гармонии как “науки об аккордах и их связях”»<sup>3</sup>. В живописи и рисунке эти знаки также претерпели изменения в XX–XXI веках. Но в основе изобразительной композиции остались базовые структуры, которые нельзя делить до бесконечности, не потеряв исходного значения. Существуют некие неделимые частицы, разрушение которых приведет к уничтожению понимания и потере смысла. Конечно, вряд ли стоит записывать изображение так же, как это делается с речью, музыкальной фразой. Но имея дело с текстом, необходимо представлять его знаковую структуру как сложную систему, которую в самом глубинном слое нужно организовывать по фундаментальным принципам построения изображения. Вопрос этот разработан фрагментарно, и существует путаница понятий, мешающая найти общие принципы для любого изображения. Над решением данной проблемы задумывались такие корифеи, как Дж. Вазари, Леонардо да Винчи, Л.Б. Альберти, У. Хогарт, В. Кандинский, В. Фаворский, Е. Кибрик, Б. Иогансон, А. Грицай, Н. Волков, Н. Третьяков, С. Даниэль, другие.

Проблема *передачи информации* — *вопрос, который в общем виде должен быть положен в основу более глубокого понимания сущности композиции*, которая может объединить и многообразие мнений, разнородных взглядов и сформировать базу построения систем в теории изобразительной композиции. Поэтому, обращаясь к данной теме, зададимся вопросом: что же представляет собой неделимый элемент художественно-композиционной структуры? И вспомним слова К.С. Петрова-Водкина, сказанные им еще в 1938 году: «За свою долгую жизнь понял я одно — необходимо, создавая... искусство, доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем — нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе. <...> Если вы ввели его в картину — он должен доделывать, додумывать, создавать, быть соучастником в работе»<sup>4</sup>.

По существу речь идет именно о композиционно выстроенном произведении — носителе художественного диалога. В качестве примера приведем «смысловый атом» такого диалогического композиционного мышления (Таблица № 1). Основное свойство, отраженное в таблице, заключается в том, что ни одна из показанных частей (А, В, С) не существует самостоятельно.

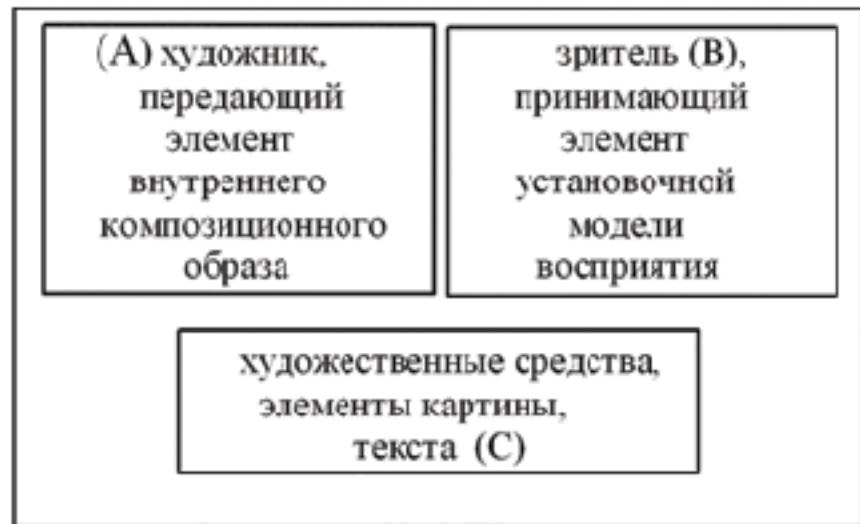
<sup>3</sup> Теория современной композиции. П. ч. М. Катунян. Понятие гармонии в XX веке. М.: Музыка. 2007. С. 123.

<sup>4</sup> Из выступления на творческом самодочете. Ленинград, 29 марта, 5 апреля 1938. СР ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 35. Л. 1–42.

Любой элемент картины (С) связан и с мыслительными процессами художника (А) и с закономерностями восприятия зрителя (В). Мышление же живописца зависит как от хода работы над полотном, так и от предполагаемого мнения будущих зрителей.

Таблица № 1

**Неделимый элемент композиционного диалога**



Не только носитель информации (С) должен быть построен определенным образом, но без зрителя, а тем более без автора, говорить ни о чем не приходится<sup>5</sup>. Эта истина, кажущаяся простой на первый взгляд, не так очевидна и не так проста. А.Ф. Лосев посвятил этому вопросу объемную книгу «Проблема символа в реалистическом искусстве», где показал насколько сложна данная тема. Элементарное изображение головы Венеры (Рисунок 1) в различных контекстах, при различном индивидуальном восприятии может быть знаком, эмблемой, натуралистической копией, но и быть наделено метафорическим, символическим и даже мифологическим смыслом.

<sup>5</sup> В определенном смысле композиция — это диссипативная система. Она существует, только если через нее непрерывно проходит поток энергии, в данном случае информации. — *Прим. авт.*



Рис. 1. Рисунок головы Венеры

С помощью таблицы показана целостная (принципиально неделимая) смысловая единица композиционной формы, далеко выходящая за пределы самого изображения. Автором



организуется множество подобных единиц, образующих сложную структуру. Но для восприятия и в связи с тем, чтобы даже несложное изображение было узнаваемо, оно должно состоять из ряда отдельных смысловых элементов.

Начертание изображения без факта осознанного восприятия смысла не имеет, как не имеют смысла нерасшифрованные письма. Изображение, взятое само по себе, без автора и зрителя, не может быть названо «композиционным изображением» и не сможет по значению отличаться от случайного пятна.

### Особенности восприятия

Приведем пример, как не сразу мы осознаем фрагментарное, лишенное «логики» изображение (Рисунок 2). Конечно, здесь не имеется в виду формальная или математическая логика. Но то, что при восприятии работает определенный строгий алгоритм, давно доказано. Это, можно сказать, особая композиционная логика. Не придерживаться ее, значит рисковать возможностью донесения смысла.



Рис. 2. Редуцированные изображения — «Слон»

Если в левом рисунке фрагментарное исходное изображение читается более или менее легко, а в правом распознавание фигуры тоже не вызывает затруднений, то в среднем редуцированном (буквально «ослабленном») рисунке, узнать слона практически невозможно. И чтобы показать, что этот элемент несет определенный смысл, обладает определенной структурой, обратимся к экспериментам Р. Притчарда, который провел исследование восприятия объектов в условиях стабилизации изображения на сетчатке глаза, прикрепив миниатюрный проекционный аппарат к зрачку (Рисунок 3).



Рис. 3. Прибор Р. Притчарда

<sup>6</sup> Притчард Р. Стабилизированные изображения на сетчатке. В книге «Восприятие. Механизмы и модели». М.: Мир, 1974. С. 194–203.

Как оказалось, в этом случае изображение пропадает из-за усталости сетчатки *не хаотично* (как можно было бы предположить), а в определенном порядке, который удивляет своей последовательностью и конкретностью. Ученый рассматривал *структурное угасание видимого образа* как результат блокировки глазного тремора<sup>6</sup>. Приведем иллюстрацию из работы Р. Притчарда: линейный рисунок профиля головы Венеры сначала виден полностью, затем только лицо и часть прически, а остальное изображение пропадает. Далее видна только верхняя часть головы, затем часть нижняя и, наконец, снова лицо целиком (Рисунок 4). В заключении Р. Притчард подчеркивает: воспринимаемые элементы или их группы — всегда осмысленные структуры.



Рис. 4. Элементы изображения

<sup>7</sup> Психические образования, которые рождают такие художественные формы, иногда довольно изящно называют «паттернами» (от английского слова — pattern — узор), что в литературном переводе звучит как «мыслительный узор». — *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Например, пятна в тесте Роршаха. — *Прим. авт.*

<sup>9</sup> Термин «композиция» будет рассматриваться в значении опосредованной «текстом» картины, формой диалога между художником и зрителем. — *Прим. авт.*

<sup>10</sup> Американский теоретик И. Хассан в своей работе «Культура постмодернизма» (1985), противопоставляя в сравнительной таблице модернизм и постмодернизм, приписывает последнему концептуальное стремление к бессмысленности. URL.: ([https://licey.net/free/15-analiz\\_proizvedenii\\_zarubezhnyh\\_pisatelei\\_biografi\\_inostrannyh\\_pisatelei/61-zarubezhnaya-literatura/stages/2074-kultura\\_postmodernizma.html](https://licey.net/free/15-analiz_proizvedenii_zarubezhnyh_pisatelei_biografi_inostrannyh_pisatelei/61-zarubezhnaya-literatura/stages/2074-kultura_postmodernizma.html) (дата обращения: 17.02.2019).

Таким образом, целое композиционное изображение состоит из элементов — «композитивов», каждый из которых имеет законченность «паттерна»<sup>7</sup>, образованного (по терминологии Р. Притчарда) нейронными ансамблями. Поэтому очевидно, что *нельзя понять образное целое, не воспринимая смысл его структурообразующих частей*. Мы можем видеть, но не воспринимать изображение, то есть не понимать ту информацию, которую в нее некогда вложил тот, кто создал.

Однако если изображение не несет нам определенной информации, то оно может вызывать ассоциации, что говорит в большей степени о *нашей внутренней сущности*, чем о сущности изображения<sup>8</sup>. В этом заключается важнейшее свойство всякого композиционного построения<sup>9</sup>. Поэтому смысл изображения может возникнуть для зрителя даже там, где его отрицает сам автор. Отрицание автором смысла изображенного также имеет имманентную семантическую сущность, подчас весьма непросто и неоднозначно понимаемую зрителем<sup>10</sup>. Пример пятен К. Роршаха (Рисунок 5), созданных случайным растеканием чернильных пятен по бумаге, показывает, что 1-ое пятно практически у всех зрителей ассоциируется с летучей мышью, тогда как в отношении 2-го и 3-го пятен мнения большинства расходятся, что может стать диагностической информацией для психолога.



Рис. 5. Пятна Роршаха

В итоге композицию следует понимать не как размещение изображения на листе, а как *форму организации листа для определенного смыслового сообщения*. Когда говорят о «правильной» или «неправильной» композиции, часто упускают это обстоятельство, предполагая тот или иной стандарт размещения. Однако формально «правильной» композиции, то есть оторванной от смысла, не существует. Что правильно для одной художественной задачи, может быть абсолютно недопустимо для другой.

#### Композиционный «маршрут восприятия»

При понимании композиционного изображения как текста неизбежно осознание элементов-компонентов и взаимосвязей между ними, что влияет на семантику отдельного компонента. Поэтому точнее будет понимать под компонентом единство и взаимодействие хотя бы двух элементов ( $O \leftrightarrow O_1$ ).

Одно из важнейших свойств композиции заключается в том, что в изображении взаимосвязи между элементами сами образуют смысловые единицы. Поэтому проблема несколько усложняется, так как устойчивый компонент следует рассматривать как трехчастную структуру, в которой можно выделить три смысловых единицы ( $O \leftrightarrow O_2 \leftrightarrow O_1$ ), где  $O_2$  — смысловая взаимосвязь ( $\leftrightarrow$ ) как самостоятельный элемент. Даже не переходя к фигурам с большим количеством элементов, становится понятно, какой смысловой сложностью может обладать и простейшее изображение. А вся структура в целом образует некое поле — *контекст*, существенно влияющий на каждый отдельный элемент. Однако при введении понятия «маршрут восприятия» становится ясно, что взгляд может проходить по маршруту  $O \leftrightarrow O_2 \leftrightarrow O_1$ , а может и по маршруту  $O_2 \leftrightarrow O_1 \leftrightarrow O$  и т. д. Порядок же перехода от элемента к элементу изменит семантический результат «прочитанного», который несколько различается в каждом случае, так как меняется последовательность восприятия. Таким образом, чтобы добиться нужного эффекта, автору необходимо построить изображение так, чтобы взгляд зрителя был направлен по заранее заданному пути, что весьма непросто. Ведь композиция, как стало недавно признаваться, есть динамичная диссипативная



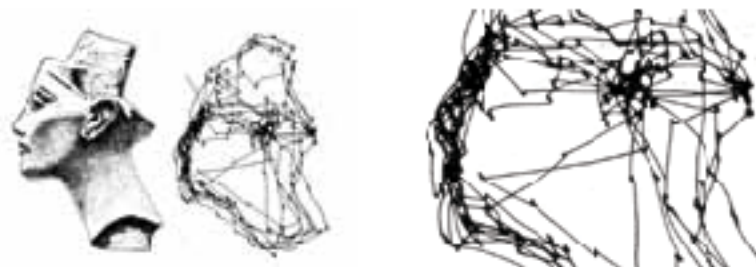
<sup>11</sup> Диссипативная структура — это устойчивое состояние, возникающее в неравновесной среде при условии поступления энергии извне. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Выражение Гегеля. Цит. по: Кагану М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Изд-во ЛГУ, 1971. С. 84. В оригинале это выражение сформулировано в работе: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. 2-я глава. Наличное бытие. СПб.: Наука, 1997.

<sup>13</sup> Исходя из теории эмоций школы Аппоид. — *Прим. авт.*

структура<sup>11</sup>, зависящая от внешнего фактора — рассматривания и оценки ее зрителем. Поэтому «маршрут восприятия» — одна из главных композиционных задач построения изображения с целью передачи заложенного в ней смысла.

Цель художественно-композиционного мышления — превращение изобразительных элементов в смысловую целостность, которая наделяет субъективно-смысловые свойства элементов объективным общекультурным содержанием. Композиционное мышление обрабатывает и передает художественную информацию, и главная черта такой информации состоит в потребности обмена чувствами и оценками, в передаче сведений о «бытии-для-нас»<sup>12</sup>. При этом «изобразительный элемент», входящий в структуру трехчастной основы композиционных мыслительных операций, есть, по существу, знак передаваемого чувства и, безусловно, знак интеллектуальной оценки, ее символ<sup>13</sup>. Абстрактные и конкретные элементы при этом теряют свое коренное различие, так как приобретают свойства знака и символа, становясь семантическими элементами.



*Рис. 6. Движение глаз при восприятии изображения. На правом рисунке отчетливо видны точки фиксации на отдельных элементах и связующие линии отношений между элементами*

Стоит подчеркнуть, что маршрут развития композиционного диалога подчинен строгой закономерности — последовательности передвижения взгляда от одного смыслового элемента к другому. В этой связи правильнее считать композитом не отдельные элементы, а взятые комплексно, вместе с их взаимосвязями и отношениями, что является первичной неделимой инвариантной частью структуры композиционного диалога и наиболее мелким неделимым знаком изобразительного текста. На рисунке 6 приведен процесс движения глаз воспринимающего. В статье «Движения глаз и зрительное восприятие»<sup>14</sup> Д. Нотон и Л. Старк пишут: «При осмотре какого-либо объекта в движениях глаз обнаруживаются определенные закономерности. В одном из опытов А. Ярбуса тест-объектом служила фотография головы Нефертити. При анализе записи движений глаз испытуемого создается впечатление, что путь движения зора

<sup>14</sup> Нотон Д., Старк Л. Восприятие. Механизмы и модели. М.: МИР, 1974. С. 231.

<sup>15</sup> Нотон Д., Старк Л. Восприятие. Механизмы и модели. М.: МИР, 1974. С. 231.

образует довольно правильные циклы, а не пересекает фигуру в случайных направлениях»<sup>15</sup>. Здесь отчетливо видно переплетение отдельных композитов, их логичную структуру.

### Композит — осмысленная последовательность восприятия, знак или символ

<sup>16</sup> Ярбус А.Л. Роль движения глаз в процессе зрения. М.: Наука, 1965. С. 125–148.

Известны эксперименты А. Ярбуса<sup>16</sup>, где он доказывает, что маршрут восприятия зависит от цели рассматривания изображения. На рисунке 7 показывается, как репродукция с картины И.Е. Репина «Не ждали» по-разному рассматривается зрителем. Были представлены семь записей движений глаз одного и того же испытуемого. Продолжительность каждой записи — 3 мин. Поначалу зритель рассматривал репродукцию с картины двумя глазами, это запись 1, что соответствует свободному (без инструкции) восприятию репродукции. Но перед началом каждой из последующих записей реципиенту задавался вопрос: запись 2 — оцените материальное положение семьи, изображенной на картине; запись 3 — определите возраст изображенных лиц; запись 4 — постарайтесь выяснить, чем занималась семья до прихода того, кого «не ждали»; запись 5 — запомните одежду изображенных лиц; запись 6 — запомните расположение людей и предметов в комнате; запись 7 — определите, сколько времени отсутствовал в семье тот, кого «не ждали» (Рисунок 7).

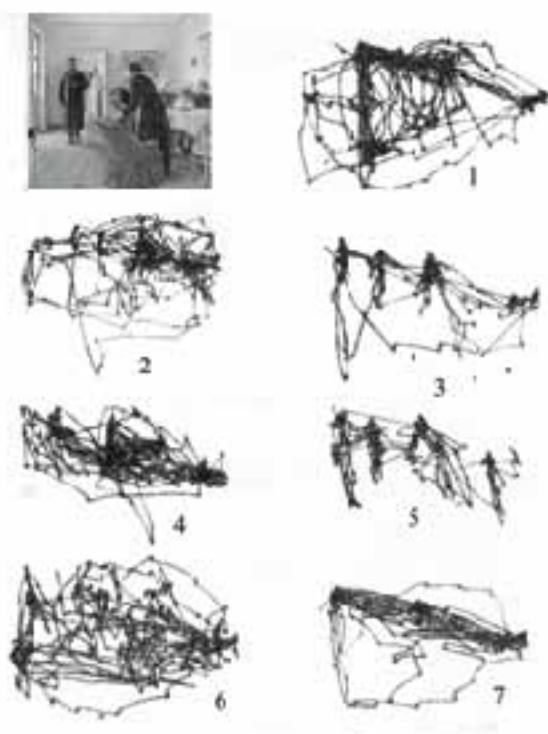


Рис. 7. Изменение маршрута восприятия в зависимости от поставленной цели





И так как композиционное изображение, по существу есть текст как знаковая структура, то композит можно рассматривать как особый изобразительный знак, являющийся носителем информации и способный выполнять эту функцию лишь во взаимодействии с воспринимающим его субъектом (прямое сходство с композитом). Знак имеет смысл только в том случае, если существует субъект, способный интерпретировать его значение. Здесь примером служат дорожные знаки, не обладающие смыслом для непосвященного, но для посвященного, имеющие функциональное и информационное значение. Такой знак является фактом обозначения.

Кроме того, знак предполагает существование вне знакового специфического носителя. Таким носителем является субъект, *передающий информацию*. В этом случае срабатывает известная формула Ю.М. Лотмана, которая связывает три этапа коммуникаций — *передающий-знак-принимающий*, что также укладывается в представление о композиционном изображении.

Однако эти категории знака раскрывают его общие характеристики. Но можно сузить это определение, раскрыв его на примере иконического, изобразительного знака. В случае с дорожным знаком существует целый набор их вариантов: абстрактные, визуально-текстовые, иероглифические или предметные знаки. Так, например, абстрактный дорожный знак «Проезд запрещен» не имеет ничего общего по своему изобразительному содержанию с передаваемым им смыслом. Знак «Впереди крутая дорога» не только частично иллюстрирует необходимую информацию в виде уходящей вниз одной из сторон треугольника, но даже использует текст — цифры

с величиной уклона дороги (пример визуально-текстового знака). В свою очередь, знак «Осторожно дети», где дети изображены без стилизации, является предметным знаком, так как изображение и значение сливаются воедино. Существуют также абстрактные знаки, являющиеся результатом абсолютной договоренности, без которой они не работают, тогда как визуально-текстовые и иероглифические, предметные знаки могут быть прочитаны с той или иной точностью без предварительной договоренности.

Рассмотренные визуальные знаки не имеют прямого отношения к знакам в изобразительном искусстве. Сравнение было сделано с целью лишь выделения их примитивного сходства. Визуальные знаки в изобразительном искусстве, обладая в глубинной основе всеми перечисленными свойствами, имеют несравненно более сложный ряд качеств, которые их существенно отличают. В изобразительном искусстве важно то, что, как говорил Ш. Бодлер, мы имеем дело со знаками чувств или точнее *символами чувств*, так как эти знаки наделены эмоционально-чувственной, оценочной информацией. Ценностное содержание знаков в изобразительном искусстве — характерная черта, обусловленная тем, что они функционируют в контексте особого рода деятельности и постигаются, как сказал бы Гегель, в его «бытии-для-нас»<sup>17</sup>. Но чтобы обладать способностью к передаче эмоционально-ценностной информации, знаки в изобразительном искусстве должны быть наделены при сохранении своей целостности значительно более сложной организованной структурой. Это, конечно, в малой степени относится к простым, «примитивным» знакам, в частности, к знакам дорожного движения. Однако несмотря на их кажущуюся простоту, следует подчеркнуть, что они тоже представляют собой систему элементов со всеми взаимосвязями, присущими такой системе. Анализируя изобразительный ряд построения подобных знаков, можно выделить базовые элементы, присущие более сложным знакам, приписываемые только им. Ведь даже простой дорожный знак имеет определенные пропорции, цветовые отношения, ритм взаимосвязи и т. д.

Однако у «примитивного» знака цвет, линия, пятно, ритм, контраст, смысловой центр и т. д. имеют значение как факты договоренности. Для знаков в изобразительном искусстве, с учетом подхода о *неделимости элемента композиционного диалога*, все эти изобразительные средства определяют их *безусловный характер* (Таблица № 1). В изобразительном искусстве

<sup>17</sup> Выражение Гегеля. Цит. по: Кагану М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Изд-во ЛГУ, 1971. С. 84. В оригинале это выражение сформулировано в работе: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. 2-я глава. Наличие бытия. СПб.: Наука, 1997.

такие знаки транслируют потребителю эмоционально-ценностную информацию, от передающего к воспринимающему, базирясь на эмпирически доказанных поколениями художников объективных закономерностей и находящихся подтверждение во многих исследовательских трудах Хогарта, Кандинского, Фаворского, Выготского, Фрейда, Юнга, других выдающихся ученых. Эти работы подтверждают, что знак в структуре художественного произведения является элементом более высокого порядка, так как опирается не на конкретную условность, а на художественно-психологическую закономерность контекста-диалога. И в педагогической деятельности знание *информационных особенностей художественного знака, функционирующего в изобразительном поле диалогового контекста*, является неременным условием.

\* \* \*

Рассмотрев проблему репрезентации и восприятия знака, знаковую природу художественного изображения, необходимо подчеркнуть: знак представляет собой наиболее широкое общее понятие, включающее как части символ и аллегория. Особенно это относится к художественному знаку, который представлен не в обобщенном виде, а проявляется в качестве *символа*. Аллегоричность и символичность иконического знака просматриваются и в тех случаях, когда произведение искусства не относится к художественным направлениям (символизму, сюрреализму и т. д.). При этом если символ всегда является знаком, то знак не всегда обладает качеством символа, поэтому сказанное о простейшем знаке в значительной степени относится и к символу. Символ обладает рядом особенностей. Это изображение конкретного, наделенного в своей конкретности предначертанным смыслом, который противопоставлен смыслу художественного контекста<sup>18</sup>. При этом смысл контекста является определяющим, а его острота, а порой, и многозначность обуславливаются сложной системой семантических контрастов и даже конфликтов контекста<sup>19</sup>.

Несмотря на безусловность художественных законов, их объективный характер в контексте «неделимого элемента композиционного диалога», нередко оказывается, что способность зрителя проникать в их символическую художественно-смысловую структуру требуют воспитания, развития личности. Без этого зритель скользит по первому слою *конкретного* смысла, определяемого предметной стороной изображения. В итоге создается весьма стойкая иллюзия понимания художественного

<sup>18</sup> Цит. по: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Гл. II. От знака к символу. 2-е изд., М.: Искусство, 1995. С. 50–109.

<sup>19</sup> В большей степени это относится и к аллегории, но разбор отличий аллегории от символа относится к самостоятельной теме. — *Прим. авт.*



смысла произведения. Ведь изображение узнаваемо и, казалось бы, не требует усилий для его интерпретации. Но это порождает у неподготовленного зрителя элементы «иллюзионизма», так как его внимание концентрируется на фотографическом отображении *второстепенного*. Справиться с поверхностным восприятием помогает педагогическая работа, требующая достаточно сложной методической основы.

За пределами анализа композиционной структуры изображения осталось немало особенностей, таких как эмерджентность — свойство, присущее целостной композиции, когда интегральный смысл всего изображения оказывается иным, большим, чем вся сумма смыслов, заключенных в монолитной системе композитов грамотно построенного изображения. Здесь и возникает то, что называется интегральным *сверхсмыслом*<sup>20</sup>, являющимся по существу художественным образом произведения. Приступая к работе, художник может и не предполагать тот финальный результат, который находился глубоко в его подсознании и в итоге появился как новое образное явление, художественное открытие в результате построения композиционных взаимосвязей. Но педагогу, имеющему дело с творческими работами студентов, важно уметь распознавать зарождение талантливых воззрений обучающихся, чему способствует и опора на сверхсмысл целостности изображения, и более прицельно определить направление развития творчества будущих художников. ■

<sup>20</sup> Термин «сверхсмысл» представлен в работах А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи // А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи. Платон и Аристотель. М.: Моведая гвардия, 1993. С. 83–84.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
2. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.
3. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.: ил.
4. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 254 с.

#### REFERENCES

1. Losev A.F. Problema simbola i realisticheskoe iskusstvo [Symbol Problem and Realistic Art]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 p.
2. Sveshnikov A.V. Algoritmy kompozitsionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 352 p.: il.
3. Favorskiy V.A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary and theoretical heritage]. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1988. 588 p.: il.
4. Hogart U. Analiz krasoty [Beauty analysis]. L.: Iskusstvo, 1987. 254 p.

# Actual Problems of the Composition of the Artistic Image

**Alexander V. Sveshnikov**

*Doctor of Arts, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Sergei Gerasimov State Institute of Cinematography (VGIK)*

UDC 7.012

**ABSTRACT:** This essay explores the general compositional features by opposing the common understanding of composition as “an arrangement of the image on the sheet surface”. An image is essentially a text that conveys information from the author to the viewer and has no meaning without them. The main premise is that a semantic compositional unit can be represented by the sequence “conveyor — image — perceiver”. It is shown that a pictorial text consists of separate elements with a certain structure (experiments of R. Pritchard). These elements, in turn, are closely interrelated with each other, and only in this connection can their artistic meaning be perceived. The perception of meaning is a temporal process, which is determined by the transition of gaze from one group of elements to another. In different contexts and with a different “route” of perception, the same group can carry different meanings. It is important that if the image does not carry any specific information for us it can nevertheless cause associations which mostly reflect our inner essence. In this case, the viewer can understand the original general meaning of the work very subjectively, despite all the efforts of the author to show a clear structure of the image.

In this regard, the compositional “routes” of the spectator’s perception of pictorial elements can differ greatly from one another, depending on the viewer’s internal presets, which Alfred L. Yarbus proved experimentally back in the 1960s. The essay briefly discusses some properties of pictorial signs and their impacts on the emotional sphere of a person.

Finally, several pedagogical conclusions are made, in particular that the ability of the student to penetrate into the symbolic artistic-semantic structure requires education and development of his personality. Without this, he will only glean the surface, the material aspect of the image. That is why an unprepared student is often fond of “illusionism”, of copying. Only serious pedagogical work that requires knowledge of the fundamental principles of composite image construction helps to cope with this.

**KEY WORDS:** compositional organization, graphic text, composite