

О.Д. Костогрыз

**ГРАФИКА
ОБРАЗ, КОМПОЗИЦИЯ, СТИЛЬ**

Учебно-методическое пособие

2009

УДК 76(075.8)
ББК 85.150я37
К72

Автор: доцент кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова»
О.Д. Косторыз

Рецензент:
председатель ООО «БСХ», заслуженный деятель искусств Республики Беларусь,
профессор *В.П. Савич*

В учебно-методическом пособии рассматриваются вопросы восприятия художественного произведения. Отдельные главы посвящаются художественному образу, композиции, художественному стилю и анализу художественного произведения. Основная цель учебно-методического пособия – проблема взаимодействия и взаимовлияния художественного образа, композиции и стиля в творчестве. Издание проиллюстрировано работами художников и студентов художественных вузов.

Предназначено для студентов художественно-графического факультета по дисциплинам «Графика» и «Композиция».

УДК 76(075.8)
ББК 85.150я37

© Косторыз О.Д., 2009
© Обложка. Р. Дихавичус, 2009
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если бы искусство означало лишь воспроизведение вещей в природе и ничего больше, то вряд ли можно было бы понять ту почетную роль, которая ему отводится на любой стадии развития общества. Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным.

Р. Архейм

Предлагаемое учебно-методическое пособие посвящено важным и интересным вопросам изобразительного искусства. Что такое художественный образ, в чем смысл композиции в графике и вообще в искусстве? Значение стиля, его отличие от манеры. Как строится анализ художественного произведения? Все эти вопросы не оставляют равнодушными многие поколения художников. Очерченный круг проблем давно изучается специалистами по теории искусства. В учебниках по истории искусств этим проблемам уделяется большое внимание.

Каждый из перечисленных выше вопросов может при серьезном рассмотрении потребовать отдельной книги, и такие книги издавались и издаются. Наше учебно-методическое пособие не претендует на предельно глубокое изучение затрагиваемых тем, смысл его несколько иной. Мы убеждены, что для студентов, изучающих искусство, важно понимать взаимосвязь художественного образа, композиции и стиля. Произведение искусства представляет собой монолит, в котором сплавлены воедино образ как смысл, композиция как устройство и стиль как чистота функциональности данного произведения. Хорошим примером может служить ксилография В. Фролова (рис. 1).



Рис. 1. В. Фролов. Рысенок (ксилография).

Здесь уместно вспомнить старую притчу о слоне и слепцах. Несколько слепых подвели к слону и спросили, на что он похож. Один из них, потрогав хобот, сказал, что слон похож на толстую змею, другой, потрогавший ногу, сказал, что слон похож на колонну, потрогав-

ший хвост, сравнил слона с веревкой. Мораль притчи – по одной детали нельзя судить о целом.

Произведение искусства более многозначно, чем любая его интерпретация одним человеком. Так, увидев дерево, кто-то оценит его плоды, другой – тень для отдыха, третий подумает о досках (из этого дерева), четвертый восхитится его красотой.

Анализ художественного произведения может быть посвящен какому-либо одному компоненту, например, композиции. Но такой анализ будет однобоким. Если же анализировать все в совокупности, во взаимосвязи и взаимодействии, то будет лучше понятно не только целое, но композиционная структура в частности.

Кроме того, следует помнить, что умение грамотно анализировать произведение искусства – это основа самообразования и возможность давать профессиональные знания другим, т.е. фундамент качественной преподавательской работы. Умение «читать» картину, графический лист или скульптуру не только чужую, но и свою позволяет совершенствовать творчество, развивать личный творческий потенциал. Что, в свою очередь, обязательно повлияет на уровень преподавания.

Итак, образ, композиция, стиль в анализе произведения изобразительного искусства.

Глава I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Кувшин лепят из глины,
но его суть заключается
в пустоте, ограниченной глиной.
Лао-Цзы

Кувшин и пустота. Форма и содержание. Содержание – это смысл формы. Что же является содержанием произведения искусства, в чем заключается смысл его создания? В процессе создания художественного произведения в изобразительном искусстве автором используются все органы чувств, но значение зрения трудно переоценить.

Красиво сказано художником А.Г. Венециановым: «...зрение есть орудие, посредством которого душа, получая понятие о свете чувственном, возносится к нравственному».¹

Любой человек, посмотрев на небо, может в причудливом рисунке облаков увидеть образы зверей и птиц, лица людей, сказочные замки. Иногда подобные образы мы видим, задержав взгляд на разводах сырости на стене. Видим то, чего там, в принципе, нет. Почему это происходит, как работает наше восприятие?

Созвездия Гончих Псов и Большой Медведицы, созвездия Стрельца и Скорпиона. Почему эти образы разбросаны по ночному небу? И что такое «образ»?

Первобытному охотнику необходимо было быстро ориентироваться, мгновенно опознавать, кто перед ним: добыча или хищник. Увидеть и узнать!

Наше зрение решает три задачи. Во-первых, заметить и подать сигнал о новом объекте. Во-вторых, опознать этот объект: живое или неживое, движется или нет, друг или враг. И в-третьих, зрение фиксирует мельчайшие подробности увиденного, детали этого объекта.

Сравнительно недавно ученые пришли к выводу, что зрение и речь являются продуктом одного и того же мозгового механизма, в котором первое место отдают зрительной функции. Вопросы о том, как человек видит, почему и как в памяти его сохраняются картины его жизни, зримые образы предметов, интересовали людей уже в далекой древности. Тит Лукреций Кар писал в философском трактате «О природе вещей»:

Есть у вещей то, что мы за призраки их почитаем;

.....

Ибо и форму, и вид хранят отражения эти

Тел, из которых они, выделяясь, блуждают повсюду.

На самом деле «отражения эти» не «блуждают повсюду». Их формирует и накапливает наш мозг.

Когда мы смотрим на окружающий мир, то видим целостную картину. На самом же деле она разбита на две части. Все, что проеци-

руется на правую половину сетчатки каждого глаза, передается в левое полушарие головного мозга, а то, что попадает на левую половину, – в правое полушарие. Но полушария мозга связаны и обе полукартины сливаются в единое целое.

В XIX веке ученые определили, что «говорим» мы левым полушарием. Наука тогда способность мыслить связывала только с умением говорить, и левое полушарие называли доминантным (господствующим), а правое – субдоминантным (подчиненным). На самом же деле полушария дополняют друг друга, выполняя различные задачи. Левое полушарие – слова, правое – интонации, левое – абстракция, правое – конкретика. Это означает, что левое полушарие получает лишь самые существенные характеристики, «очищенные» от мелких и второстепенных характеристик. А правое полушарие воспринимает зрительный образ нерасчлененно, во всех подробностях.

Современная наука утверждает, что в мозгу ребенка четырех-пяти лет начинает проявляться особенность, которая окончательно формируется к семнадцати. Это неравноценность, асимметричность высших функций правого и левого полушарий. Правое работает как хранилище художественных способностей, оно воспринимает мир целостно, во всем богатстве деталей. Левое же полушарие – это наша логика, рассудочные действия, формулы и другие абстракции, в том числе и слова.

«В мозгу у человека как бы две исследовательские системы: одну он посылает в неизведанное, и она познает мир предельно конкретно (абстракциями нового не воспринять), а другая рассматривает и сопоставляет это новое в более упрощенном виде, избавленном от второстепенных подробностей».²

Особенно интересным для темы нашего разговора является тот факт, что зрение из всех органов чувств выделяется тем, что напрямую связано с мозгом. Точнее говоря, «глаз – это часть мозга, вынесенная не периферию». Первым, кстати, это утверждал еще древнеримский врач и теоретик медицины Клавдий Гален. Получается, что зрительное восприятие от начала до конца – полностью функция мозга и, пожалуй, это самое информативно насыщенное восприятие окружающего мира.

Предлагаемое изложение данного материала, конечно же, поверхностно и не может претендовать на полноту, но в рамках нашей темы в этом нет необходимости.

Глаз, «собирая» зрительные впечатления, накапливая опыт узнавания, детального наблюдения, стремится отобразить мир предельно верно. Основывается глаз, точнее, наш мозг, на весь предыдущий опыт человека и на сформированную этим опытом внутреннюю, **перцептивную модель внешнего пространства.**

Перцепция (от лат. *perceptio* – представление, восприятие) – то же, что восприятие. У Г. Лейбница – смутное и бессознательное восприятие в противоположность ясному осознанию – апперцепции.

Физиолог Н.А. Бернштейн в 1935 году впервые выдвинул гипотезу о возможности такого пространства. Он оговаривал, что это меньше всего, видимо, похоже на фотоснимок. И предлагал рабочую гипотезу: отражаются в мозгу не истинные расстояния между предметами и их деталями, а их относительное взаимное расположение (не здесь ли истоки «метода отношений» реалистического искусства).

Эта внутренняя модель внешнего пространства, перцептивная модель мира формируется в процессе развития человека, в процессе освоения культуры сообщества, его традиций и взглядов. Воспитанию здесь отводится решающая роль.

В пользу этой гипотезы, по мнению ученых, говорят оптические иллюзии. Когда глаз лишен полной, точной и подробной информации, он может легко ошибаться.

Итак, предметы реального мира снаружи, а их отражения, «образы» внутри нашего мозга. И удивительная возможность есть у человека, он может сделать вещь, которая будет нести этот образ другим людям.

Мы говорим о произведении искусства и художественном образе. Здесь необходимо четко понимать, что «художественное произведение» и «художественный образ» это не одно и то же. Художественное произведение материально как предмет, как реальная вещь предметного мира, а **художественный образ всегда идеален**. При этом художественное произведение является носителем художественного образа.

Художественный образ – форма мышления в искусстве. Он устроен как иносказание. Одно явление раскрывается через другое. Они, эти явления, сталкиваются, сравниваются, взаимодействуют (например, рис. 2). Структура художественного образа может быть относительно простой, например, кентавр – конструкция из человека и коня. Но может художественный образ быть и очень сложным. Гете говорил, что он не в состоянии выразить идею «Фауста» в коротком



Рис. 2. И. Сущенко. Испания (рисунок).

виде. Для выражения этой идеи пришлось бы вновь написать эту поэму. **Образ – целая система мыслей.**

Художественный образ – понятие сложное и неоднозначное. Художественное произведение чаще всего статично, зафиксировано на бумаге, на холсте, в пространстве. В отличие от него художественный образ динамичен, он развивается в индивидуальном и коллективном сознании.

Художественный образ, кроме этого, обладает своей логикой, своими внутренними законами. Автор, задав начальные параметры, нередко сталкивается с тем, что его герои, подчиняясь **внутренней логике произведения**, начинают развиваться не так, как задумывалось изначально.

Сложность художественного образа еще и в том, что прочтение его зрителем, разными зрителями может существенно отличаться от того, как его воспринимает сам автор произведения. Автор или художник, создатель произведения для нас представляет особый интерес. Как рождается художественный образ? Несомненно, произведение искусства несет в себе мощный заряд субъективного, заряд индивидуальности автора. Зритель видит в картине (для удобства заменим слово «произведение») прежде всего выражение личности художника, его мыслей, убеждений, его отношение к изображаемому объекту. В этом плане любая картина является своеобразным автопортретом художника. Личность автора получает отражение в художественном образе. Чем значительнее, интереснее и ярче эта личность, тем значительнее будет само творение. Принадлежность же художника к определенной части социума делает его носителем идей, ожиданий некоторой части общества. В этом проявляется объективность его творчества, что в свою очередь еще более усложняет художественный образ, делает его одновременно и слепком индивидуальности творца и обобщенной характеристикой типа, эпохи. Индивидуальное и типичное могут легко уживаться в художественном пространстве образа, это единство субъективного и объективного.

Автор может проявить себя в своем творении различными способами. Художник может написать автопортрет как самостоятельное произведение. Может «вписать» себя в качестве персонажа в историческую многофигурную композицию. Писатель, в таком случае, придает главному герою какие-то черты своего характера или использует факты из собственной биографии. Писатель может строить повествование от первого лица, при этом излагая вымышленную историю. Автор может проявлять свое присутствие (чаще всего так и происходит) в стилистических особенностях произведения, осознанно или неосознанно. Но о стиле мы будем говорить отдельно в соответствующем разделе.

Сложность художественного образа, вариативность его прочтений следует понимать как **многозначность**, именно она делает художественный образ интересным для разных людей, которые могут выбрать наиболее близкий себе ключ к его прочтению.

Образная мысль чаще всего настолько богата и глубока, что не может быть четкой и однозначной. Как, например, научная мысль, выстроенная последовательно и логично. Образу присуща недосказанность (например, рис. 3), которая активизирует процесс восприятия образа. Зритель или читатель, активно додумывая, мысленно дорисовывая образную ситуацию, становится участником творческого процесса. Недосказанность образа как сознательный ход часто применяется в литературе и кино последних десятилетий в виде отсутствия концовки. Произведение обрывается на полуслове, не развязывая сюжетных линий. Этот прием часто используется братьями Стругацкими. Читателю дается исходный импульс для размышлений, выстраивается общий эмоциональный фон и, несмотря на авторскую интонацию, оставляется свобода трактовки, художественное пространство для сотворчества.

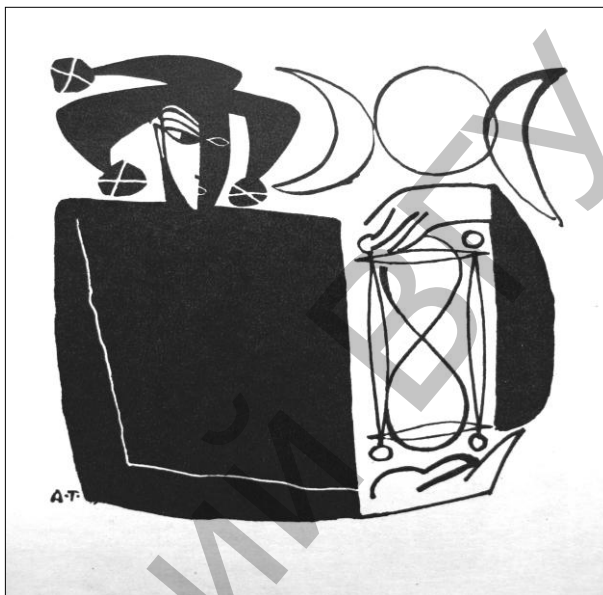


Рис. 3. А. Тарабилда. Иллюстрация (литография).

В изобразительном искусстве есть жанр плаката, в котором иногда даже приветствуется однозначность прочтения. Но в станковой живописи и графике недосказанность художественного образа важна как отголосок неоднозначности явлений жизни. Образ можно анализировать с позиции логики, и это интересно и полезно. Только проанализировать полностью его невозможно, всегда останется часть, недоступная для системного анализа. Из этого следует, что художественный образ – **единство мысли и чувства, рационального и эмоционального**. Причем, эмоциональное является первоосновой, рациональное – своеобразной шлифовкой образной мысли.

Рабиндранат Тагор писал Николаю Рериху: «... когда я попытался найти слова, чтобы передать мысли, вызванные вашими картинами, то мне это не удалось. И не смог я потому, что язык слов в состоянии выразить только какую-то грань истины, язык же картин –

истину в целом, что словами не выразить».³ Видимо «истину» в целом следует понимать как чувство гармонии мироздания, интуитивный визуальный образ целого, а «язык слов» Р. Тагора как попытку логического анализа.

Возвращаясь к проблеме автора, необходимо понимать, что недосказанность художественного образа может быть причиной непонимания его современниками, что не раз бывало в истории. Происходило это тогда, когда художник в своем поиске опережал время и современные ему зрители оказывались неготовыми оценить его находки. Полагаем, что опережать время художнику помогает интуитивное и чувственное исследование принципов гармонии, новых граней прекрасного.

Но здесь следует четко понимать, что современный зритель видит произведения мастеров прошлых эпох в чем-то иначе, чем сами художники и их современники. Ведь каждая эпоха вносила что-то свое в понимание образа, который от этого становился еще богаче и многогранней. Аккумулируя в себе особенности восприятия разных поколений, по-настоящему многозначный художественный образ сегодня может открыться каким-то новым содержанием и стать даже более актуальным, чем в то время, когда он был создан.

При этом необходимо понимать, что произведение искусства содержит в себе образ времени, векторного движения из прошлого в будущее через настоящее, и образ времени, в котором оно создавалось, образ эпохи. Причем это, уж точно, независимо от желания автора.

Подводя итоги, следует сказать, что так же, как мы целиком воспринимаем художественный образ при первой с ним встрече, точно также целно необходимо увидеть его после процесса анализа, если такой анализ будет иметь место. Искусство, являясь зеркалом жизни, так же неисчерпаемо, как сама действительность. А «образ – это субъективная картина мира, его фрагментов, его объектов, его сущностей».⁴ Эта формулировка Н.А. Яковлевой точна и выразительна. И далее: «Чтобы образ был художественным, необходимы, по крайней мере, два обстоятельства: первое, чтобы в самом предмете создателями были заложены художественные качества, и второе, чтобы зритель обладал художественными способностями восприятия».⁵

Самое же замечательное свойство художественной образной мысли заключается в том, что она поистине беспредельна, беспредельна настолько, насколько беспределен человеческий разум, окрашенный эмоциями и чувствами. Но невозможно завершить разговор об образе, не затронув тему Веры.

Композиция художественного произведения как целое состоит из связанных между собой частей. «Связывание» их есть процесс со-

зидательный, противостоящий хаосу и разрушению. Основные законы композиции спроецированы в искусство из реального мира. Если же мироздание является божественным замыслом, то и законы композиции отражают Высший духовный порядок. Талант художественный совершенно справедливо называют Божьим даром. Это возможность воспринять всем своим существом красоту и гармонию реального мира и попытаться, в меру сил и возможностей, отразить в своих творениях. Композиция в изобразительном искусстве – это дар составлять (поставить вместе) и сочинять (со-чинять, в со-ответствии с чином поставить). Может и есть в художественном образе недосказанность, потому что невозможно охватить всю грандиозность Божественного замысла человеку, тем более выразить в одной работе.

«Образом» в христианстве называют икону. Влияние иконы на изобразительное искусство трудно переоценить, влияние, в первую очередь, в вопросе образного мышления, превращения идеального в реальное, предметное, с сохранением самой идеи. Графика и живопись, скульптура и архитектура, поэзия и музыка – столетиями искусство создавалось верующими для верующих. Изучая искусство, этот факт нельзя не учитывать. Более того, человек, глубоко изучая искусство, нередко сам приходит к идее Бога.

А.С. Пушкин удивительно просто и емко сказал об этом: «И я, в конце концов, пришел к тому убеждению, что человек нашел Бога именно потому, что Он существует. Нельзя найти то, чего нет, даже в пластических образах, – это мне внушило искусство.... Выдумать форму нельзя: ее надо взять из того, что существует».⁶

Завершая главу о художественном образе, вспомним «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля. «Нет вещи без образа. Бог создал человека по образу и подобию Своему».⁷

Глава II. КОМПОЗИЦИЯ

Глупо искать схему, но еще глупее найти ее.

Владимир Набоков

Причина, по которой искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для системного анализа.

Нильс Бор

Композиция является важнейшим структурным принципом произведения. Композиция организует взаимное расположение его частей, их взаимодействие, соподчинение относительно друг друга и целого, что, в свою очередь, придает произведению единство, цельность и завершенность.



Рис. 4. Ф. Мазерель.
Сборщица винограда
(тушь).

В современном понимании композиция — это построение художественного произведения с учетом его назначения, замысла, содержания и особенностей вида искусства. Композицию нельзя трактовать лишь как один из уровней организации произведения. Произведение искусства нельзя, в принципе, делить на рисунок, композицию, живопись, понимая под «композицией» только размещение элементов изображения. По мнению С. Даниэля, «данный подход не просто сужает сферу, охватываемую понятием «композиция», — приходится говорить о подмене принципа органической целостности принципом механического сложения».¹

Действительно, произведение высокого уровня никогда не создается по «принципу механического сложения». Идея, трактовка сюжета, ассоциативная вариативность прочтения, рисунок, композиция, стилевые характеристики — все в процессе творчества пересекается, переплетается и сплавляется в одно неразрывное целое, в художественный образ. Яркий пример такого сплава — гравюра Ф. Мазереля «Сборщица винограда» (рис. 4) и работы художников, представленные в прил. 5.

Композиция и гармония. Законы композиции

Целесообразность традиционного деления на учебные дисциплины «Рисунок», «Живопись», «Композиция», конечно, имеет смысл, но таит при этом определенную опасность. Важно, чтобы учащиеся не воспринимали эти дисциплины как совершенно самостоятельные области профессионального мастерства. В противном случае может возникнуть впечатление необязательных, поверхностных связей композиции с рисунком и живописью, сводя композиционное мышление до уровня «механической» компоновки. Художник не может быть хорошим рисовальщиком, но посредственным «композитором», потому что композиция и является сутью профессии «художник».

Композиция (от лат. compositio – составление, сочинение) –

1) построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция является важнейшим организующим компонентом художественного произведения, увязывающим его отдельные элементы в единое целое; 2) музыкальное, живописное, скульптурное или графическое произведение.

В учебных целях, целях аналитического изучения, целое допускается делить на составляющие его части, но не следует забывать, что это части целого. «Анатомический» анализ художественного произведения допустим только лишь при обязательном, завершающем процесс изучения, синтезе, возвращении и оценке целого на новом уровне понимания его устройства.

В нашей работе не преследуется цель изложить полный курс композиции. Более того, к третьему курсу у студентов предполагается наличие базовых знаний и практический композиционный опыт. Но в самых общих чертах считаем необходимым упомянуть об основных элементах, определяющих композиционную структуру художественного произведения.

Учащимся следует помнить, что ни одна книга, ни один учебник не научат композиции сами по себе. Композиции можно научиться только в том случае, когда сам ученик старательно и серьезно осваивает эту область знаний. В этом случае опытный педагог и толковый учебник будут действенной помощью. И.Н. Крамской говорил: «Композиции именно нельзя и не должно учить и даже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное».²

Говоря о композиции, нельзя не вспомнить о гармонии.

Гармония (греч. *harmonia* – связь, стройность, соразмерность) – соразмерность частей, слияние различных компонентов объекта в единое органичное целое. В древнегреческой философии – организованность космоса, противостоящая хаосу. В истории эстетики гармония рассматривалась как существенная характеристика прекрасного.

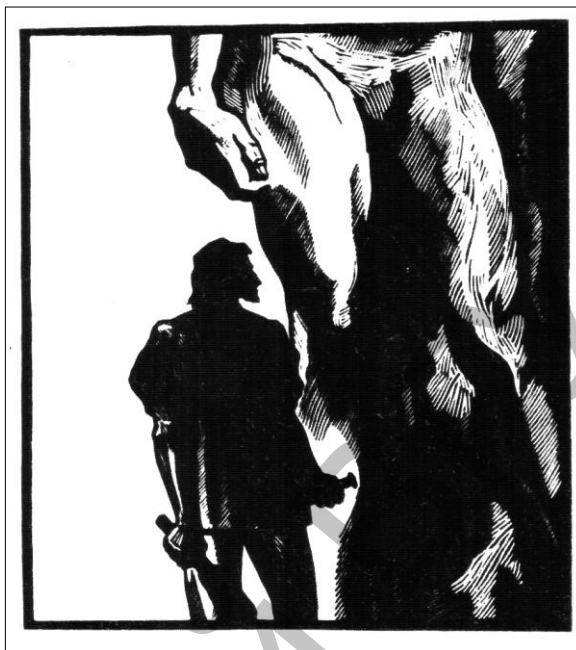


Рис. 5. Д. Бисти.
Иллюстрация.
(ксилография).

Очень важным нам кажется понимание гармонии как единства противоположностей. Единство подразумевает связь, слаженность. Единство противоположностей – это взаимодополнение противоположностей, в связанном состоянии образующих одно неразрывное целое. Яркий пример – вся черно-белая графика и, в частности, гравюры Д. Бисти (рис. 5).

Соразмерность (или мера) – один из признаков гармонии. **Мера** – необходимо и достаточно, ни много, ни мало, целесообразность в самом точном выражении.

Из соразмерности вытекает **пропорциональность**. Соотношение величин как основа и результат функциональности.

Важнейший признак гармонии – **равновесие**.

«Единое органичное целое» всегда самодостаточно, сбалансировано. Уравновешенность, устойчивость – основа цельности.

Гармония хорошо читается, ей присуща **ясность**. Если композиция неясна, значит – запутанна, как следствие негармонична.

Гармоничное произведение искусства всегда ориентировано на категорию прекрасного, другими словами, художник ищет в своих прообразах красоту и стремится показать ее в своем произведении. Прекрасное и возвышенное обычно идут рядом, но это не одно и то же. В классическом искусстве ориентация на возвышенное проявляется в том, что художник облагораживает прототип, очищает от мелкого и несущественного, как бы приподымает изображение над реальностью.

Гармоничная композиция – это цель любого художника. И все, что он делает, подчинено достижению этой цели.

Каждая эпоха использует в чем-то разные композиционные системы и приемы. Но постепенно выработались устойчивые композиционные принципы. Законы композиции не случайны и не временны. Они отражают объективные закономерности реального мира.

Закон единства содержания и формы. Высшая степень целесообразности как результат поиска изобразительных и композиционных средств, наиболее полно раскрывающих замысел.

Закон цельности требует подчинения всех элементов и частей произведения единому замыслу, тем самым, определяя сделанность, законченность художественного произведения. Умение художника подчинить второстепенное главному делает художественный образ более ясным, не упрощая его при этом.

Типизация, обобщение явлений реального мира позволяет образной мысли не копировать действительность. **Закон типизации** основан на поиске закономерностей и позволяет создать художественный образ, а не документальный протокол частного случая.

Закон контрастов. Узнавание объекта всегда происходит на базе сравнения размеров (большой, маленький), тона (светлый, темный), форм (тонкий, толстый) и т.д. Контрастные отношения означают редко выраженные различия предметов, их свойств и качеств.

При резком противопоставлении в композиции формы, цвета, тона, величины воспринимаются более ясно, являясь основой выразительности изображения.

Леонардо да Винчи так формулировал закон контрастов. «64. Трактат о живописи, 187 (МсМ, 271). Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе одно от другого».

Законы композиции не существуют отдельно друг от друга, они тесно связаны между собой на всех этапах создания произведения.

Виды и типы композиции

Различают три основных вида композиции: фронтальную, объемную и глубинно-пространственную.

Фронтальная композиция (в некоторых источниках – плоская или плоскостная) организует двухмерное изображение: картина, гра-

фический лист, панно, ткань и т.д. Раздел «Композиция» нашего учебного издания посвящен, в основном, фронтальной композиции.



Рис. 6. А. Радевич. Учебная работа (тушь, перо).

Объемная композиция представляет собой замкнутую трехмерную форму, которая воспринимается со всех сторон (скульптура, костюм, керамика и т.д.). Выразительность ее может значительно зависеть от взаимодействия с окружающей средой.

Глубинно-пространственная композиция решает проблемы объединения объемов, поверхностей и пространства в одно гармоничное целое (архитектура, экспозиционное пространство и т.д.).

Тип композиции допустимо сравнить с характером и рассматривать попарно. Первая пара: 1) устойчивая или статичная композиция, основные композиционные оси пересекаются под прямым углом (рис. 6), нередко в геометрическом центре формата; 2) динамичная композиция, основные оси пересекаются под острыми углами, господствуют диагонали, круги и овалы. Другая пара: 3) открытая композиция, преобладают центробежные разнонаправленные силовые линии (рис. 7); 4) закрытая композиция, преобладают центростремительные силы, «стягивающие» изображение к композиционному центру.

К элементам композиционно-структурной организации плоскости в пластических искусствах относят: формат, пропорции, масштаб, картинную плоскость, геометрический центр, ритм, нюанс и контраст, оси формата и силовые линии изображения и т.д. Некоторые из этих элементов мы лишь напомним, наиболее важные рассмотрим подробнее.

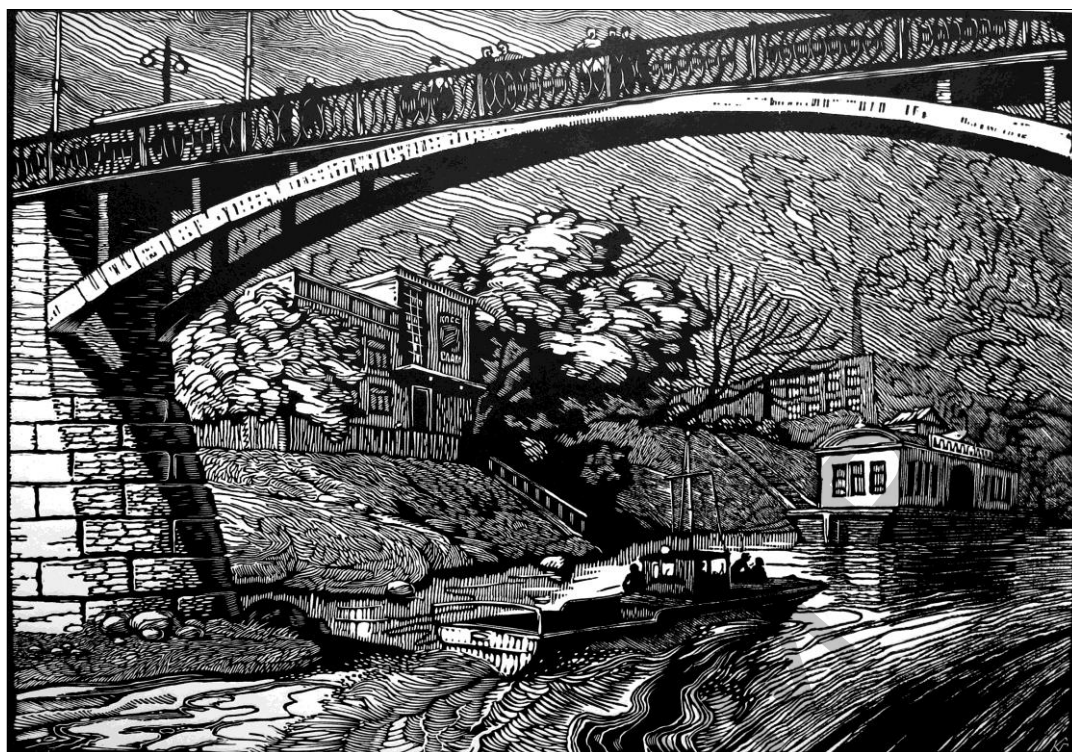


Рис. 7. Г. Кликушин. Мост (линогравюра).

Формат

Начиная работу над композицией, художник выбирает формат будущей картины.

Формат (от лат. *formato* – придаю форму) – линейные размеры (длина и ширина или высота) печатной формы, листа бумаги, книжного блока и т.п., выраженные в метрических единицах.

Мы полагаем, что выражение «выбирает формат» подразумевает полную свободу выбора. Но этот выбор обусловлен многими параметрами и, в целом, не случаен. На выбор формата влияют структура формы, эмоциональная интонация композиции, образный строй художественного произведения. Квадрат, прямоугольник горизонтальный или вертикальный, овал, круг – это целые миры, в чем-то похожие, но при этом совершенно разные. Квадрат – это устойчивость и уравновешенность. Круг тоже уравновешен, даже самодостаточен, но устойчивости квадрата здесь нет. Прямоугольный формат, вытянутый горизонтально, подает пространство панорамно, а вертикальный формат удобен для работы с торжественной, величественной композицией. Видимо, следует говорить не о выборе, а об определении формата, о его функциональном соответствии художественному образу.

Определяя формат, художник находит необходимое соотношение сторон формата, определяет его пропорции.

Пропорция (лат. proportio) – в математике равенство между двумя отношениями четырех величин: $a/b = c/d$.

Пропорции в художественном произведении – это соотношение величин его элементов (в том числе и сторон формата), а также отдельных элементов композиции со всем произведением в целом.

Среди основных средств композиции пропорции необходимо поставить на первое место – как по степени важности того качества, которое достигается с их помощью (пропорциональность), так и с точки зрения их возможностей при организации формы. Размерные отношения элементов формы – это основа, на которой строится вся композиция. Многие ученые и художники прошлых эпох изучали пропорции как средство гармонизации формы. Читаем у Леонардо да Винчи: «Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой или слышимой?»⁴

Леонардо утверждал, что «фигуры часто похожи на своих мастеров» и советовал: «Измерь на себе пропорциональность своего телосложения, и если найдешь ее в какой-нибудь части несогласованной, то отметь это и хорошенько остерегайся применять ее в тех фигурах, которые тобою komponуются...».⁵

Пропорции делят на две группы: арифметические (рациональные) и геометрические (иррациональные). Арифметические или рациональные отношения строятся на простых рациональных числах. Отношение 1:1 дает квадрат. Древнегреческий философ и математик Пифагор Самосский считал число основой всего существующего, а числовые отношения источником гармонии. Квадрат же, по его мнению, несет в себе образ «божественной природы» и символизирует целостность и устойчивость.

Отношения 1:2, 1:3, 1:4 и т.д. в прямоугольной форме дают повторение квадрата целое число раз. Отношения 2:3, 2:5, 3:4 и т.д. содержат модуль, укладывающийся целое число раз в каждой геометрической величине, входящей в отношение.

Иррациональные пропорции основаны на иррациональных числах, производных геометрических построений.

Самой гармоничной иррациональной пропорцией считают **«золотое сечение»**. Эта пропорция возникает при делении отрезка на две неравные части, при котором весь отрезок относится к большей его части, как большая к меньшей (рис. 8).

О «золотом сечении» необходимо рассказать подробнее. Открытие иррациональных пропорций, видимо, принадлежит к заслугам древневосточной математики, античная же традиция связывает его с именем выдающегося математика VI века до н.э. Пифагора и его

ученика Никомаха. Знакомство с «золотым сечением» сыграло немалую роль в работе античных архитекторов и скульпторов.

В XIII веке математик Леонардо Пизанский, прозванный Фибоначчи

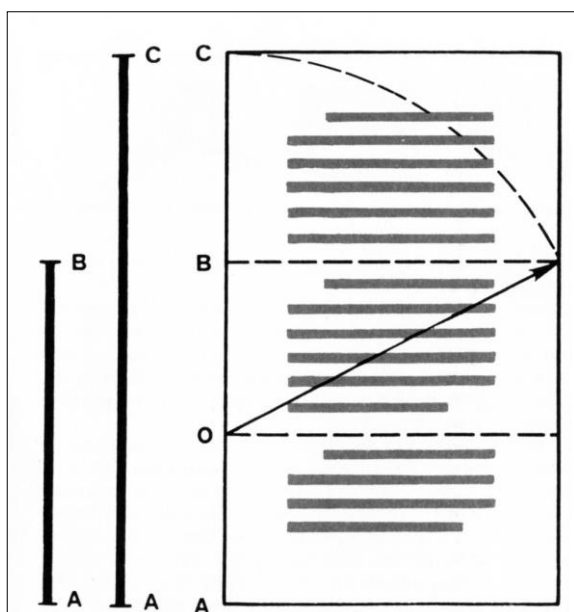


Рис. 8. «Золотое сечение» (геометрическое построение прямоугольника с пропорциональным соотношением сторон по «золотому сечению»).

наччи («сын простодушно-го»), путешествуя по Востоку, познакомился с достижениями арабской математики. В 1202 году Фибоначчи опубликовал большой труд — «Книгу о счете», а в 1220 г. — «Практику геометрии».

В «Книге о счете», в ходе решения одной из задач, появляется последовательность чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ..., которые позже и стали называть числа (или ряд) Фибоначчи. Каждое из них получается путем сложения двух предыдущих. Фибоначчи установил, что соотношение соседних чисел близко к пропорции «золотого сечения». Замечательными свой-

ствами обладает прямоугольник, стороны которого соответствуют числам Фибоначчи. При его делении на квадрат и другой прямоугольник последний сохраняет то же соотношение сторон. Немецкий астроном XVI–XVII веков И. Кеплер сравнивал это воспроизведение пропорции самое себя со способностью Бога «творить подобное из подобного».

Анализ пропорций выдающихся памятников архитектуры показывает, что их основные размеры находятся между собой в отношениях или точно соответствующих, или очень близких числам Фибоначчи. Идея «золотого сечения» широко использовалась и в живописи, особенно в построении сложных многофигурных композиций. Но живопись и архитектура не единственные области искусства, где наблюдается такой принцип иррационального деления интервала.

В результате изучения музыкальных произведений выяснилось, что кульминация мелодии часто приходится на точку «золотого сечения» ее общей продолжительности.

Хорошо известная в эпоху Возрождения, эта пропорция вплоть до середины XIX века была почти забыта. В XX веке ряд ученых и ар-

хитекторов исследовали ее вновь. Особую роль в этой работе сыграл французский зодчий Ле Корбюзье, создавший так называемый модуль. Модуль – система деления человеческой фигуры на согласованные в «золотом сечении» отрезки от ступни до талии, от талии до затылка и от затылка до верхних пальцев поднятой руки.

Впрочем, уже на рисунке А. Дюрера «Изучение пропорций» хорошо видно: размеры тела человека (за единицу измерения выбрана голова) относятся как 1:2:3:5:8 и составляют ряд Фибоначчи. Итак, «золотое» число 1,618 применимо и к телу человека. Здесь начинается самое интересное, ведь это биология. Не искусство, а сама жизнь. Кстати, задача, решая которую Фибоначчи получил свой ряд, была о том, «сколько пар кроликов в один год от одной пары рождается». Ряд Фибоначчи описывает процесс размножения кроликов, т.е. сугубо биологический процесс. Через сто лет И. Кеплер создавал свою модель солнечной системы, уже зная основные размеры планет, периоды их обращения и взаимные расстояния. К его изумлению все эти числа оказались числами Фибоначчи, т.е. наш ближний космос организован по законам музыкальной гармонии. Ведь еще пифагорейцы заметили, что музыкальный звукоряд построен по закону соотношений частот, равных «золотому» числу. Труд И. Кеплера назывался «Музыка сфер». Недавно были замерены гравитационные биения, испытываемые Землей из-за эксцентриситета орбит других планет. Оказалось, что они представляют собой гармонический музыкальный аккорд.

«Золотое число» в человеке проявляет себя не только в пропорциях тела. Так, дельта-ритмы мозга на реакцию раздражителя представляют собой затухающие аperiодические колебания, соседние периоды которых соотносятся по законам «золотого сечения».

Профиль большинства птичьих яиц соответствует «золотому сечению», пропорции растений, животных тоже. Ученые полагают, что мир живой материи создан по «золотой математике», а «золотое сечение» видимо, является одним из фундаментальнейших принципов самоорганизации материи.

Через «золотое число» легко прослеживается связь гармонии произведения искусства с гармонией мироздания. Поэтому мы и решили осветить этот вопрос более подробно, тем более что во многих учебниках по композиции «золотое сечение» излагается довольно поверхностно или не упоминается вовсе.

Масштаб

Ведя разговор о пропорциях, нельзя не вспомнить о масштабе.



Рис. 9. С. Харламов.

Иллюстрация.
(ксилография).

Понятие масштаба и масштабности используют, когда необходимо дать характеристику соразмерности целого или его частей.

Масштаб – отношение длины линии на чертеже, плане или карте к длине соответствующей линии в натуре.

Масштаб является относительной характеристикой величины предмета. Объекты предметной среды, создаваемой человеком, масштабны по отношению к нему, дома, бытовая техника, машины функционально соразмерны человеку. В искусстве как художественный прием нередко используют сознательное нарушение масштабности. Например, путешествие Гулливера в страну лилипутов (рис. 9). В древне-

египетском искусстве изображение фараона было значительно крупнее, чем всех других персонажей. Но обычно в реалистических композициях все персонажи сомасштабны друг другу и среде, их окружающей.

Симметрия и асимметрия

Симметрия (греч. *symmetria* – соразмерность) – в широком смысле – инвариантность (неизменность структуры материального объекта относительно его преобразований (т.е. изменения ряда физических условий). Симметрия лежит в основе законов сохранения. Симметрия (геом.) – свойство геометрических фигур. Например, две точки, лежащие на одном перпендикуляре к данной плоскости (или прямой) по разные стороны и на одинаковом расстоянии от нее, называются симметричными относительно этой плоскости (или прямой) и т.д.

Другими словами, симметрия – это одинаковость в расположении частей целого относительно оси, плоскости или точки (центра).

Предельный случай равновесия – полная (зеркальная) симметрия, когда одна половина изображения является зеркальным отражением другой. При этом количество воспринимаемой информации уменьшается вдвое: по одной половине изображения мы получаем полную информацию.

Стремление к равновесию порождает стремление к симметрии, но полная симметрия не воспринимается как «живое», ее «правильность» отдает холодом. В этом плане гораздо больше возможностей предлагает асимметрия. Асимметрию следует понимать как отсутствие симметрии. Учение о симметрии разработано, главным образом, минералогами и математиками. В природе многие живые объекты выглядят симметричными только для поверхностного взгляда. При внимательном рассмотрении мы видим объективные отличия правого от левого. Морфология животных и растений дает многочисленные примеры асимметрии. Например, у моллюсков в подавляющем большинстве случаев раковины закручены в правую сторону. Асимметрия наблюдается и у микробов, образующих колонии спиральной структуры. Сердце у позвоночных, как правило, расположено слева. Подобная асимметрия существует и у растений. Далее мы еще вернемся к проблеме неравенства левого и правого.

В середине XIX века Луи Пастер открыл асимметрию протоплазмы и в своих исследованиях показал, что асимметрия является основным свойством жизни: «Вселенная есть асимметричный ансамбль. Я полагаю, что жизнь в том виде, как мы ее знаем, должна быть функцией асимметрии мира или следствий, из нее вытекающих».⁶

Академик В.И. Вернадский в своих «Размышлениях натуралиста» увязывает асимметрию в биологии с «золотым сечением», которое тоже асимметрично.

Асимметричность композиции обычно подчеркивает динамику образа (движение скрытое или явное). В такой композиции для достижения единства формы особенно важна зрительная уравновешенность всех ее частей по массе, фактуре, цвету.

Симметрия и асимметрия – два начала, организующие форму. Симметричная форма легка для восприятия, спокойна, даже несколько скованна. Асимметричная форма требует большего внимания, усваивается постепенно, в ней заложено больше свободы, движения.

Симметрия и асимметрия в композиции реализуются через статику и динамику. Динамика – это характер композиции, в которой присутствует зрительное движение. Последовательность восприятия зрителем элементов динамичной композиции задается художником в соответствии с характером образа. Статика – это состояние покоя, устойчивости, неподвижности. Уравновешенность же должна быть качеством как статичной, так и динамичной композиции.

Равновесие

Важность вопроса хорошо демонстрирует факт, что в известной работе Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» первая из девяти глав – это «Равновесие».

Очевидно, что стремление к равновесию заложено в самой природе человека и автоматически реализует себя в визуальном мышлении. В композиции равновесие является одним из средств гармонизации формы, усиливает ее ясность и выразительность. Читаем у Р. Арнхейма: «Равновесие – это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении.... Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции обуславливают друг друга. В этом случае, кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом данная композиция выглядит «нуждающейся» во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы с тем, чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной.... Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия».⁷ Как видим, значение равновесия в композиции трудно переоценить.

Отсутствие равновесия воспринимается как конфликт, а наличие – как снятие этого конфликта, как примирение перцептивных сил.

Физическое, реальное равновесие и равновесие зрительное часто не совпадают. При этом для организации равновесия ни один рациональный метод не может соперничать с интуитивным чувством равновесия. Так же интуитивно оцениваются такие компоненты равновесия композиции, как вес и направленность. Зрительный вес компонента возрастает пропорционально его отдалению от вертикальной оси формата. Это напоминает принцип рычага из физики. При прочих равных условиях предмет больших размеров будет выглядеть тяжелее. Предмет светлый – легче, чем темный, а прозрачный еще легче. Зрительный вес зависит и от важности компонента, этим отличаясь от реального – маленькая фигура человека может уравновесить большой дом. Если среди белых фигур одна – черная, она по контрасту и уникальности будет иметь больший зрительный вес и значимость. Направленность элемента композиции (острый угол треугольника, ветка дерева, жест или взгляд человека) тоже имеет зрительную «силу». Уравновешивают подобные элементы обычно пустым пространством, успокаивая пустотой возникшее напряжение.

Необходимо отметить, что композиционное равновесие – это своеобразный контрапункт (то же, что полифония – вид многоголосия

в музыке, основанный на равноправии голосов), т.е. **множество взаимно уравнивающих элементов**. Р. Арнхейм утверждает: «Изобразительный контрапункт, как правило, представляет собой иерархическую лестницу, то есть создает господствующую, доминирующую силу рядом с второстепенной, подвластной. Само по себе каждое отношение, каждая связь не находится в состоянии равновесия, взятые же все вместе, они в структуре произведения как целого взаимно уравнивают друг друга».⁸

В заключение отметим, что равновесие в композиции это чисто зрительное ощущение пары «глаз – мозг». Других методов определения наличия равновесия нет. Поэтому необходимо постоянной практикой тренировать визуальное чувство равновесия. Равновесие композиции должно формироваться уже на стадии эскизной подготовки (прил. 2).

Контраст и нюанс

Контраст (франц. *contraste*) – резко выраженная противоположность.

Контраст – одно из важных выразительных средств пластических искусств. Суть его заключается в намеренном противопоставлении двух соотносящихся качеств в целях их взаимного усиления.



Рис. 10. Е. Бойцова.
Учебная работа
(линогравюра).

В графической композиции контраст является той силой, которая определяет ее выразительность, а проявляется в различии размеров элементов, их форм, пропорций, фактур. Особенно уместен ярко выраженный контраст в динамичных композициях. Черное на белом и белое на черном в одной и той же композиции является универсальным приемом, возможности которого практически не ограничены. Контраст может нести и смысловую нагрузку: свет и тьма, небо и земля, мужское и женское и т.п.

Нюанс (франц. *nuance*) – оттенок, тонкое различие, едва заметный переход (в тоне, цвете, мысли, звуке и т.п.).

В нюансных отношениях сходство сильнее, чем различие. Различие незначительно, нюанс обогащает звучание элемента. Нюанс – это вариация тончайших отношений однородных качеств.

Контраст и нюанс легко уживаются в одной композиции. Например, контрастно выделенный композиционный центр и второстепенные элементы, которые между собой находятся в нюансных отношениях. Контраст и сам по себе, и в сочетании с нюансом может выявить ритмическую структуру графической композиции (рис. 10).

Структурный план плоскости и принцип графического анализа композиции

Прямоугольная изобразительная плоскость ограничена двумя вертикалями и двумя горизонталями. Опуская материальные свойства изобразительного поля (бумага, холст и т.д.), необходимо рассмотреть его выразительные качества, прежде всего форму и структуру.

Вертикаль и горизонталь образуют элементарную систему отсчета, все в картинной плоскости соотносится с ними. Вертикальная ось симметрии дает нам пару «левое – правое», а горизонтальная ось – пару «верх – низ». Вертикаль фиксирует определенное **состояние**, а горизонталь определяет динамику зрителя и объекта в поле наблюдения, являясь осью **длительности**.

В прямоугольном формате вертикальная и горизонтальная оси легко просматриваются, проходя через середины его сторон. Эти оси вместе с диагоналями выявляют геометрический центр формата. Совокупность линий, сходящихся в центре формата, Р. Арнхейм назвал структурным планом плоскости. Любой элемент, расположенный на линиях структурного плана или в непосредственной близо-



**Рис. 11. С. Красаускас.
Иллюстрация
(ксилография).**

сти к ним, кажется спокойным. Когда же элемент удален от линий, в нем ощущается напряжение, словно этот элемент «желает» покоя и «желание» преобразуется в энергию как потенциальную возможность перемещения. Эта энергия «неспокойного» элемента существует лишь в нашем восприятии, то есть имеет перцептивную природу. Поэтому напряженность, создаваемая объектами, расположенными вне линий структурного плана, Арнхейм определяет как перцептивную силу.

«Внутренние силы» плоскости, возникающие в нашем восприятии, порождены неоднородностью плоскости в пространственном отношении. Сложную структуру и смысловой потенциал изобразительной плоскости понимали уже художники Возрождения. М. Алпатов пишет: «Чувство картины как своеобразного предмета было очень развито в эпоху Возрождения. Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на ней изображено, – это как бы поле. **Заряженное**

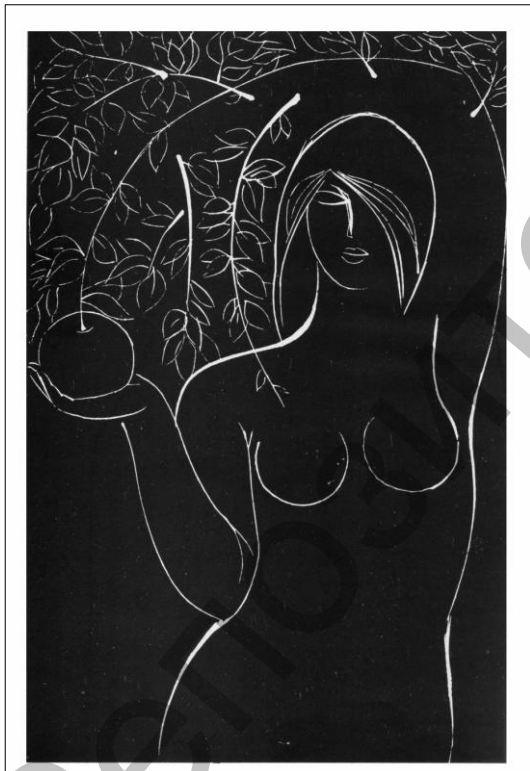


Рис. 12. С. Красаускас.
Иллюстрация
(ксилография).

внутренними силами (выделено нами. – О.К.) и в этом смысле обладающее своей композицией»⁹, то есть структурой. Эта «заряженность внутренними силами» возникает как результат противопоставления в нашем восприятии центра и периферии, верха и низа (рис. 11), левой и правой сторон формата (рис. 12). В. Кандинский выработал такую схему распределения тяжести частей формата: рис. 13,а.

Постоянно действующая структура изобразительного поля выглядит так: рис. 13,б. Всякое изображение, расположенное в этом поле, взаимодействует с его скрытой структурой. В статичных композициях это взаимодействие согласовано, а в динамичных – это напряженная борьба элементов композиции друг с другом и со

структурой самого формата.

Неоднородность структурного плана плоскости предопределяет неоднородность композиции изображения. Особенности нашего зрения тоже предполагают выделение главного в композиции (принцип

направленного и периферического зрения). Все это создает предпосылки для возникновения в художественном произведении композиционного центра.

Композиционный центр – это элемент или часть произведения, которые выделяются на общем фоне окружающих или примыкающих к ним частей композиции.

Композиционный центр несет на себе основную смысловую нагрузку. Он не всегда совпадает с геометрическим центром плоскости, и может быть смещен в любую сторону. Но независимо от его расположения должна прослеживаться связь композиционного центра с другими элементами композиции. В гармоничном произведении найдено единство главного и второстепенного, целое и части соразмерны и уравновешены.

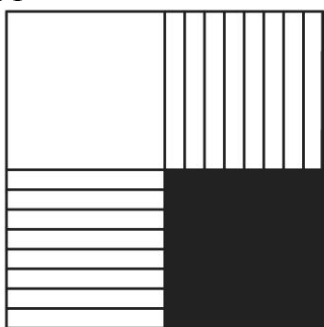


Рис. 13а.

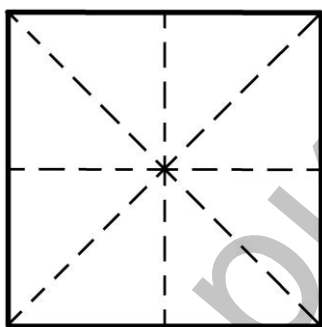


Рис. 13б.



Рис. 14.

Рис. 13а – **распределение тяжести в изобразительной плоскости** (схема по В. Кандинскому); рис. 13б – **структурный план изобразительной плоскости**; рис. 14 – **П.П. Рубенс. Снятие с креста** (схема по С.М. Даниэлю).

Если отталкиваться от графической схемы структурного поля формата, мы можем получить инструмент изучения композиции – **метод графического анализа**. Графический анализ приводит сложные композиции к упрощенным схемам (рис. 14, 15). Упрощение в композиции опасно, но на стадии ученичества часто необходимо. Схемы, в которых остаются только самые основные линейные направления и тональные массы, обнажают структурный план самой композиции и показывают его взаимодействие со структурным планом плоскости. Последовательность графического анализа может быть следующей: 1 – схема геометрической структуры композиции; 2 – схема силовых линий композиции; 3 – схема распределения тона, с определением композиционного центра. При этом необходимо помнить, что схема сама по себе мертва. Именно об этом предупреждает В. Набоков (эпиграф к главе «Композиция»). Его слова обращены к художнику, а не к ученику.

Схема всегда однобока, обнажая ритм, например, она теряет пластику, детали, фактуру композиции. Увидеть структурный план композиции, конечно, полезно, но отдельно от анализа художественного образа и стиля произведения графический анализ нецелесообразен, так как ведет к упрощению в понимании композиции и появлению штампов в решении композиционных проблем. Далее, в главе «Анализ произведения графики», мы еще вернемся к этим вопросам.

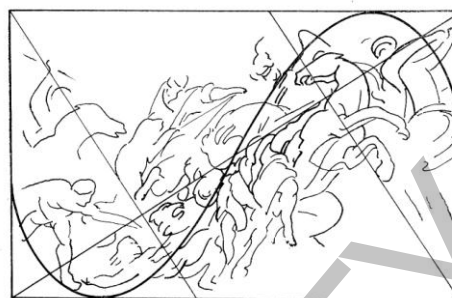


Рис. 15. П.П. Рубенс.
Охота на львов
(схема по С.М. Даниэлю)

Пластика и ритм

Пластика (греч. plastikē) – 1) то же, что скульптура; в узком смысле – лепка скульптуры из пластичных вязких материалов; 2) пластичность, выразительность объемной формы; в широком смысле – эмоциональная художественная выразительность, гармония, изящество; 3) в танце – плавность, изящество движений.

В живописи и рисунке пластика – это условное зрительное движение элементов изобразительных средств (рис. 16). Здесь под пла-



Рис. 16. А. Матисс.
Женщина около аквариума
(рисунки).

стичностью понимают гармоническую взаимосвязь и выразительность масс, форм, их линий и силуэтов в композиции. В самом широком значении – это скульптурность, выпуклость, отчетливость объемной формы в архитектуре, живописи, графике.

Пластика всегда ритмична, но ритм и пластика – не одно и то же. Ритмическая составляющая композиции включает в себя чередование и повторы, группировку элементов, интервалы между ними. Ритм является одним из самых важных средств композиции, поэтому мы уделим ему особое внимание. Помимо изобразительного искусства рассмотрим роль ритма в поэзии и музыке.

Ритм (греч. *rhythmos*) – 1) чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых и т.п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой; 2) в музыке – временная организация музыкальных звуков и их сочетаний; 3) в стихе – а) общая упорядоченность звукового строения стихотворной речи; б) реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки.

В самом широком смысле ритм – явление универсальное.

Ритмичность или чередование присуще различным явлениям природы: день и ночь, лето и зима, морской прибой. Но потребность ритма имеет и физиологическое обоснование. Исследователям в области физиологии глаза давно известно, что даже при фиксации неподвижной точки глаз не стоит на месте, а совершает быстрые колебательные движения. Их назвали саккадами (от франц. «хлопок паруса»). Спит ли человек, рассматривает картину или фиксирует точку в полной темноте – глаза непрерывно делают быстрые и произвольные саккады. Физиологически это обусловлено тем, что фоторецепторы реагируют только на перепад освещенности. За счет же саккад она постоянно меняется. Глаз как бы сканирует, поэлементно просматривает видимое поле. Это означает, что механизм нашего зрения изначально ритмичен. Сердце человека ритмично сокращается в определенном ритме, поддерживая движение крови. Бег, ходьба – наше движение ритмично. Дыхание, обмен веществ, ритмы головного мозга, физиологические часы – ритмические процессы человеческого организма не могут не формировать психологическую потребность ритма.

Итак, понимая ритм как периодическую повторяемость тождественных или аналогичных явлений, элементов и отношений, обратимся к искусству. Ритмы искусства ближе к принципам повтора в органическом мире, так как ритмы органической



Рис. 17. **Beth Van Hoesen.**
Leeks (офорт).

природы более вариативны и пластичны, чем ритмы технические. В искусстве обычно предполагается отступление от правил периодической упорядоченности, в технике же ритмы жесткие, математически точные. Характерная особенность искусства – своеобразные «перебои» ритма, ритмические акценты и пустоты (рис. 17).

В музыке ритм определяется как закономерное чередование музыкальных звуков. **Ритм является одним из основных выразительных и формообразующих средств музыки.** В музыке все звуки организованы во времени посредством чередования звуков равными по времени долями пульсации. В музыкальном движении отдельные доли подчеркиваются акцентами. Такие доли называются сильными, а не имеющие акцента – слабыми. Равномерное чередование сильных и слабых долей называется метром, а чередование различных длительностей, которыми выражена мелодия, – ритмом. Интересное визуальное решение музыкального ритма «Танца с саблями» композитора А. Хачатуряна нашел художник О. Калашников (рис. 18).

Мелодия характеризуется ритмом. У каждой мелодии – своя ритмическая фигура. Ритм может быть изолированным – барабанная дробь, например. В вокальной музыке ритм учитывает ритмику стиха. Музыка, сопровождающая кинофильм, должна соответствовать его композиционному ритму.

Здесь уместно упомянуть, что в классическом искусстве ритм вы-



Рис. 18. А. Калашников.
Экслибрис (ксилография).

ступает в качестве необходимой меры, причем, это соответствует буквальному смыслу самого слова: ритм – «рифм» (греч.), мера в музыке и поэзии.

В литературном художественном произведении важнейшим средством образного изображения является организация (композиция) речи. Стихотворная речь отличается особой, ритмической организацией. В стихотворной речи ритм означает мерное повторение сходных ее элементов: слогов, слов, строчек, интонационной мелодии и пауз. Единицей ритма в стихо-

творной речи является стих, т.е. отдельная стихотворная строка.

Членение стихотворной речи на ритмически соизмеримые отрезки – стихи – является общим и обязательным признаком для всех систем стихосложения. В то же время каждая отдельная строка (стих) обладает внутренним ритмом: она дробится в свою очередь на соразмерные малые ритмические единицы.

Усвоив основные ритмические принципы различных систем стихосложения, можно научиться безошибочно определять стихотворный размер любого поэтического произведения! Для этого в теории литературы разработан даже специальный график.

Ритм в художественной прозе сложнее поддается анализу, но он есть и здесь. Ритм в прозе выражается особыми сюжетно-композиционными закономерностями: об одном событии могут рассказывать разные герои, один или разные герои показываются в аналогичных ситуациях. Для писателя **нарушение ритма прозаической речи – сигнал о неудачной фразе.**

Нам кажется весьма интересным исследование филолога Л.И. Сотниковой. Исследуя старославянскую письменность, Л.И. Сотникова обратила внимание на то, что в старославянской азбуке числительные обозначались буквами русского алфавита, т.е. А = 1, Б = 2, В = 3 и т.д. – причем после цифры 10 идут 20, 30, 40..., а после 100 – соответственно 200, 300, 400. Значит, каждая буква русской азбуки имеет строго определенную числовую меру. Оказалось, что все слова имеют суммарные численные меры. При этом слова-синонимы имеют одну и ту же сумму чисел при совершенно различном написании! «Л.И. Сотникова утверждает, что слова русского языка, собранные в систему под названием «Мысленно древо», оказывали реальное воздействие на мир физических явлений и событий».¹⁰

Ритм присутствует и используется в архитектуре, кино, в театральном искусстве, балете и т.д. Ритмы искусства следуют ритму восприятия человека. Они многое заимствуют в структуре психофизических реакций человека, стремясь быть адекват-



Рис.19. А. Матисс.
**Обнаженная с черным
папоротником**
(рисунок).

ными его эмоциональному поведению. Художественные ритмы расчленяют компоненты произведения и объединяют ряд впечатлений в единое целое. Ритмический повтор напоминает о предыдущем и предвидит последующее. Отступления от правильного, «механического» чередования нарушают монотонность, «оживляя» произведение.

Ритм в графической композиции – это, в первую очередь, **ритмическое соответствие форм** (сходно с понятием «рифма» в поэзии) и **ритмическое взаимодействие пустот** (рис. 19). Так же, как в органическом мире, ритм в графике характеризует движение. Даже статичная композиция, хорошо ритмически организованная, наполнена потенциальной энергией. В зависимости от характера движения ритм может быть закрытым (замкнутым) и открытым (сквозным). Считается, что экспрессивные формы стремительного движения появились в искусстве новейшего времени, но иконы Дионисия, например, являют нам образцы и статичного предстояния, и быстрого движения в пространстве и времени.

Но даже когда речь идет о статике, ритм присутствует в чередовании деталей, создавая образ внутреннего движения. И это, наверное, самое трудное – организовать ритм в фигурах неподвижных, выстроить внутренний ритм статики.

Организирующая роль ритма в композиции тем активнее, чем сильнее проявление периодичности, закономерности ритма. Ритм может быть выражен слабо, когда изменения чередований или самих элементов едва заметны, но он может быть и настолько сильным, мощным, что становится ведущим началом композиции. Большое внимание ритмическому компоненту композиции уделяется в работах студентов отделения графики БГАИ (прил. 4). Важно обращать внимание на то, как развивается ритм по вертикали. Вертикаль во многом снимает композиционные сложности – изменения по вертикали изначально воспринимаются зрительно завершено. В случае развития ритма по горизонтали возникает проблема завершения и начала композиции.

О значении ритма и его возможностях хорошо говорит Н.Н. Третьяков в своей работе «Образ в искусстве»: «...таинственная власть гармонии, а следовательно, и ритма, обладает особой целительной силой. Ритм животворит живописный образ, а также отражает время и настрой эпохи»¹¹. И далее Н.Н. Третьяков утверждает: «**Художественный ритм – не просто сумма правил и приемов построения целостной композиции. Это всегда мировоззрение и мироощущение.**»¹²

Еще одним универсальным средством художественного формообразования является **антитеза** (противоположение). Противоположение – это не только резкий контраст, но соотношение различных явлений, в которых имеется одновременно некоторое сходство. Например, красочная колористическая тональность и драматизм происходящего в «Боярыне Морозовой» у В. Сурикова.

Глава III. СТИЛЬ

Каждый лейбл, каждый бренд, каждый бизнес должен создавать собственную окружающую среду и подавать свои особенные сигналы.

Кристиан Лакруа

При изучении истории искусств мы сталкиваемся с огромным количеством художественных произведений, созданных разными народами и в разное время.

История искусств показывает нам, что каждое искусство имеет яркую, сложившуюся индивидуальность (история живописи, архитектуры, графики, поэзии и т.д.). Но искусства, отражая реальную жизнь, являясь частью этой реальности, постоянно «перемешиваются» и на разных исторических этапах образуют особые художественно-идеологические комплексы. Неповторимый строй искусства определенной эпохи и страны (или нескольких народов) называется стилем.

Стиль (лат. *stilus* – склад речи, слог, манера письма) – устойчивое единство художественной образной системы, выразительных средств искусства, сумма устойчивых признаков, характеризующих образную и формальную структуру, свойственную искусству той или иной исторической эпохи (романский, готика, барокко, классицизм, модерн и т.д.).

Художественный стиль в истории искусств

Проблема стиля является одной из сложнейших проблем теории и истории искусства, и мы не будем освещать все ее аспекты. В первую очередь нас интересует взаимосвязь стиля произведения с художественным образом, носителем которого оно является и с композицией этого произведения.

Определяя стиль как устойчивое единство выразительных форм, мы понимаем, что такое единство легче наблюдать со стороны, с отдаленной временной позиции. Оценивать уже совершившийся процесс легче, чем осмыслить совершающийся процесс изнутри. Современнику трудно постичь формирование стилевой системы его эпохи, но даже попытка такого осмысления имеет большое значение для осмысления своего творчества.

Стиль – это крупное явление культурной жизни, это – определенная целостность искусства и практической жизни людей в конкретном и практическом времени и пространственных границах. Понятие «образ жизни» символизирует характер и особенности повседневной жизни людей, определяемой конкретной общественно-

экономической формацией. Одной из модификаций «образа жизни» является понятие «стиль жизни» – завершенное целостное проявление конкретного поведенческого стереотипа, с характерной ритмикой, интенсивностью, темпом жизни, четко выраженными социально-психологическими чертами социальной общности.

Стиль жизни и стиль в искусстве, конечно, не одно и то же. Но взаимное их влияние друг на друга неоспоримо. Художественный стиль складывается как результат взаимодействия искусств. Степень влияния искусств в разные эпохи различна. Например, барокко – художественный стиль, зародившийся в Италии и распространившийся в Европе с конца XVI до середины XVIII века. Название стиля происходит от португальского – «жемчужина неправильной формы»; в значении «причудливый», «изменчивый» это слово вошло в европейские языки. Основные черты стиля – парадность, торжественность, динамичность, смелые контрасты масштабов, цвета, света и тени, совмещение реальности и фантазии. На первый план в эпоху барокко выходит театрално-зрелищный принцип: человек в искусстве барокко воспринимался как сложная личность, переживающая драматические конфликты. Все необычное, загадочное считалось красивым, а ясное и правильное – скучным и унылым. Искусство барокко выстраивало сильный эмоциональный контакт со зрителем – весь мир уподобляется сцене, где каждый человек – актер.

Сама действительность была «театрализована». Ансамбль искусств по отношению к действительности вырабатывает определенную установку, стереотип восприятия и поведения, вплоть до манеры разговора и оборотов речи. Сформированный же стереотип восприятия, в свою очередь, оказывает активное воздействие на искусство. Круг замкнулся. Подобные процессы идут постоянно. Современная эпоха – не исключение.

Родоначалниками стиля выступают художники, в творчестве которых признаки стиля приобретают яркую завершенность. Художники, которые используют стилевую программу новаторов, являются «типичными» представителями стиля. Но стилевая общность часто неоднородна, в пределах стиля эпохи существуют варианты – национальные, локальные, индивидуальные.

Сложившийся стиль устанавливает определенные правила отношения к произведению искусства, особую систему внутренних связей между всеми сторонами художественного произведения. Стиль формирует отношения формы и содержания, диктует идеи и сюжеты, определяет особенности техники, способов и приемов создания произведения.

Смена стилей происходит в связи с изменением образа жизни общества. Границы стиля во времени обычно размыты, то есть зарож-

дение стиля, его формирование может начинаться во время угасания стиля – «предшественника». Каждый новый стиль утверждал свое господство в борьбе с другими направлениями. Нередко историю искусств рассматривали как историю борьбы и взаимодействия стилей.

Смену стилей нельзя понимать как замену «плохого» стиля на «хороший». Новый стиль просто более соответствует новой общественно-исторической ситуации. Все стили в истории искусства возникали как культурная необходимость, все они имеют непреходящую историческую ценность. Хотя каждый человек как зритель, как потребитель художественного наследия человечества вправе устанавливать личную оценку каждому стилю, принимать или отрицать мировосприятие той или иной стилевой системы.

При этом важно понимать, что высокохудожественные произведения прошлых эпох не устаревают, остаются живыми. Смена художественных стилей позволяет человечеству накапливать разнообразный и разноплановый художественный опыт.

Современный человек через фрески Дионисия и живопись Леонардо да Винчи, гравюры Дюрера и офорты Гойи может понять не только давно ушедшие эпохи, но и себя самого. В этом заключается непреходящая актуальность искусства прошлого. Многие научные изыскания прошлых веков сегодня целиком заслонены достижениями новейшей науки. В искусстве это невозможно, **современное искусство не в состоянии отменить художественные достижения прошлых эпох**. Более того, мы полагаем, что сегодняшнее искусство, в силу доступности информации обо всех стилевых системах прошлого, усиленно пытается усвоить и освоить все, накопленное за тысячи лет истории. Современные художники используют стилистику первобытных изображений, древнеегипетских рельефов, древнегреческой керамики и т.д., ставя и решая различные художественные задачи.

Столкновение различных стилей, сосуществующих в одной эпохе, внутренняя неоднородность стиля порождают возможность особой выразительности. Смещение стилей в рамках одного произведения нередко приводит к интересному результату, выразительному итогу стилистической борьбы.

В наше время четко обозначились две тенденции. С одной стороны, искусство приобретает интернациональный характер, стремится к межнациональному, универсальному художественному языку, с другой – ощущается потребность в национальной идентификации, потребность осознания неповторимости культуры каждого народа. И это не взаимоисключающие, а взаимодополняющие тенденции.

С понятием художественного стиля нельзя путать «направления» и «течения». «Направления в истории искусства возникают сознательно, течения – стихийно. Художественное направление – это

идейно, программно, теоретически оформленное течение. Художественное течение иногда не оформляется программно и не становится направлением и потому представляет собой более узкое понятие. Внутри художественных направлений, как правило, существуют различные течения».¹

Течения и направления в каких-то взглядах могут существенно отличаться друг от друга, при этом объединяться духом своей эпохи, и сосуществовать в пределах одного стиля. Художественное направление может включать в себя различные течения и школы, но это дробление не затрагивает художественной концепции направления.

Стиль и творческая индивидуальность

Важно уметь отличать понятие стиля как исторически возникшей художественной категории (барокко, рококо, классицизм, романтизм и др.) от употребления понятия «стиль», когда речь идет об индивидуальном почерке художника. Скульптура Микеланджело, живопись Врубеля, графика Доре, Гойи, Дюрера обладают уникальными стилевыми особенностями. Причем, имя каждого крупного мастера можно трактовать как название индивидуального стиля. Гений художника не рождается на пустом месте. Предшественники «готовят» почву, определенные предпосылки формируют ситуацию, и появляется мастер, который силой своей индивидуальности утверждает нечто новое, нередко отрицая то, на чем сам рос в период ученичества. Затем ученики и последователи появляются уже у него, нередко формируя художественное направление или течение. Художникам, близким по духу, если они сходно чувствуют и понимают цели искусства, вместе легче идти своим путем. То, что возможных путей творческого развития много (особенно в искусстве новейшего времени), делает искусство богаче, обогащая и само мироустройство. Многообразие – это результат освобождения личности от стереотипов мышления. И все чаще современный зритель ценит в произведении искусства не общие признаки («как у других»), а то уникальное и особенное, что может дать неповторимая индивидуальность художника. Зритель ценит возможность взглянуть на мир глазами другого человека, почувствовать его через душу Мастера.

В изобразительном искусстве под стилем также понимают способ, который определяет выбор и сочетание внешних, формальных элементов в каждом конкретном произведении. Замысел выражается в стиле работы художника и зависит от его личности, от времени и места создания произведения.

Общеизвестно, что одну и ту же идею можно выразить по-разному, в разных формах. «Если предметы, которые я хотел изобра-

зять, требовали иного способа выражения, то я и принимал его без всяких колебаний. Никогда я не делал опытов и экспериментов. Если у меня было что сказать, я говорил это так, как это, по-моему, нужно было сказать»², – писал Пабло Пикассо.

В то же время разные формы (композиции) могут выражать одни и те же идеи. В этой вариативности связей содержания и формы цементирующей силой художественного произведения проявляется значение стиля. Стиль пронизывает и скрепляет всю структуру произведения, **стиль является художественным смыслом формы**. Натурализм, например, не имеет стиля, потому что не несет в себе художественного смысла. Феномен художественности возникает тогда, когда стиль связывает в одно неповторимое целое и содержание и форму, художественный образ и композицию.

«Стиль диктует круг сюжетов и образные характеристики персонажей, структуру композиции, способы передачи пространства, использование светотени и колорита».³

Именно стиль делает произведение художественным, в чем-то эстетически уникальным. Именно благодаря новым стилевым системам новых художников вечные, многократно повторенные образы открываются перед нами новыми гранями, хотя при этом могут использоваться давно известные, композиционные ходы и схемы.

Свой стиль нельзя выдумать и сочинить. Стиль формируется в процессе формирования художника. Стиль – это сама индивидуальность художника, стилю другого можно подражать, но стиль другого не станет твоим, потому что нельзя перенять индивидуальность. Индивидуальность складывается из характера, темперамента, уникальности чувственного восприятия человека. Весь этот комплекс особенностей личности и определяет ее творческий почерк, ее стиль. А стиль личности и проявляет себя в стиле творчества этой личности. То есть оригинальность стиля художника является следствием оригинальности личности.

В.А. Фаворский пишет: «От некоторых молодых художников и писателей мне часто доводилось слышать: как стать оригинальным? В первую очередь не думать об этом. Оригинальничание обедняет, обкрадывает искусство. Оно обычно идет рука об руку с выхолащиванием чувства, мысли, правды. А ведь индивидуальность художника проявляется в первую очередь в умении видеть натуру».⁴

Наши органы чувств несовершенны, наши материалы и технические возможности тоже ограничены. Гармония, совершенство – как идеальный, недостижимый для нас уровень постижения мироздания. Все это, видимо, и рождает неудовлетворенность художника, вынуждает его вновь и вновь пробовать хотя бы приблизиться к идеальной, «совершенной» форме. Некоторые философы считают, что через по-

эта и художника, через настоящее искусство Бог разговаривает с людьми.

Неудовлетворенность художника, движение в своем совершенствовании, его творческий поиск и есть стиль. О. Редон говорил: «Мне неинтересен художник, который уже нашел свою манеру... Я подозреваю, что при этом он испытывает некоторую скуку; как добродетельный работник, он исполняет свой урок и не знает минут счастливого озарения».⁵ И далее утверждает: «В мастерской художника должна обитать неудовлетворенность... Неудовлетворенность – фермент нового».⁶

Что касается поиска, мы не всегда знаем, чего мы хотим заранее. Но мы всегда точно знаем, чего мы не хотим. Когда художник искренен с самим собой, он, делая работу, видит, если получается «не то». Видит, если работа получается неясной, путаной, и отказывается постепенно от всего неважного, лишнего. Мы, в нашей практической работе, предлагаем студентам формулу: **«Стиль – это отбор»**. В каждом задании нашего курса жестко ограничены изобразительные средства. Поэтому учебные композиции имеют яркую стилевую завершенность (прил. 1). В отличие от них, итоговые композиции не регламентированы так же жестко, и в вопросе стиля помощь педагога особенно важна (прил. 3). Начинающему художнику можно поучиться у кулинаров. Разные блюда готовят по-разному и из разных продуктов. Начинающий художник нередко пробует вместить в одну работу все, что он умеет технически, и все, что любит в искусстве. Результат обычно плачевен. Умение отказаться от необязательного – это и есть стиль. Причем, этот отказ не мгновенен – он происходит в процессе уточнения художественного образа и формирования композиции. Читаем у А. Матисса: «В картине каждая часть будет видна и будет играть роль, которая ей предназначена, роль главную или второстепенную. **Все, что не имеет пользы для картины, тем самым вредно** (выделено нами. – О.К.). Произведение несет гармонию целого: всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной».⁷

Другими словами, композиция, «освобождаясь» от лишнего, становится более выверенной и в вопросе стиля, а стиль выступает в роли уникального композиционного компонента, «цементирующего» все остальные компоненты композиции. И все это делает художественный образ более точным и выразительным.

«Ставлю вещи на свет
и смотрю, как рождаются тени
в полдень осенний...»

Классическое трехстишие (хайку) японского поэта Кёси. Емкий образ, выверенный стиль и композиция – ничего лишнего! Созерцание... Рождение графики?

Глава IV. АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГРАФИКИ

Зорко одно лишь сердце.
Самого главного глазами не увидишь.
Сент- Экзюпери

В учебной практике мы часто сталкиваемся с неумением студентов прокомментировать свою работу. Понятно, что визуальный образ не всегда легко можно выразить словами. Но если не пытаться этого сделать, то мы будем обеднять свое профессиональное образование, задерживать творческий рост. Ведь точное слово – признак точной мысли, понимания того, что получилось. Умение проанализировать произведение искусства вообще, и свою творческую работу в частности, является необходимым навыком художника и педагога.

Анализ (от греч. analysis – разложение) – 1) расчленение (мысленное или реальное) объекта на элементы; анализ неразрывно связан с синтезом (соединение элементов в единое целое); 2) синоним научного исследования вообще.

Но анализ уже в своей природе несет проблему, о которой нельзя забывать. Польза от умения анализировать очевидна. Понимая то, как устроено художественное произведение, мы можем более полно понять его сложную структуру, чему-то научиться у художников разных эпох. Проблема же заключается в том, чтобы анализируя, «препарируя» композицию, не упустить красоту целого, не разучиться эмоционально воспринимать произведения искусства в первую очередь сердцем, а не разумом. Так, например, врачу-ветеринару, мы уверены, знание анатомии лошади не мешает любоваться ее красотой.

Зритель же, не имеющий профессиональных знаний в нашей области, и вовсе не анализирует произведение искусства так, как мы это понимаем. Но эстетическое переживание, от встречи с искусством, такой зритель может получить не менее яркое, чем мы. Несмотря на все наши оговорки, мы, тем не менее, убеждены, что студенты художественных вузов обязательно должны уметь анализировать чужие и свои творческие работы.

Прежде всего, следует понимать, что единого рецепта «правильного» анализа не существует. **Анализ всегда индивидуален.** Это вытекает из индивидуальности каждого из нас и индивидуальности (уникальности и своеобразия) художественного произведения. При этом мы не должны оперировать понятиями «нравится», «не нравится» – это непрофессионально. Мы можем принимать или не принимать какое-либо произведение, но это не должно влиять на качество анализа данной работы.

В аналитической работе над произведением искусства, опираясь на личностное видение, на целостное восприятие, необходимо уметь



Рис. 20. Рембрандт.
Возвращение блудного сына.

абстрагироваться, вычленять отдельные элементы формы и содержания. Это могут быть композиционные схемы, анализ пространственного построения, знаковое осмысление деталей, колористический анализ. Но не теряйте из виду целое. Схема мертва, душа произведения – это то, «что глазами не увидишь».

Строиться анализ может по-разному. Все зависит от цели и задач анализа в каждом конкретном случае. Один из важнейших вопросов аналитического процесса – как художник смог добиться того впечатления, которое вы пережили при встрече с его работой (до ее ана-

лиза), каким способом и какими средствами художник выстроил диалог через картину?

Мы предлагаем студентам строить анализ в той же последовательности, в которой выстроено данное учебно-методическое пособие. Художественный образ, композиция, стиль – важные вехи аналитического пути. Будут ли при этом использоваться графический анализ или нет, какие-либо другие дополнительные подходы, это не принципиально. В несколько упрощенной трактовке анализ может выглядеть так: художественный образ как содержание листа, композиция как организация графического листа, в целях раскрытия образа, и стиль – это отбор изобразительных средств, обусловленный интонацией образа и структурой композиции. Студент должен понимать, что анализ как процесс расчленения целого на части – не самоцель, а способ более глубокого проникновения в смысл художественного образа.

Уместно перейти к примерам. Пространство офорта Рембрандта «Возвращение блудного сына» (рис. 20) выстроено таким образом, что зритель оказывается в роли прохожего, который как бы случайно становится свидетелем интимной и драматичной сцены. Можно не знать

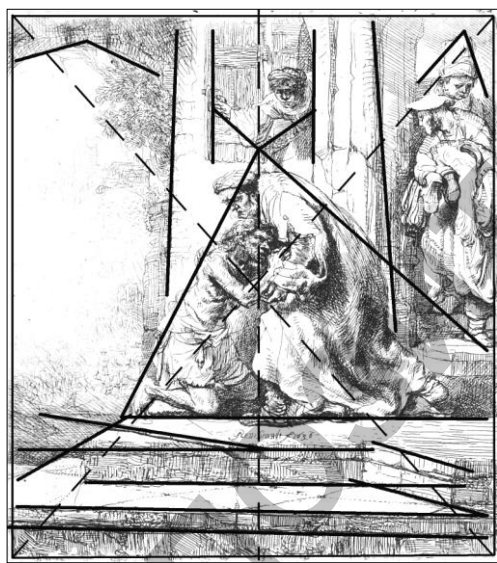


Рис. 21. Рембрандт.
Возвращение блудного
сына
(схема).

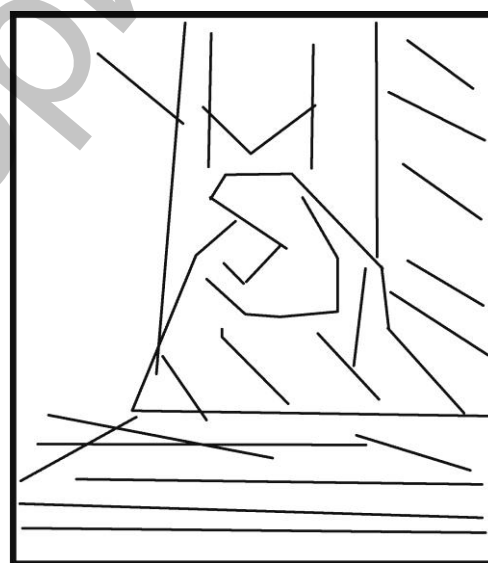


Рис. 22. Рембрандт.
Возвращение блудного
сына
(схема).

названия офорта, не знать притчу – выразительность и сила художественного образа настолько велики, что все понятно без подсказок. Образ: встретились «ожидание» отца и «прозрение» сына. Композиция: в недрах реалистической бытовой сцены таится мощная формальная структура (рис. 21, 22). При этом две фигуры, закомпонованные в треугольник (самую стабильную геометрическую фигуру), динамичны

и «скручиваются» в тугой узел. Фигура женщины в открытом окне буквально «пригибает» отца к сыну. Стиль: воздух листа прозрачен и ритмичен, штрихи пульсируют, сгущаясь в геометрическом центре композиции. Весь лист – замирающий порыв!

Подобным анализом офорта Рембрандта можно и ограничиться. А можно рассмотреть в процессе анализа рисунок Рембрандта на эту же тему (рис. 23), в котором тоже просматривается треугольник центральной массы. Если же вместе проанализировать несколько гравюр и рисунок художника, мы можем получить развернутый сравнительный анализ. Сравнительный анализ позволяет лучше понять творческий метод художника тогда, когда одна работа дает лишь пример конкретного решения конкретного сюжета. Сравнительный анализ можно вести в другом ключе. Можно сравнить работы Рембрандта с работами других художников – его современников. Это будет уже аналитический срез эпохи. Если сравнить творчество Рембрандта с творчеством какого-либо великого мастера другой эпохи, цели будут преследоваться уже совершенно иные.



Рис. 23. Рембрандт.
Возвращение блудного сына
(рисунок).

В работе со студентами на занятиях по графике чаще всего используется образный, композиционный и стилистический анализ одного произведения или сравнительный анализ нескольких, близких по тематике, – обычно с элементами графического анализа. Следует отметить, что если преподаватель анализирует работу мастера, то необходимо начать с краткого рассказа о самом художнике. Оценить «Воз-

вращение блудного сына» Рембрандта можно будет полнее, вспомнив живописный шедевр художника на эту тему. Кроме того, Рембрандт Харменс Ван Рейн (1606–1669) был величайшим мастером офорта. Его бесценное графическое наследие – более трехсот офортов – имеет в истории искусств ничуть не меньшее значение, чем его живопись.

Рембрандт превратил офорт в самостоятельное большое искусство. Диапазон его гравюры невероятно широк – от легкого наброска до монументальной композиции. Его пейзажи «дышат» воздухом, а гравированные портреты – это целый мир человеческих чувств и мыслей. Причем, в отличие от других живописцев, занимавшихся офортом, Рембрандт никогда не повторял в гравюре своих живописных полотен, все его графические листы оригинальны, это самостоятельные художественные произведения.

Изучая наследие старых мастеров, мы считаем, нельзя не обратить внимания на работу Альбрехта Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса».

Анализ гравюры А. Дюрера «Четыре всадника» (вариант интерпретации)

Эразм Роттердамский пишет в 1528 году: «... чего только не может он выразить в одном цвете, то есть черными штрихами? Тень, цвет, блеск, выступы и углубления, благодаря чему каждая вещь предстает перед взором зрителя не одной только гранью. Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить – огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в телодвижениях, едва ли не самый голос»¹. Так выражался восторг современников перед гением Дюрера.

Альбрехт Дюрер (1471–1528, Нюрнберг) – живописец, гравер, рисовальщик, ученый. Помимо живописных произведений, создал гравюры на дереве (около 175 листов), гравюры резцом на меди (более 100 листов), 6 офортов на железе и три гравюры сухой иглой. Дюрер был первым художником в Германии, который стал изучать математику и механику, строительное и фортификационное дело. Он объездил всю Германию, два раза ездил в Италию, один раз в Нидерланды.

Гравюры Дюрера резко изменили оценку особенностей, возможностей и назначения гравюры вообще. Художник жил в непростое время смены эпох, Реформации и Великой крестьянской войны.



Рис. 24. А. Дюрер.
Четыре всадника Апокалипсиса
(ксилография), 1498 г.

В 1500 году в Европе ожидали «конца света». В 1498 году Альбрехт Дюрер создает первую крупную работу – 15 гравюр на дереве с параллельным текстом из Апокалипсиса под названием «Книга о тайном Откровении Иоанна, называемая Апокалипсисом». С удивительным мастерством молодой художник (ему 27 лет) решает сложнейшие композиционные и пластические задачи. Серия пронизана революционными настроениями и отражает беспокойные волнения эпохи. Эта серия сделала Дюрера знаменитым.

Мы, сегодняшние зрители гравюр Дюрера, вероятно, не можем понять содержание его работ так же точно, как его современники. Но внимательно вглядываясь в гравюры серии, несложно представить себе их степень воздействия на зрителей в момент создания, ведь современники Дюрера верили, что «Страшный суд» скоро произойдет в действительности!

Рассмотрим один из листов «Апокалипсиса» (рис. 24). Прежде всего, важно то, что это гравюра на дереве. То есть произведение в силу особенностей техники, в то время, не допускающее случайностей и импровизаций. Гравюра имела точный подготовительный рисунок. Еще один важный момент – значение деталей. Художники тогда не боялись наполнять свои работы деталями, более того, им отводилась важная роль – усиление правдоподобия, происходящего в гравюре. Целое нередко строилось через деталь, как здание по кирпичику.

Поэтому будем анализировать детали «Четырех всадников», полагая их важными и неслучайными.

Итак, я зритель. Передо мной, исходя из масштаба фигур, совсем рядом, подобно чудовищной буре, проносятся четыре всадника, сметая все на своем пути. Развевающиеся одежды,

экспрессивные жесты, поднятое оружие, убегаящие и падающие в панике люди, каждая деталь усиливает впечатление ускоряющегося

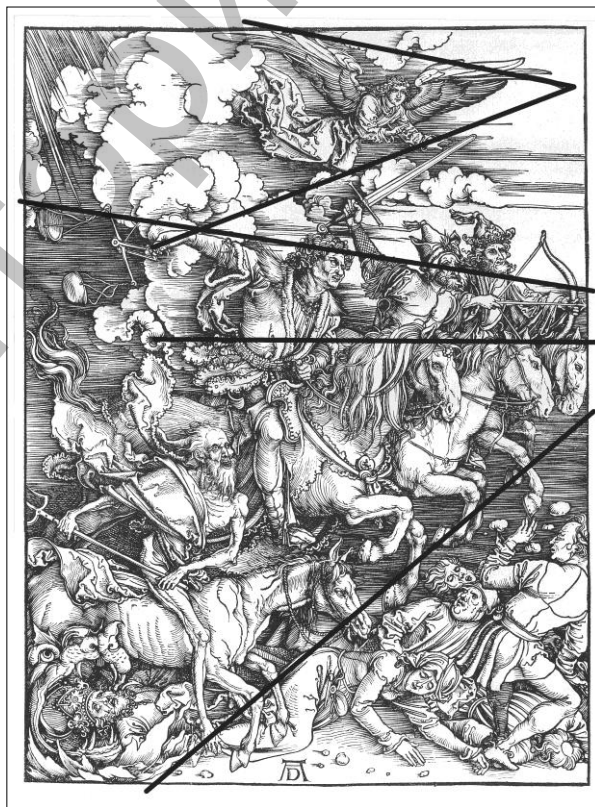


Рис. 25. А. Дюрер.
Четыре всадника Апокалипсиса
(схема).

темпа. Композиция построена на перекрещивающихся диагоналях, что тоже подчеркивает ее динамичность. Лоб первой лошади, и круп последней, срезанные вертикальными границами формата, в совокупности с общими направлениями движения масс (рис. 25), – все это и создает впечатление проносщейся группы – она еще не вся вошла в «кадр», а первая лошадь уже начинает выходить!

Но почему улыбается ангел? Наверное, не все так просто. В «Откровении Иоанна Богослова» всадники появляются поочередно, и художники всегда изображали их порознь. Дюрер первый собрал их в единый строй. Первый, в короне, бросив поводья, натянул тетиву лука, на лице его нет злобы. В «Откровении» он и является первым – это Победитель. Второй, с жестким выражением лица, подавшись вперед, замахивается обоюдоострым мечом – это Война. Третий – могучий, в богатой одежде, под ним рыцарский тяжелый конь в роскошной сбруе. Равнодушно смотрит он вверх, взмахнув весами, – это Мор, голод. Трое скачут бок о бок. За ними, чуть отставая, скачет костлявый старик с безумным лицом, почти без одежды, без седла, ноги

едва не касаются земли: «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним;...»² Отношение Дюрера к детали – лошадь Смерти, с веревочной уздечкой, неподкована, с торчащими ребрами. В руках четвертого всадника трезубец и «ад следует за ним» (чудовище в нижнем левом углу). И над всем этим неистовством – почти безмятежный ангел!

Вертикально поле гравюры делится на три, примерно равные, части – небо, плотная группа трех всадников и нижняя треть со Смертью и людьми (рис. 26). Светлое и легкое небо сгущается горизонтальными штрихами вокруг ангела. Порыв всадников, уплотняя воздух, под-

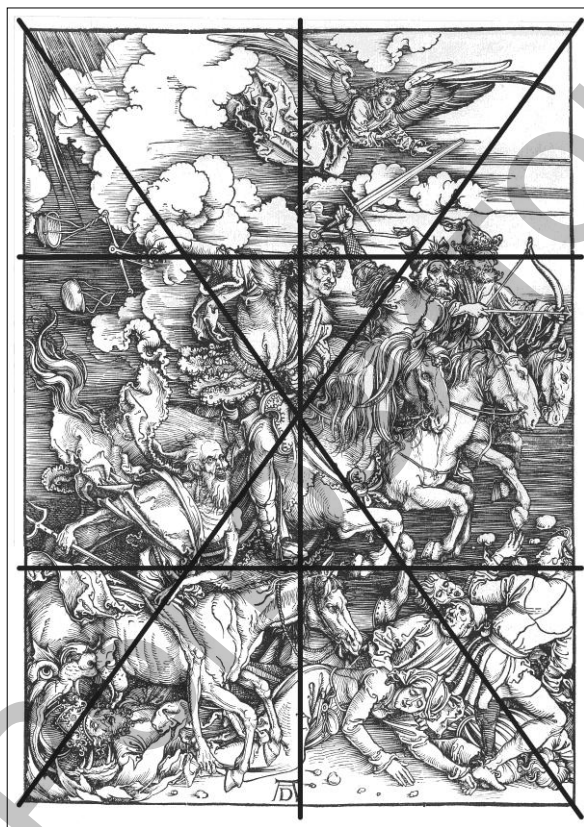


Рис. 26. А. Дюрер.
Четыре всадника Апокалипсиса
(схема).

держивает и усиливает темная горизонтальная штриховка. Едва ли не вся мощь порыва концентрируется в фигуре всадника с весами. Тя-

жесть коня под ним подчеркивается даже гривой, встречный ветер ее не развеивает. При этом взмах хвоста и взметнувшаяся попона говорят о скорости. Интересно, что движение трех коней выполнено как движение одного покадрово. Под всадником с весами конь оттолкнулся от земли, под меченосцем летит вперед, а под лучником начинает опускаться на землю. Движение всей группы развивается по диагонали формата, восходящей из левого нижнего в правый верхний угол. Это тоже утверждает неслучайность композиционного построения. Во время гравировки доски Дюрер видел рисунок перевернутым (рис. 27). И мог оценить, что в этом случае движения практически нет. Даже ангел не летит, а как бы соскальзывает вниз и назад, по мечу второго всадника.

Но эту гравюру создавал человек, который верил, что праведная душа не пострадает на Страшном суде. Так тщательно и скрупулезно разрабатывая движение всадников, нависающих над людьми, Дюрер вдруг делает удивительную вещь – упирает острие стрелы в край формата. Напомним, гравюра на дереве дело неспешное, это не набросок. Такое касание не может быть случайным. Душа на острие стрелы? И ведь праведная душа не пострадает. Может, поэтому спокоен ангел? Обратите внимание на копыта трех лошадей – в двух случаях они касаются людей, но ни одно не пересекает контуров человеческих фигур. Это означает, что люди могут и не пострадать вовсе. В пластическом и ритмическом плане гравюра удивительно динамична и мощна. Ни у Дюрера, ни у его современников подобной работы больше нет. Еще удивительней смысловая мощь деталей: острие стрелы, упирающееся в раму, кончик копыта, касающийся пальцев руки крестьянина, просто останавливают грозный поток.

Всадник «Смерть» – другой разговор, он приходит к людям независимо от других всадников и находится в той же нижней трети формата, что и люди.



Рис. 27. А. Дюрер.
Четыре всадника Апокалипсиса (изображение перевернуто нами. – О.К.).

Стилистически гравюра линейно условна (контурной линии в природе не существует) и детально правдоподобна. Символизм происходящего, психологизм персонажей придают сцене одновременно и космическое звучание, и реалистически – бытовую описательность. Тщательно продуманная детализация создает сложный художественный образ. Неоднозначность образа проявляется в неоднозначности композиции и выверенных смысловых акцентах. Тремя точками мастер нейтрализует целенаправленно выстроенную, динамичную структуру катастрофы. Интенсивная динамика зоны 1 и 2 (рис. 28) сминается в зоне 3. Возможность спасения несомненна.

Анализ «Четырех всадников» Альбрехта Дюрера можно продолжить в русле сравнительного анализа с гравюрой на дереве Василия Кореня (прил. 5). Но цель подобного анализа будет уже иной.

Завершая разговор об анализе художественного произведения, хотелось бы посоветовать ценить свое непосредственное впечатление от произведения, использовать все знания и весь собственный опыт и, самое главное, не бояться спорных выводов и предположений. Ведь картина для художника является конечным пунктом процесса ее создания, а для зрителя – **начальным пунктом**, стартом в его мыслях, чувственных переживаниях. При этом уникальность произведения, сочетаясь с индивидуальностью зрителя, рождает неповторимый художественный образ.

Умение анализировать собственные работы важно и для художника. Первый этап художественного творчества – интуитивный, затем

обязательно следует оценка сделанного, т.е. анализ. Взвешенное соотношение интуиции и анализа позволяет достичь новых горизонтов в творчестве.

Творческая интуиция – это проявление одаренности художника. Способность к анализу, умение оценить отдельные удачи и неудачи целого необходимо и возможно развивать и совершенствовать.

Но аналитическая мысль должна подготовить путь уточнения образа и завершения работы. Процесс творчества: интуиция, затем анализ и потом снова интуиция. Умение чувствовать и точно осмысливать сделанное – путь к творческим удачам.

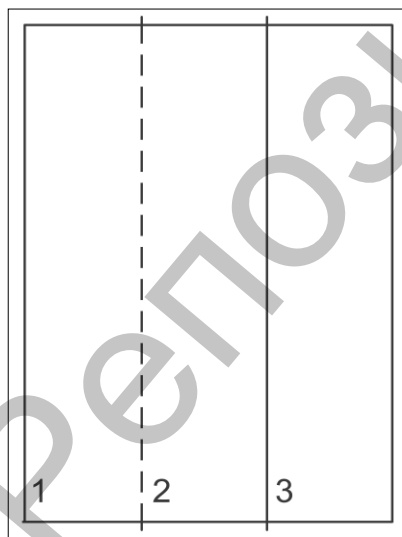


Рис. 28. А. Дюрер.
Четыре всадника
Апокалипсиса
(схема).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нужно дать свободу своему внутреннему миру, открыть для него все шлюзы и вдруг с изумлением увидеть, что в твоём сознании заключено гораздо больше мыслей, чувств и поэтической силы, чем ты предполагал.

Константин Паустовский

Слова писателя К. Паустовского в полной мере относятся и к творчеству изобразительному, и, в частности, к искусству графики. В данной работе мы, конечно, не затронули все вопросы, которые важны для успешного творчества. Ограничившись проблемой взаимосвязи художественного образа, композиции и стиля как наиболее важной, мы сознательно не говорили о многих других. Учебно-методическое пособие привязано к определенной учебной задаче в рамках курса графики на третьем курсе художественно-графического факультета УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Речь идет о выполнении итоговой самостоятельной творческой композиции, которая, как правило, выполняется тушью и пером (прил. 3).

Итоговая графическая композиция обычно выполняется на свободную тему. Определение темы работы, самостоятельный ее выбор – очень важный компонент. Отказываясь от каких-то тем, рассматривая другие и выбирая одну, студент начинает осмысление своей творческой деятельности, даже еще не взяв в руки карандаш или перо. В этот момент важно преодолеть неуверенность в собственных силах, и роль педагога здесь велика. Педагогу необходимо поддерживать искренность интереса студента к выбранной теме, помочь выстроить небанальный путь ее решения. Творчество, по определению, – это создание «нового». Новизна темы или композиционного решения, новый стилистический ключ или выразительная образная интонация графического листа обязательно сделают интересным процесс его создания.

Хотя практика показывает, что перед работой на свободную тему, полезно выполнить ряд эскизов на две или три заданные темы. Некоторым это поможет определиться с собственными творческими интересами.

Очень важно, чтобы во время просмотра композиционных эскизов об их плюсах и минусах говорил не только педагог. Хорошо когда это обсуждение проходит в форме диалога, в котором участвует и сам автор, и другие студенты группы. Мысль или ощущение, выраженные в слове, – это и есть анализ, который шлифует профессиональное мастерство.

Подобные задания дают толчок дальнейшему развитию творческого потенциала. Продолжить эту работу можно затем в рамках кур-

совых и дипломных проектов. Важна также роль педагога в организации студенческих художественных выставок, которые придают более глубокий смысл учебному процессу. Также выставки, групповые или персональные, привлекают к графике студентов первых курсов, а для самих участников становятся важными вехами профессионального роста.

И, может быть, самое важное то, что творческая работа помогает студенту лучше узнать самого себя, научиться тонко чувствовать и точно мыслить.

Исследование, в теории и на практике, вопросов и проблем графического искусства формирует у учащихся художественный вкус, образное мышление, развивает творческие способности. Все это, несомненно, способствует формированию у них художественной культуры как неотъемлемой части культуры духовной.

Творческих Вам, уважаемый читатель, поисков, находок и открытий!

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе «Художественный образ»:

1. Венецианов А.Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. – Л., 1980. – С. 61, 63.
2. Демидов В. Как мы видим то, что видим. – М., 1987. – С. 51.
3. Рерих Н. Зажигайте сердца. – М., 1990. – С. 62.
4. Анализ и интерпретация произведения искусства. – М., 2005. – С. 404.
5. Там же. – С. 405.
6. Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек 1826–1845). – СПб., 1895. – Ч. 1. – С. 161. Цитируется по: Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. – С. 13.
7. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. – М., 1955. – С. 614.

К главе «Композиция»:

1. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – Л., 1986. – С. 5.
2. Крамской об искусстве // Юный художник. – № 6. – 1987. – С. 15.
3. Мастера искусства об искусстве. – М., 1966. – Т. 2. – С. 137.
4. Леонардо. Шедевры графики. – М., 2006. – С. 142.
5. Там же. – С. 61.
6. Демидов В. Как мы видим то, что видим. – М., 1987. – С. 32.
7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974. – С. 34.
8. Там же. – С. 53.
9. Алпатов М. Композиция в живописи. – М.–Л., 1940. – С. 50. Цитируется по: Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. – М., 1989. – С. 61.
10. Мартынов А. Исповедимый путь. – М., 1989. – С. 122.
11. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. – С. 140.
12. Там же. – С. 140.

К главе «Стиль»:

1. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей в искусстве. – М., 2006. – С. 9.
2. Пикассо. Шедевры графики. – М., 2002. – С. 99.
3. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей в искусстве. – М., 2006. – С. 6.
4. Соколов Н. Наброски по памяти. – М., 1987. – С. 45.
5. Пикассо. Шедевры графики. – М., 2002. – С. 155.

6. Там же. – С. 155.

7. Мастера искусства об искусстве. – М., 1969. – Т. 5. – С. 283.

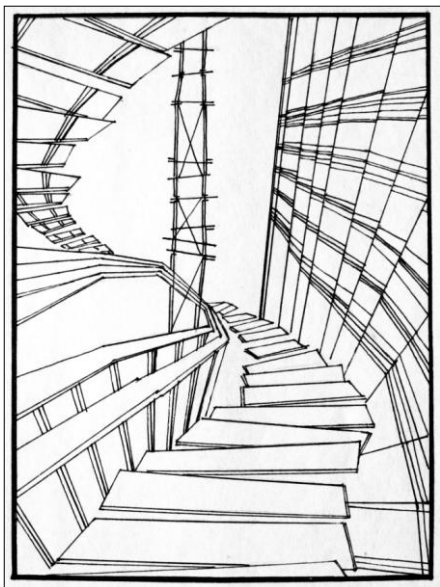
К главе «Анализ произведения графики»:

1. Очерки по истории и технике гравюры. Альбом 2: Немецкая гравюра 15–16 веков. – М., 1987. – С. 81.
2. Библия. Откровения Святого Иоанна Богослова. – Гл. 6. Разд. 8.

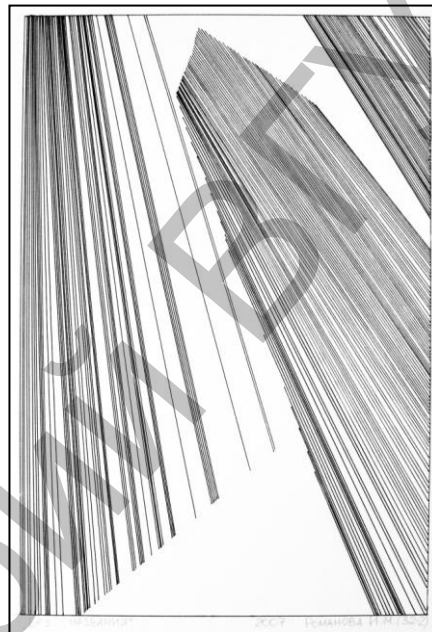
ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

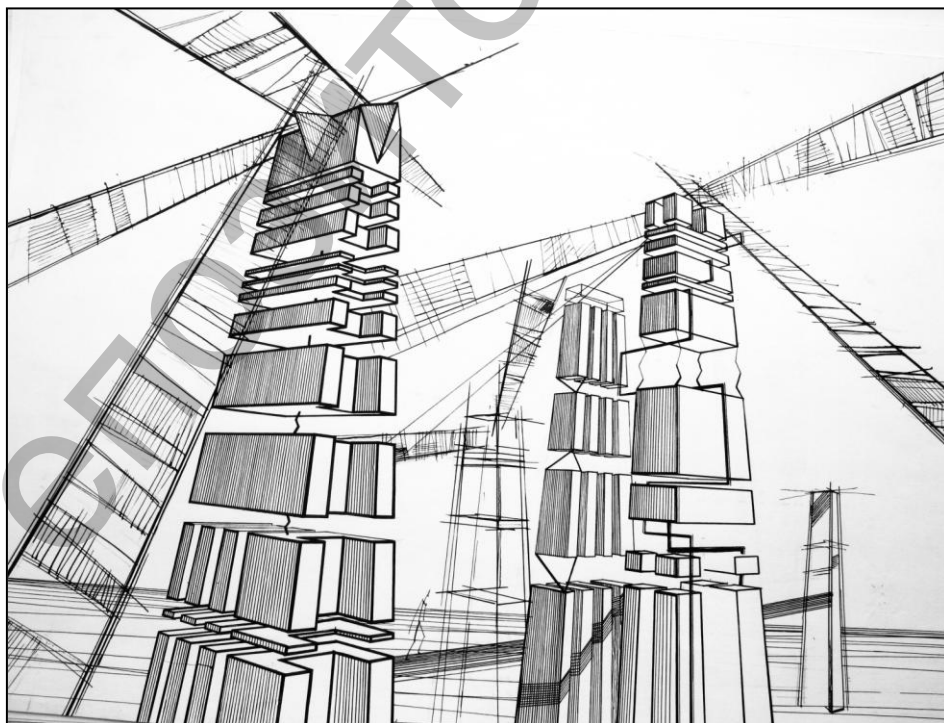
Упражнения по курсу графики на III курсе ХГФ
УО «ВГУ им. П.М. Машерова»



1

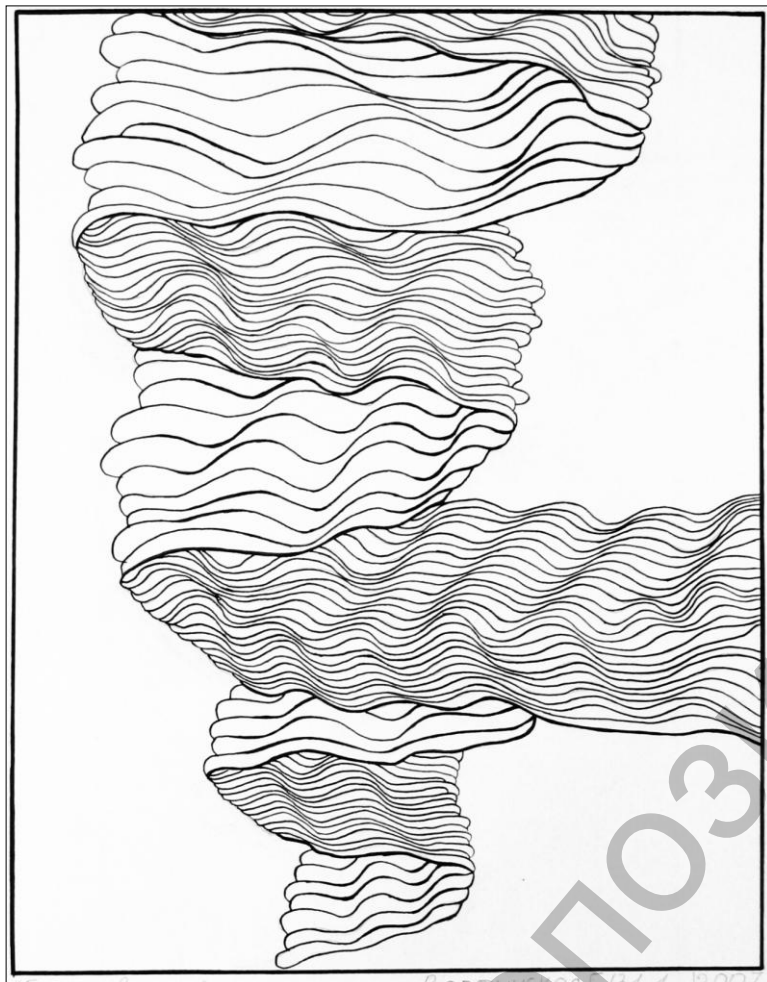


2



3

Рис. 1. А. Прокурат «Лестница». Рис. 2. И. Романова «Город».
Рис. 3. В. Казаченок «Ветер».



4

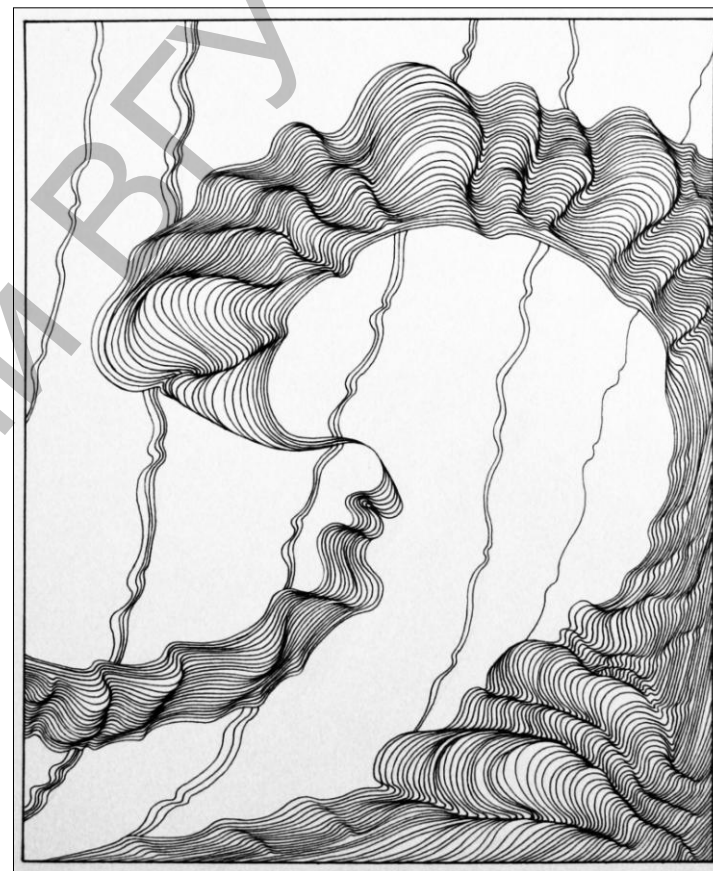


5

Рис. 4. Е. Вертинская «Лента». Рис. 5. И. Карашкевич «Без названия».



6



7

Рис. 6. Е. Лавренова «Маска». Рис. 7. Т. Ковалева «Волна».



8

9

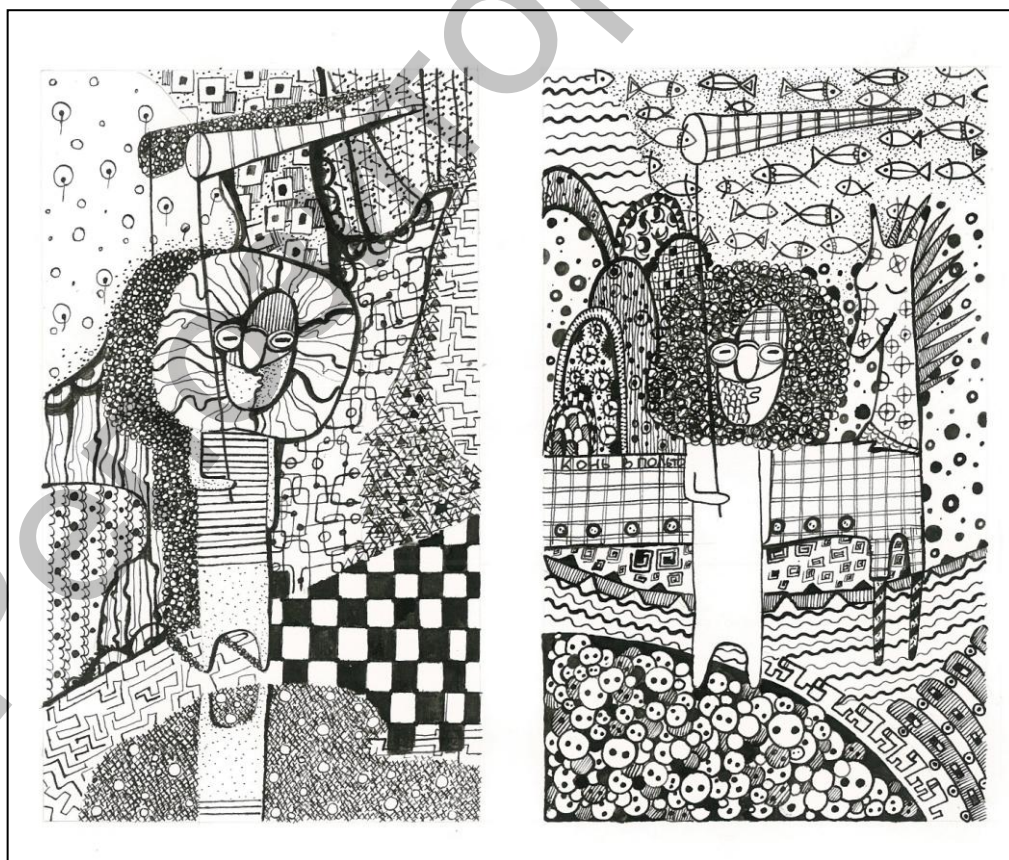
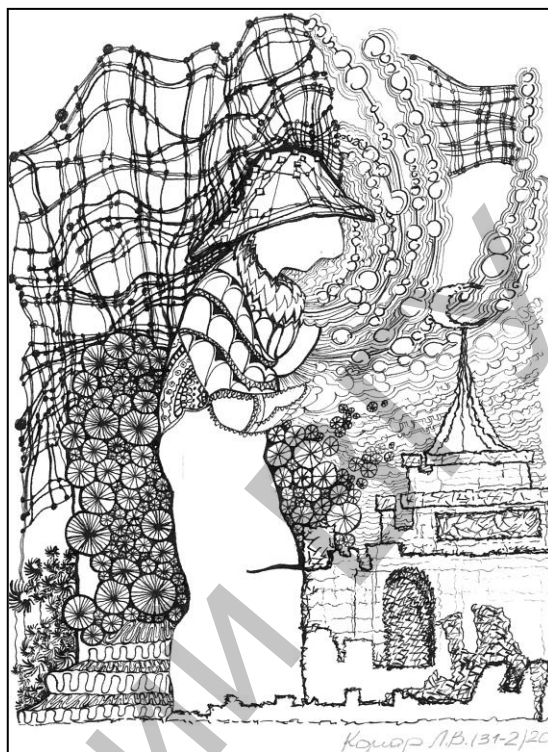


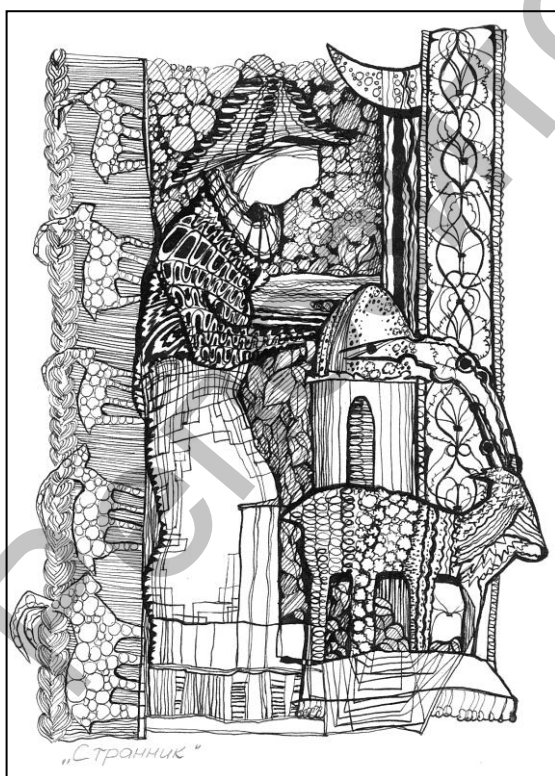
Рис. 8. Н. Новикова «Принцесса». Рис. 9. Ю. Корсак «Банифаций».



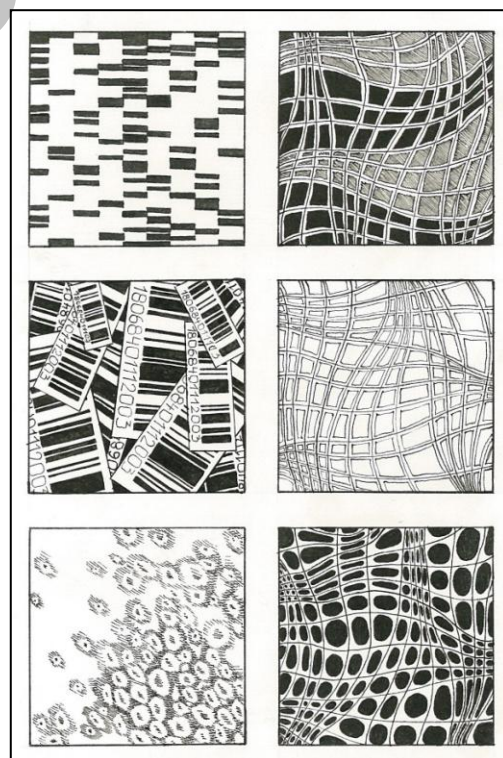
10



11

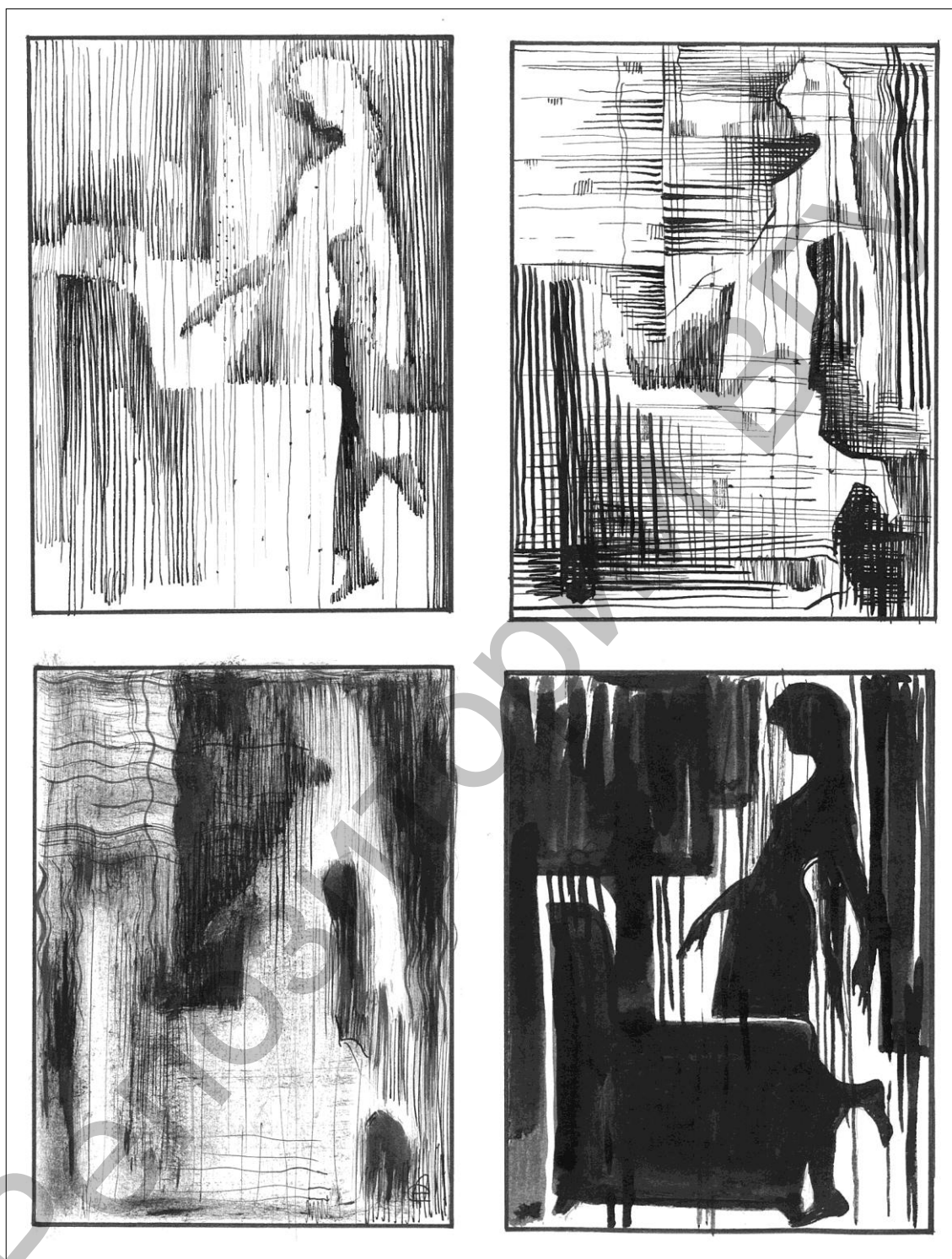


12



13

Рис. 10–12. Л. Комар «Странник». Рис. 13. Фактурные поля.



14

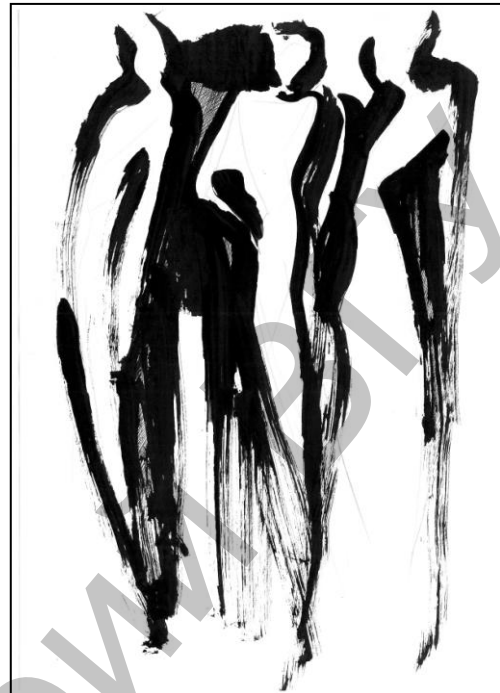
Рис. 14. Е. Поварехо «Вечер».

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Композиционные эскизы



1



2

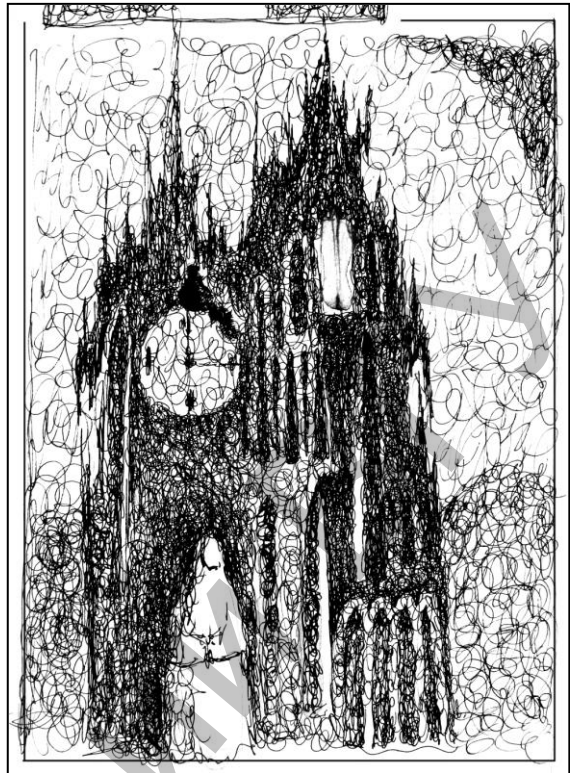


3

Рис. 1. С. Чигринов. Рис. 2. И. Иванова. Рис. 3. А. Усович.



4



5



6

Рис. 4, 5. Ю. Потоцкий. Рис. 6. Ю. Иванова.



7



8

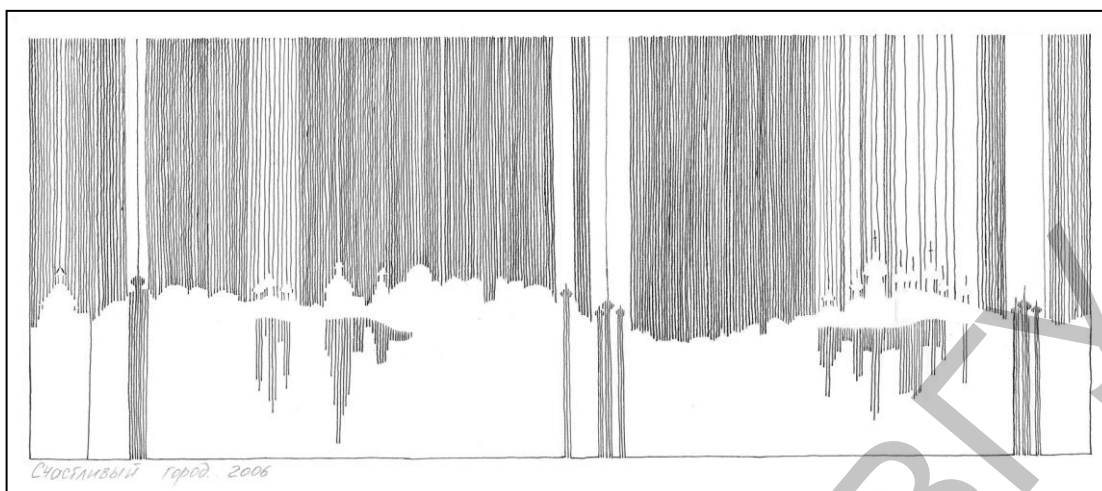
Рис. 7. Т. Ключева. Рис. 8. С. Красаускас.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Итоговые работы по курсу графики
УО «ВГУ им. П.М. Машерова»



Рис. 1. И. Карашкевич «Любимая сказка».



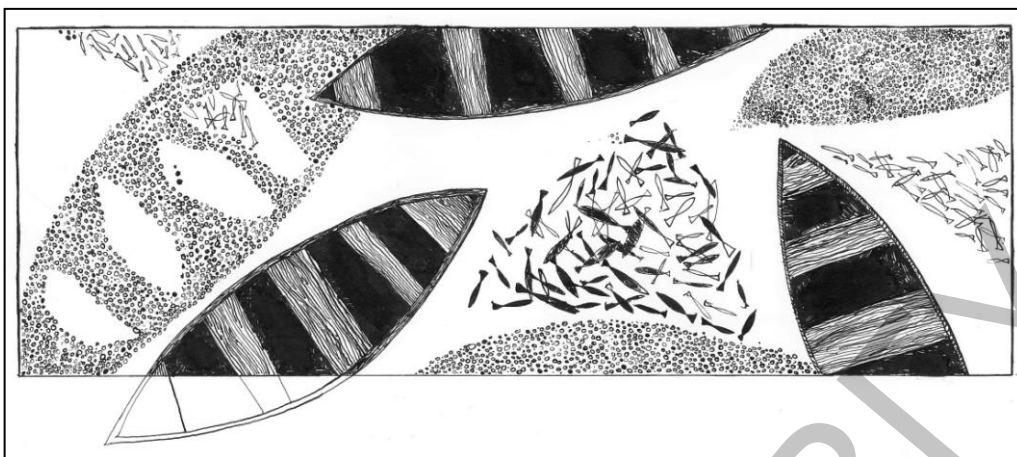
2



3

Рис. 2. А. Сивакова «Есть город золотой...».

Рис. 3. А. Прашкович «Рулевой».

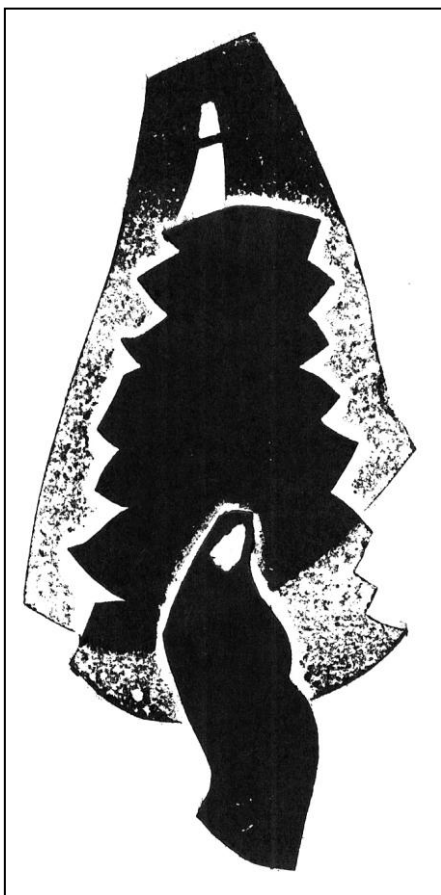


4



5

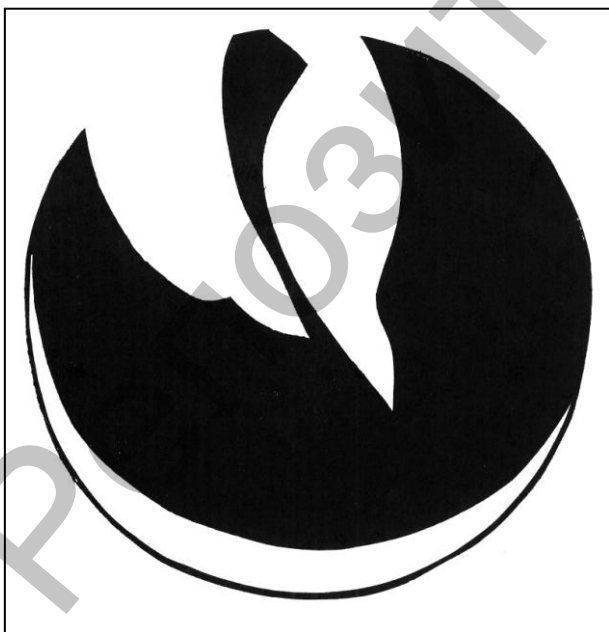
Рис. 4. А. Зенченко «Лодки». Рис. 5. А. Карасев «Портрет».



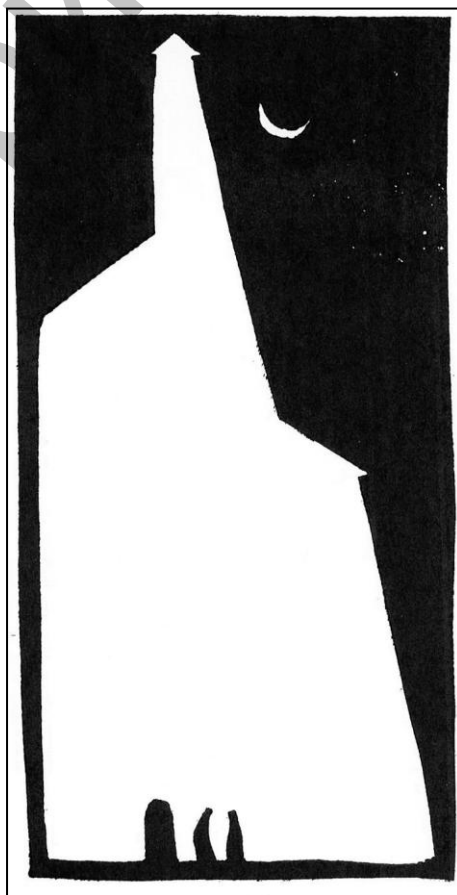
6



7



8

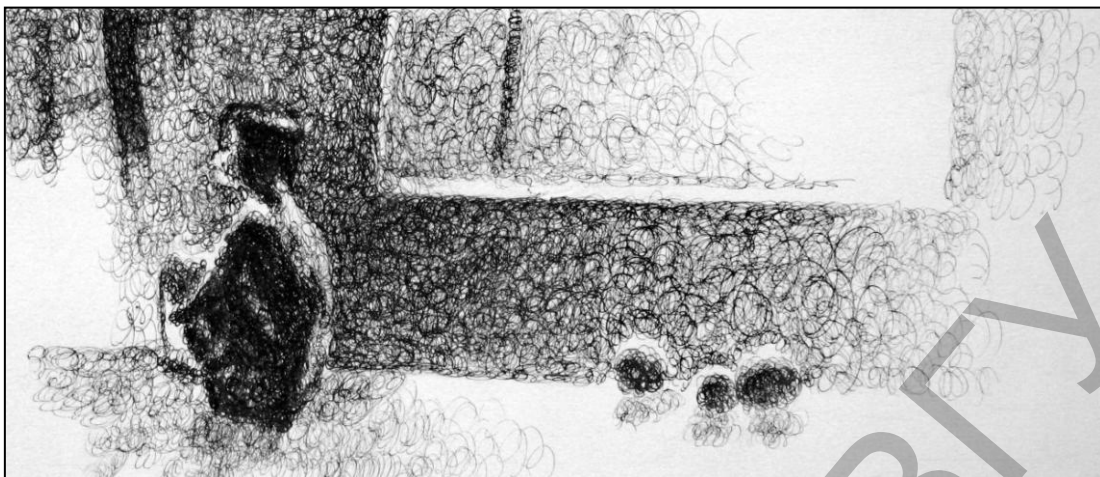


9

Рис. 6–9. О. Масаковская.

Рис. 6. «Белорусский мотив». Рис. 7, 8. «Птицы на воде».

Рис. 9. «Разговор».



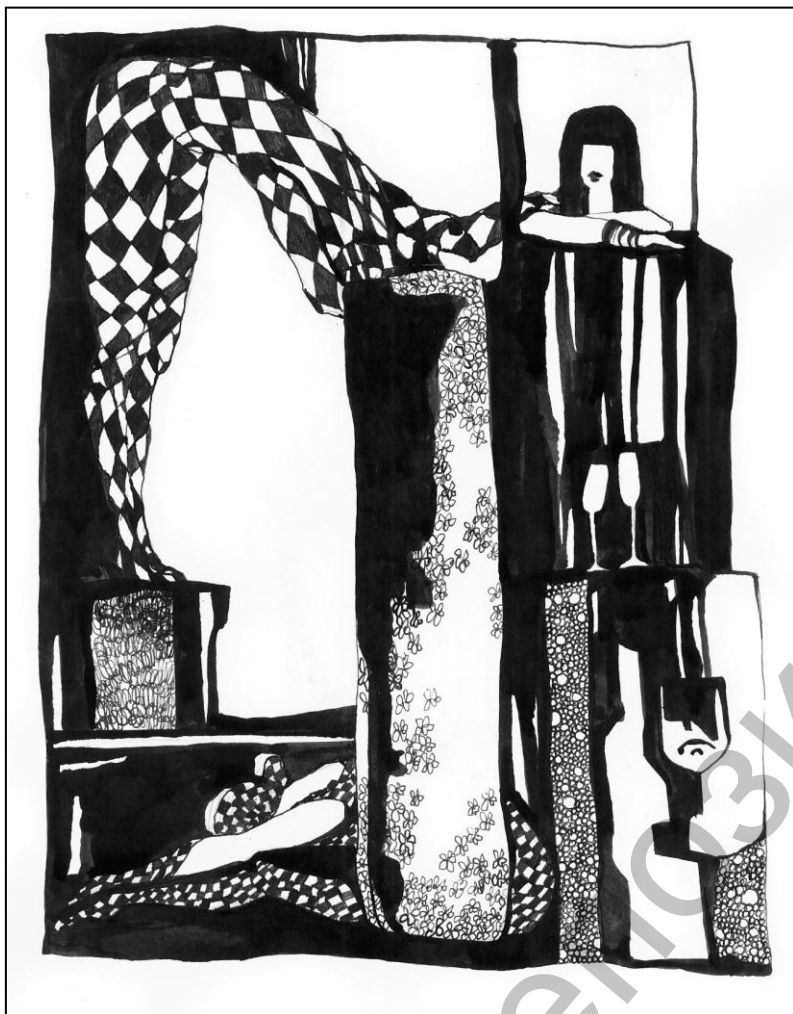
10



11

Рис. 10. Е. Сушик «Вечерняя мелодия».

Рис. 11. А. Усович «Северный путь».

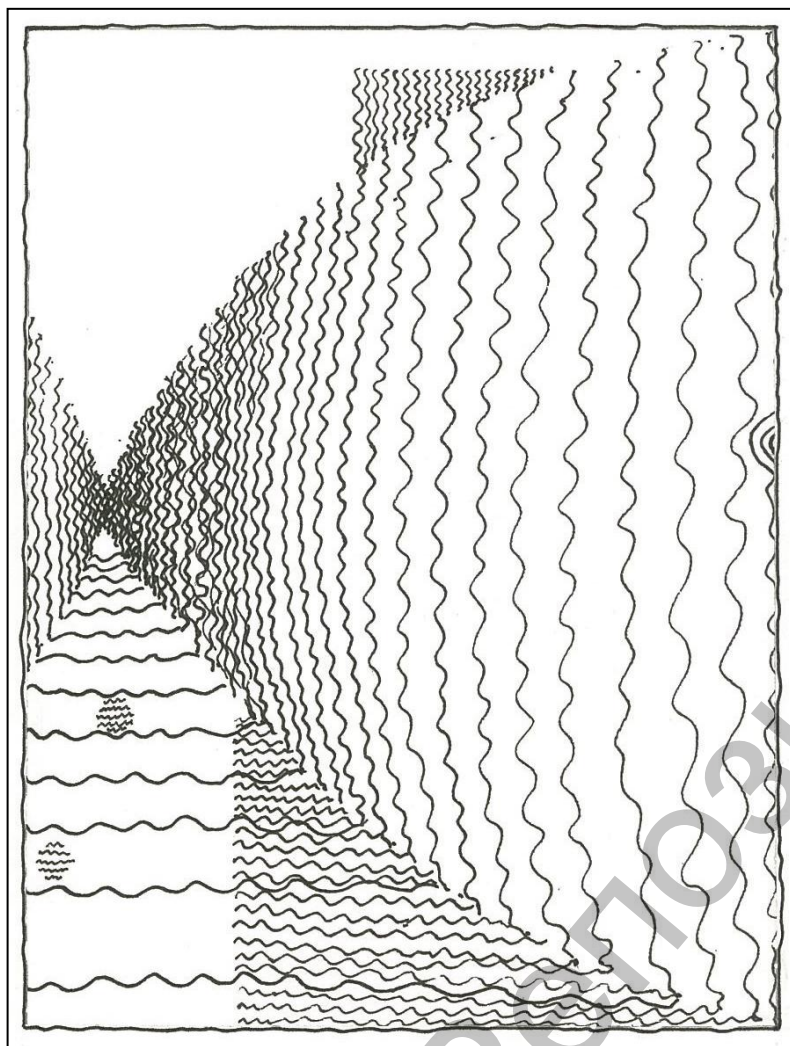


12



13

Рис. 12. А. Малашко «Мой Арлекин». Рис. 13. А. Медвецкий «Рыцарь».



14



15

Рис. 14. И. Сивакова «Дыхание». Рис. 15. Е. Павленко «Без названия».

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Учебные работы студентов БГАИ



1



2



3

Рис. 1. А. Боричевский «Экслибрис». Рис. 2, 3. Студенческие работы.



4



5

Рис. 4. Е. Петровская. Рис. 5. О. Каравай.

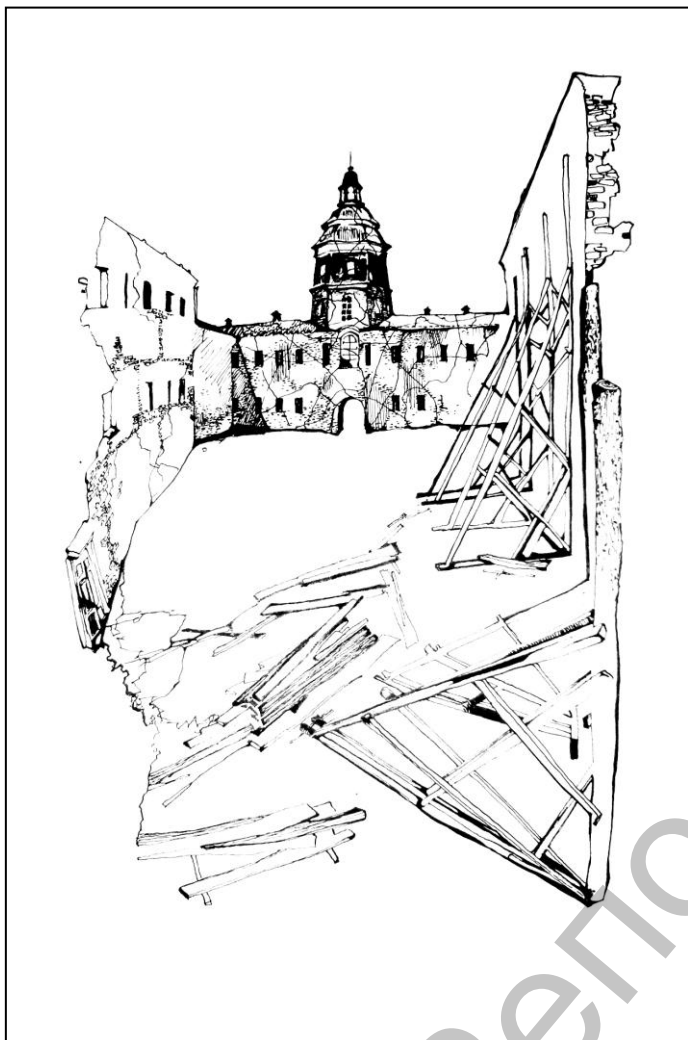


6

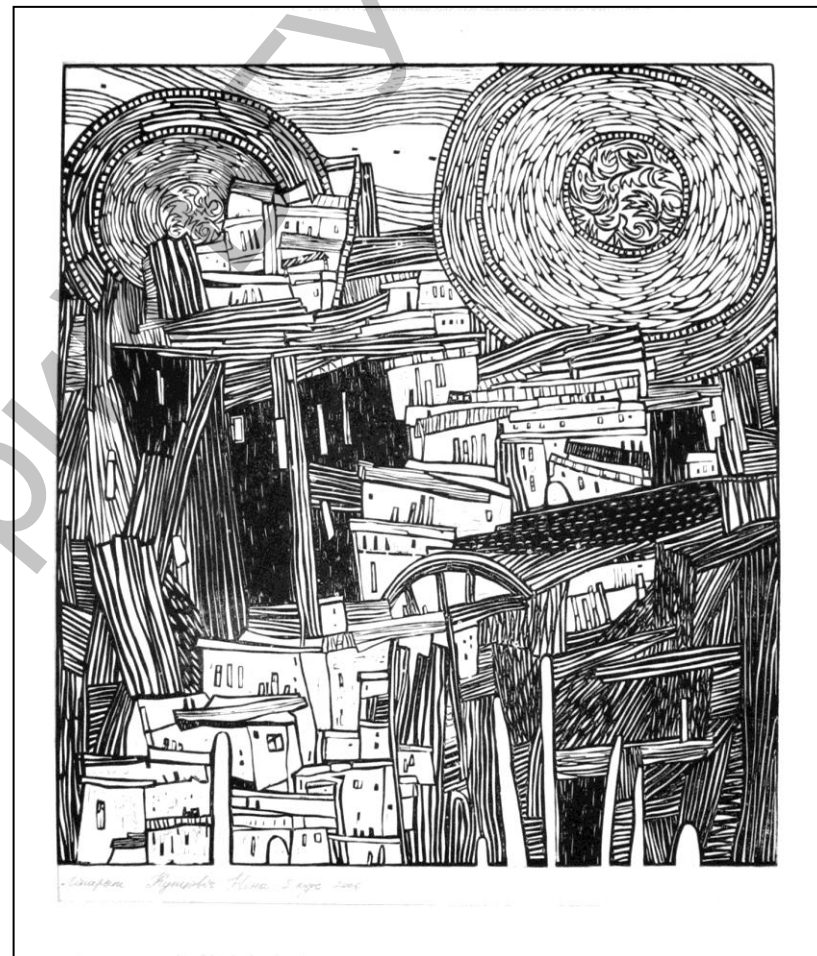


Рис. 6. Студенческая работа. Рис. 7. Р. Сустов.

7



8

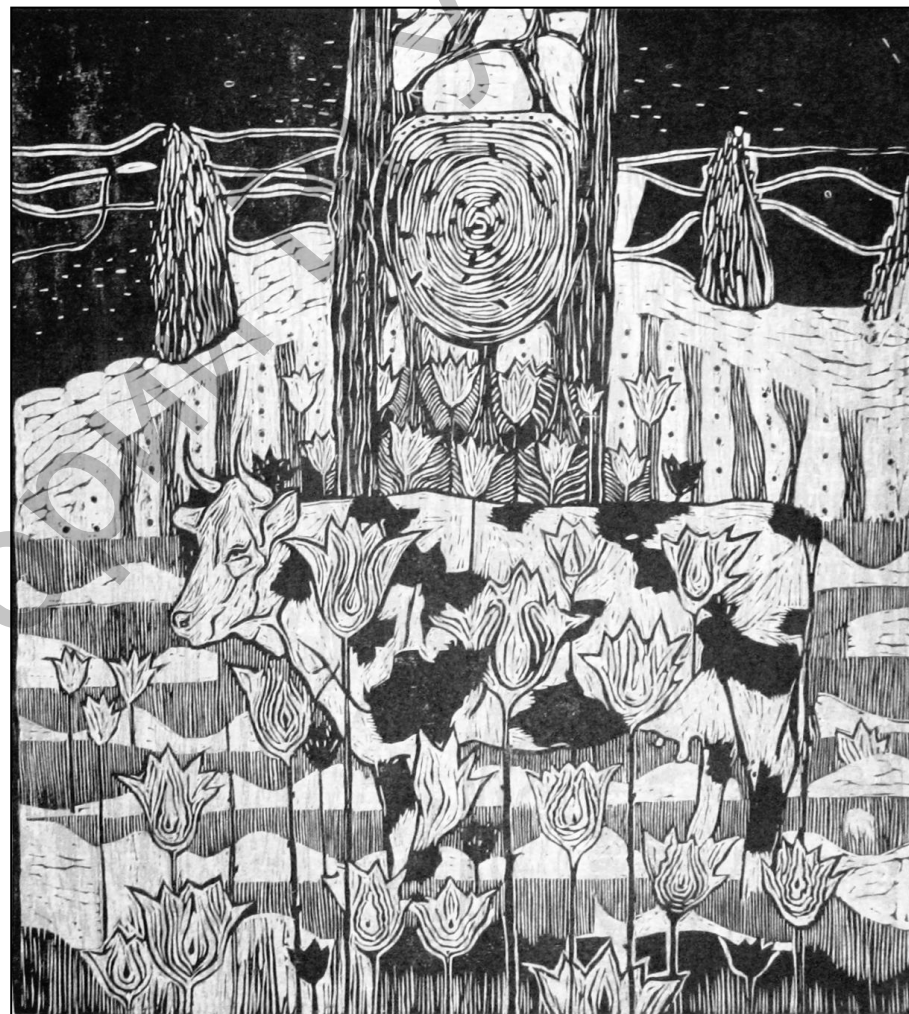


9

Рис. 8. А. Боричевский. Рис. 9. Студенческая работа.



10



11

Рис. 10. Е. Петровская. Рис. 11. А. Иванова.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

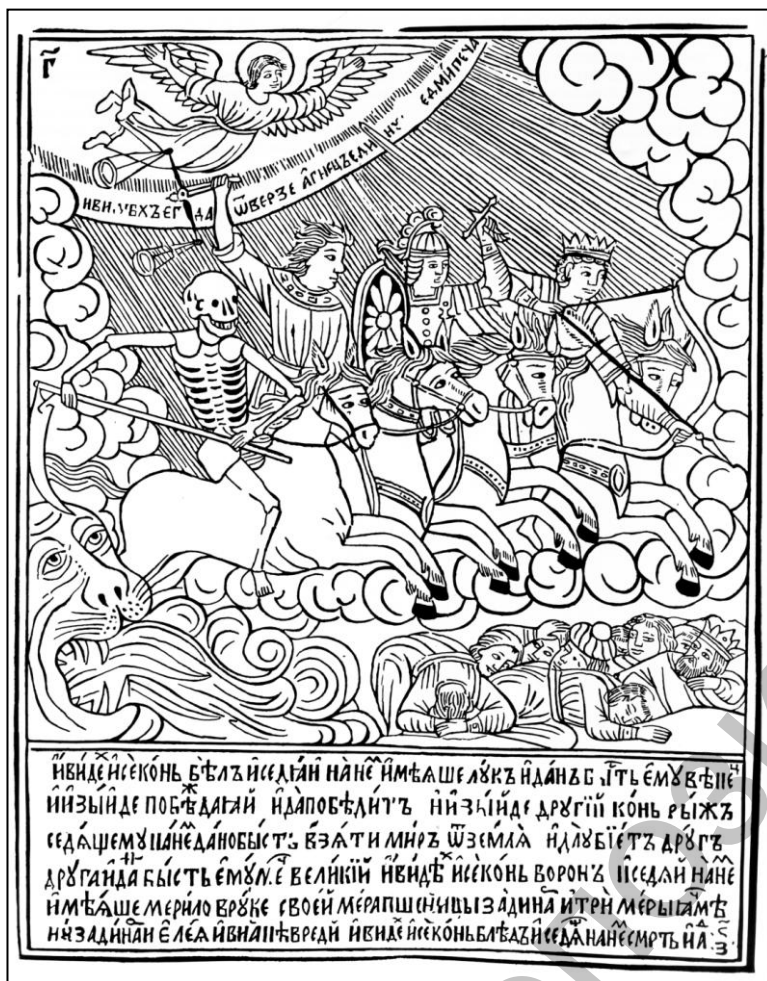
Работы художников (для самостоятельного анализа)

Ѳремиа Прѣкъ гдѣнь плачетъ Глѣдѣ НаѲрусали :



КНИЖКА РЕКОМЯЯ ПЛЯСЬ ѲРЕМИИНО
ПОЧИНАЕТСЯ • ЗОПОНЕ ВЫЛОЖЕ
НА НАРѢСКИИ ЯЗЫКЪ, ДОКТОРѢ
ФРАНЦУЗСКОѢ СКОРИНОЮ СПЛОЦЬКА
НАПРЕДЪ БОГѢ ВТРОИЦИ ЕДИННОУ КОЗЪТИ
ИЛЮДѢ ПОСПОЛИТЪ КДОБРЫМЪ НАВЪСЕННЮ:

Рис. 1. Францыск Скарына. Тытульны ліст кнігі «Плач Ераміі»¹
1517–1519 (ксілаграфія).



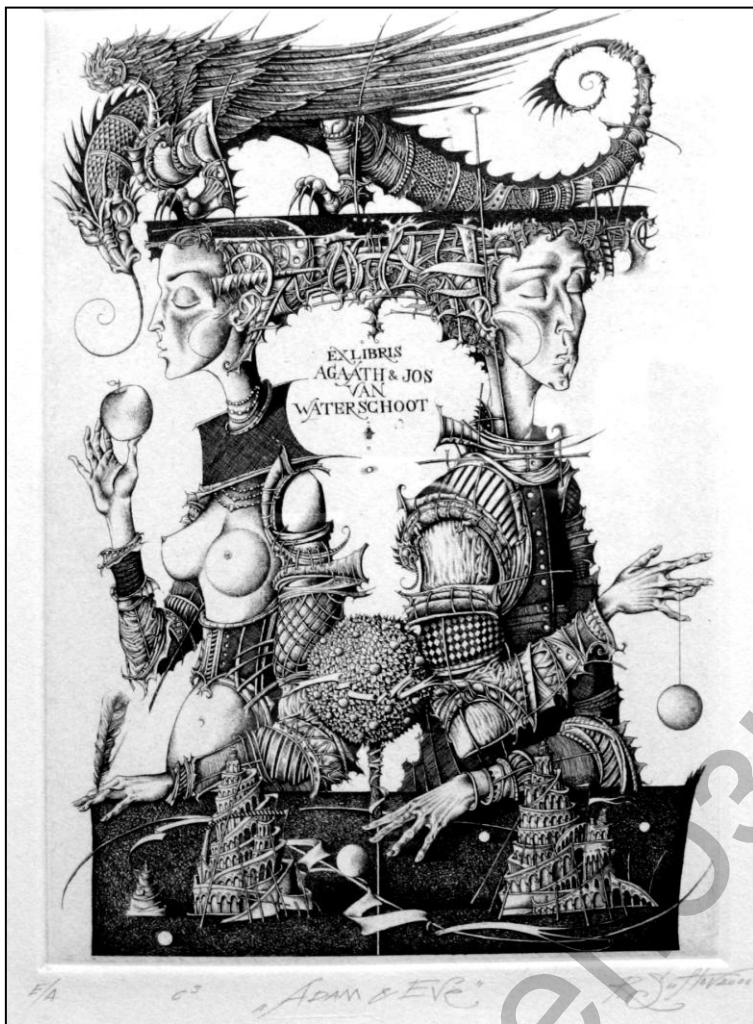
2



3

Рис. 2. Василий Корень «Четыре всадника». Лист 22 из Библии 1692–1696 (ксилография).

Рис. 3. С. Красаускас. «Иллюстрация» (автоцинкография).



4



5

Рис. 4. Р. Сустов «Экслибрис» (офорт). Рис. 5. Р. Гуттузо «Бутыль» (тушь).



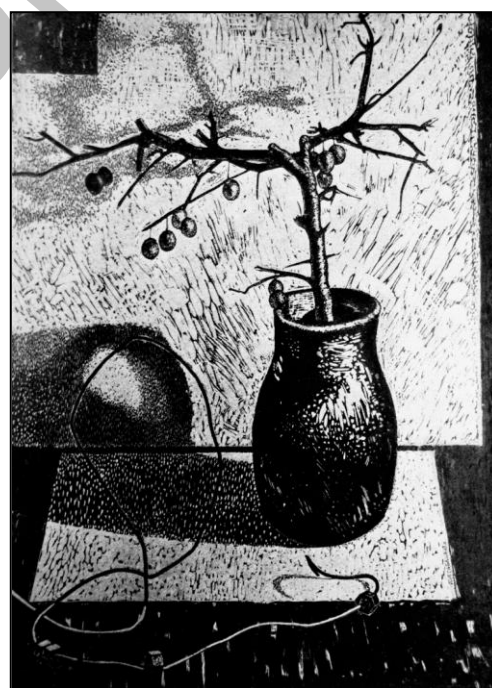
6



7



8



9

Рис. 6. Е. Бургункер «Крысолов из Гамельна» (ксилография).

Рис. 7. Д. Бисти «Иллюстрация» (ксилография).

Рис. 8. С. Красаускас «Иллюстрация» (автоцинкография).

Рис. 9. Д. Габашвили «Натюрморт» (линогравюра).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анализ и интерпретация произведения искусства / под ред. Н.А. Яковлевой. – М., 2005.
2. Антимонов Л.С. Графика. Линия, штрих, точка. – Витебск, 1999.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
4. Богемская К. Франс Мазерель. – М., 1975.
5. Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988.
6. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб., 2004.
7. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977.
8. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты. – М., 1998.
9. Даниэль С.М. Искусство видеть. – СПб., 2006.
10. Додсон Б. Ключи к искусству рисунка. – Мн., 2004.
11. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2004.
12. Ковалев А.А. Формальный метод в поисково-организационном этапе работы над реалистической композицией. – М., 2005.
13. Ковтун Е. Что такое эстамп. – Ленинград, 1963.
14. Костогрыз О.Д. Графика. От линии к образу. – Витебск, 2005.
15. Леонардо. Шедевры графики. – М., 2006.
16. Лещинский А.А. Основы графики. – Гродно, 2003.
17. Миклашевич С.В. Гравюра. – М., 1999.
18. Миттельштедт К. Альбрехт Дюрер. – Берлин, 1984.
19. Пикассо. Шедевры графики. – М., 2002.
20. Претте М.К., Капальдо А. Творчество и выражение. – М., 1981 (1-й выпуск), 1985 (2-й выпуск).
21. Розанова Н. Стасис Красаускас. – М., 1985.
22. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей. – М., 2006.
23. Станьер П., Розенберг Т. Практический курс рисования. – Мн., 2005.
24. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001.
25. Турова В. Что такое гравюра. – М., 1977.
26. Францыск Скарына і яго час. – Мн., 1988.
27. Хёрлберт А. Сетка. – М., 1984.
28. Чернышев О.В. Формальная композиция: творческий практикум. – Мн., 1999.
29. Ягодковская А.Т. От реальности к образу. – М., 1985.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Художественный образ	5
Глава II. Композиция	12
• Композиция и гармония. Законы композиции	13
• Виды и типы композиции	15
• Формат	17
• Масштаб	21
• Симметрия и асимметрия	21
• Равновесие	23
• Контраст и нюанс	24
• Структурный план плоскости и принцип графического анализа композиции	25
• Пластика и ритм	28
Глава III. Стил	33
• Художественный стил в истории искусств	33
• Стил и творческая индивидуальность	36
Глава IV. Анализ произведения графики	39
• Анализ гравюры А. Дюрера «Четыре всадника» (вариант интерпретации)	43
Закл	49
Примечания	51
Приложения	53
Список рекомендуемой литературы	78

Репозиторий ВГУ