УДК 7.012:711.43:7.071.1

Зрительное восприятие скульптурного произведения

Гавронский В. П.

Запорожский национальный технический университет, Запорожье

Основная составляющая комфортности городской среды — создание гармонии между человеком и архитектурой. В первую очередь это касается новых районов застройки, которые изначально невыразительны и малооригинальны. Это как пустая квартира. Необходимо некоторое время, чтобы ее обжить, наполнить содержанием: мебелью, дорогими сердцу безделушками, согревающими душу и радующими глаз. Иначе эта квартира так и останется холодной и неуютной. Как «обжить» новострой? Рецепты давно найдены: за работу берутся ландшафтный дизайн, малая архитектурная пластика, скульптура. Создание этой своего рода цепочки, связывающей человека с архитектурой (архитектура — ландшафт — скульптура — человек), невозможно без знания законов физиологической оптики и использования богатейшего опыта организации городской среды, наработанного мастерами прошлого.

Ключевые слова: городская скульптура, авторское видение образа, оптимальные углы восприятия скульптуры.

(Искусство и культура. – 2017. – № 1 (25). – С. 10–13)

The Laws of Visual Perception of Sculptural Works

Gavronsky V. P.Zaporozhe National Technical University, Zaporozhe

The main component of the comfort of the urban environment is the creation of harmony between a man and architecture. In particular this concerns new development areas, which are initially inexpressive and little original. It's like an empty apartment. Time is needed to make it home, fill with content: furniture, dear knick-knacks which are warm and pleasing to the eye. Otherwise the apartment remains cold and uncomfortable. How can it be «inhabited»? Recipes were found long ago: landscape design, small architectural plastic, sculpture work. Creation of a kind of chain that binds a man with the architecture (architecture-landscape-sculpture-man) is not possible without knowledge of the laws of physiological optics and the use of rich experience in the arrangement of the urban environment, experience accumulated by masters of the past.

Key words: urban sculpture, the author's view, optimal angle of perception of sculpture.

(Art and Culture. – 2017. – № 1 (25). – P. 10–13)

Какой должна быть высота будущей скульптуры, каково соотношение скульптурной части и постамента? Как определить оптимальное расстояние, с которого скульптура будет производить наиболее благоприятное впечатление в целом, или, скажем, отдаление от композиции для создания наилучших условий обзора ее деталей? Где предел отдаления зрителя от скульптуры, то есть предел, за которым памятник будет казаться незначительной художественной деталью в окружающей среде? Эти и многие другие вопросы всегда вставали и продолжают вставать перед скульптором уже на начальной стадии работы над проектом и представлять собой одно из самых сложных художественных заданий при выборе композиционного решения.

Цель статьи – проанализировать наиболее значимые факторы, которые непосредственно влияют на прочтение и восприятие зрителем скульптурного произведения.

Коротко об истории. На протяжении многих веков предпринимались многочисленные попытки вывести некий универсальный модуль, разрабатывались различные приемы расположения городской скульптуры, определения ее размера и высоты ее постамента. Вся богатая история развития скульптуры дает нам огромное количество вариантов ее размещения и достойна самого тщательного анализа и изучения.

Например, если египтяне органично размещали свои гигантские статуи среди природы, то начиная с Древней Греции, скульптура стала наполнять так называемые «священные места», заняв место около храмов, святилищ, акрополей. Во времена римской республики статуи выдающихся людей стали появляться на форумах, оставляя свободной их середину, в эпоху империи, наоборот, статуи императоров заняли центр городской площади.

Средневековье на долгие столетия утратило скульптуру: ничего не украшало городские

Адрес для корреспонденции: e-mail: qavronski@mail.ru — В. П. Гавронский

площади и улицы кроме колодцев и фонтанов, выполненных архитектурными средствами.

Возвращение скульптуры, как самостоятельного вида искусства полностью можно отнести к эпохе Возрождения. Сначала в XV веке этот вид искусства робко занимает место у границ площадей. Это легко объясняется функциональным назначением площади в это время, которая имеет, прежде всего, торговое и общественное значение, в результате чего надо было оставлять свободным от застройки ее центр. Но уже в XVI веке значение монумента возрастает, он становится доминантой площади, завязкой ее композиции.

Родоначальником композиции «открытых площадей», непосредственно связанных с окружающим пространством, по праву можно считать великого Микеланджело. Поставленный им в центре площади конный памятник Марку Аврелию на площади Капитолия в Риме, как и сама площадь в свое время была невиданным новшеством. Композиция ансамбля была неожиданной и на многие годы определила приемы размещения памятников - практически во всех случаях лицо монумента направлялось в сторону главной улицы, выходящей на площадь, а если композиция памятника представляла собой конную скульптуру, то продольная ось пьедестала совпадала с продольной осью площади. Дальнейшее развитие принципы «открытых площадей» получили в XVII-XIX вв. и, в своей основе, не потеряли актуальности и сегодня.

Так о чем говорит опыт установки скульптурных произведений?

Показательной может стать таблица, в которой приведенные размеры некоторых мировых

скульптурных памятников, а также соотношения их скульптурной части и постамента:

На основании приведенной таблицы можно сделать ряд выводов.

Оптимальные размеры городской скульптуры. Общим правилом является то, что монументы больших размеров всегда размещаются на открытых пространствах, гиганты несовместимы с городской застройкой, во всяком случае, в непосредственном контакте с ней. Это, прежде всего, объясняется тем, что архитектурным «модулем» города всегда выступает человек; и если природа с ее бескрайними ландшафтными линиями создает монументу гармоничный фон (на пленере человек перестает играть роль модуля), то город вступает с гигантом в вопиющий конфликт. Вот почему, например, Большой сфинкс не может украшать ни одну площадь мира, а над необъятной зеленой равниной Нила он кажется в своей родной среде. И в то же время обычный городской памятник на месте сфинкса будет выглядеть беспомощной игрушкой,

Относительно городской скульптуры из приведенной таблицы можно сделать вывод, что стоящая во весь рост статуя, в среднем превосходит натуру в 2,5 раза. Конные монументы по абсолютным размерам мало чем отличаются от стоящих фигур, их увеличение против натуры несколько меньше (обычно 1:2). Это обусловлено массивностью корпуса лошади, которая делает значительным даже небольшой памятник.

Вполне закономерным прослеживается и правило: чем больше площадь, тем больше памятник, причем увеличение его размеров, главным счетом, происходит не столько путем увеличения самой скульптуры, сколько путем увеличения

Таблица. Размеры городской скульптуры, м

Название памятника	Высота	Высота	Общая
Место установки	постамента	скульптуры	высота
Конные памятники			
Статуя Марка Аврелия, площадь Капитолия, Рим	2,5	4,2	6,7
Памятник Коллеони, площадь Сан Джованни-е-Паоло, Венеция	7,9	3,5	11,4
Памятник Гаттамелате перед церковью Св. Антония, Падуя	8,0	3,4	11,4
Памятник Петру I, Сенатская площадь, Санкт-Петербург	5,0	5,3	10,3
Стоячая фигура			
Памятник князю Владимиру, Киев	16,0	4,5	20,5
Памятник Т. Г. Шевченко, Харьков	11,0	5,5	16,5
Памятник Минину и Пожарскому, Москва	3,9	4,9	8,8
Большой сфинкс у пирамид, Гиза	_	20,0	20,0
Статуя Свободы, Нью-Йорк	47,0	46,0	93,0
Статуя Христа, Рио-де-Жанейро	7,0	30,0	37,0
Сидячая фигура			
Моисей, церковь Сан Пьеро ин Винколи, Рим	1,0	2,35	3,25
Мыслитель, музей О. Родена, Париж	1,7	1,8	3,5
Памятник Линкольну, Вашингтон	2,6	5,9	8,5
Памятник Глинке, Запорожье	1,9	2,5	4,4

размеров пьедестала. И это, в свою очередь, диктует дополнять постамент декором в виде фигур, рельефов и т. д.

Несколько иное соотношение скульптурной части и постамента при композиционном решении «сидячая фигура»: высота постамента, за редким исключением, либо равна высоте скульптуры, либо меньше ее. Это обусловлено тем, что посредством самого расположения фигуры, парадность сознательно заменяется «динамикой в покое» и несет в себе камерное, интимное начало. Изначально автор ставит перед собой задачу без официоза и пафоса придать персонажу состояние спокойствия, замкнутости, погружения в себя, бездеятельности и т. п.

Анализ позволяет утверждать, что размер памятника, неразрывно связан с высотой и членениями сзади расположенных зданий и, как правило, отвечает своими размерами высоте первого этажа. Другими словами, масштабы городского памятника «измеряются», с одной стороны, размерами человеческой фигуры, а с другой стороны — размерами зданий и окружающего пространства.

Роль авторского прочтения образа. Само собой разумеется, что общего закона восприятия скульптуры нет и не может быть, так как каждая подобная композиция обладает индивидуальными особенностями в трактовке силуэта, рельефа и пластики объемных форм. Немаловажное, а нередко и преобладающее значение играет непосредственное осмысление автором создаваемого образа.

Показательной здесь может стать история создания двух памятников Н. В. Гоголю в Москве. Автор первого, известный скульптор Н. А. Андреев, отказался от устойчивых стереотипов создания парадных памятников и изобразил великого писателя в период душевного кризиса, утратившего веру в свое творчество, опустошенного и надломленного. Подобная трактовка образа великого писателя многих шокировала и уже в год открытия (1909) вызывала много споров. И, уж конечно, такой Гоголь совершенно не соответствовал идеологии Советской власти. В результате «глубоко ошибочный» памятник в 1951 году убрали с Гоголевского бульвара в сквер, к дому, где жил писатель, а на площадь установили статую, которая отвечала «моральному кодексу строителя коммунизма». Гоголь предстал зрителю с офицерской выправкой, полный сил, улыбающийся и излучающий оптимизм. Надпись на постаменте сообщала: «Великому русскому художнику слова Н. В. Гоголю» не от народа, не от потомков а «от правительства Советского Союза»!

Несмотря на очевидные художественные изъяны, банальность и шаблонность композиции, необходимо отдать должное Томскому, который в условиях жесткой советской «цензуры» сумел,

благодаря выраженной вертикали и четкому силуэту, создать монумент, который и сегодня неплохо взаимодействует с архитектурным окружением и не теряется на открытом пространстве площади. Споры, в чьем исполнении памятник более полно раскрывает сущность великого писателя, продолжаются и сегодня. Нам же следует отметить другое: насколько могут быть различны подходы отдельных мастеров к выбору общего композиционного решения, художественного осмысления, техники исполнения, трактовки пластических форм и т. д. Являясь основными составляющими при создании любого скульптурного произведения, они непосредственно влияют, а нередко приводят к диаметрально противоположному эмоциональному восприятию зрителем одного и того же художественного образа.

Анатомия человеческого глаза. Следующим не менее важным фактором, который необходимо учитывать при выборе размера и определении оптимальных расстояний — это физиология глаза человека.

Речь идет о стойких законах физиологичной оптики, которые заключаются в анатомических особенностях зрительного восприятия окружающей действительности человеческим глазом. Поле зрения неподвижного человеческого глаза достаточно широко (оно измеряется углом в 120-150°), однако глаз в неодинаковой степени воспринимает все то, что попадает в это поле. В центре поля находится очень незначительная по своим угловым размерам зона четкого виденья, по мере же отдаления от этой зоны к краям поля видимости ухудшается. Понятно, небольшие детали хорошо воспринимаются только в центре поля зрения; при удалении их от центра они исчезают, а следом за ними исчезают и большие детали. Эта способность воспринимать предметы в зависимости от их величины и расстояния от центра поля зрения носит название «разрешающая сила глаза».

Поскольку зона четкого виденья чрезвычайно мала, глаз вынужден непрестанно двигаться; рассматривая тот или другой предмет, мы пробегаем глазом чаще всего по его контурам и потом подытоживаем впечатление. Аналогично происходит процесс чтения текста. Отсюда следует, что так называемая «оптимальная точка зрения» не является точкой зрения неподвижного глаза, а тем углом, в пределах которого мы как можно лучше воспринимаем и осознаем увиденное в процессе непрерывного движения глаза.

Оптимальные углы восприятия. Изучением законов оптики занимались представители самых разнообразных областей науки и искусства. Немецкий архитектор XIX век Мертенс опытным путем установил оптимальные углы восприятия скульптурного произведения:

- под углом в 45° наилучше воспринимаются детали памятника;
- под углом зрения в 27° наблюдаемый объект хорошо виден в целом и еще ощущаются его детали;
- под углом в 18° объект, достаточно отчетливо воспринимаемый на фоне окружающих построек, виден уже с затушеванными деталями.

Другими словами, по мере приближения к скульптуре активность ее пластических форм возрастает; фон становится менее резким, но зато появляются ракурсы, и примерно с 40° скульптура воспринимается только по частям. При отдалении от скульптуры, наоборот, исчезают детали, и она постепенно сливается с фоном. Под углом зрения в 18–20° скульптура воспринимается вместе с окружающей обстановкой. Предел художественного влияния скульптуры находится в зоне, определяемой 5–7°.

Что же дает нам знание законов оптики?

Расстояние, равное одной высоте памятника (угол в 45°), предельно допустимое для осмотра деталей памятника, подводить зрителя ближе уже не имеет смысла. Поэтому на этом рубеже целесообразно ставить вокруг постамента декоративные оградки, цепочки тумб, ступени, разбивать партерную зелень, обрамленную бордюром из плит и т. д. На расстоянии в две высоты памятника (угол в 27°) напротив нужно гарантировать максимальную свободу осмотра скульптуры, а если здесь будет заканчиваться внешняя граница панели, на которой стоит монумент, то она в интересах осмотра скульптуры определит направление движения зрителей. Путем орнаментации подходов к скульптуре или путем разработки ее рельефа можно

установить дистанцию осмотра с учетом угла в 18–20° (приблизительно три высоты монумента) и, наконец, удаление на расстояние, равное десятикратной высоте памятника (угол в 5°), следует считать пределом его влияния. Без риска «потерять» скульптуру в окружающем пространстве нельзя переходить этот предел.

Заключение. «Всякое творчество шире и богаче его анализа. В художественной практике нет теоретического расслоения, нет явления тех или иных характерных черт в "чистом" виде, а есть их существование в сложном и, главное, живом взаимодействии всего творческого процесса» [1, с. 81]. Наш век характерен, прежде всего, разнообразием направлений в скульптурной пластике. Понятно, что общего закона здесь нет и не может быть, поскольку преобладающее значение, в конечном итоге, играет художественное осмысление автором создаваемого образа. Современное искусство – это непрерывное движение в бесконечных поисках нового пластического языка, отказ от любых тотальных схем, переосмысление многовекового скульптурного наследия. «Тот, кого привлекает практика без знания, подобен мореплавателю, уходящему в море без руля и компаса; он никогда не знает куда плывет», – писал когда-то гениальный Леонардо да Винчи. Гарантом обладания этим «рулем и компасом» могут стать проверенные временем те немногие устойчивые законы зрительного восприятия, которые необходимо знать и учитывать в своей работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сапего, И. Г. Предмет и форма / И. Г. Сапего. – М.: Сов. художник, 1984. – 304 с.

Поступила в редакцию 11.03.2016 г.