

УДК 76.02

Нерегулярное поле изображения в станковой графике

Костокрыз О.Д.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Витебск

Исследование посвящено одному из важных, сложных и неоднозначных аспектов взаимосвязи изображения и формата – изобразительному полю. В рамках данного материала рассматривается феномен композиции, при котором изображение не занимает всю площадь формата и очертание изображения не повторяет структуру границ формата.

Автором предложен термин «нерегулярное поле изображения» как антитеза известному понятию «регулярное поле изображения». В статье раскрываются композиционные особенности нерегулярного поля изображения и его потенциальные возможности в станковой графике в целом и в печатной графике в частности. Кроме этого представлена характеристика и перечисляются возможные варианты «пограничных» состояний регулярного изобразительного поля в графике.

Исследователь опирается на личный творческий и педагогический опыт в использовании возможностей нерегулярного поля изображения в художественной практике и учебном процессе на художественно-графическом факультете.

Ключевые слова: *творчество, изобразительное искусство, станковая графика, композиция, формат, регулярное и нерегулярное поле изображения.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 29–34)

Irregular Field of Image in Easel Graphics

Kostogryz O.D.

Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

The study is concerned with one of the significant, complicated and ambiguous aspects of the interconnection of the image and the format, that is the field of image. Within the material the phenomenon of composition is considered which means that the image does not occupy the whole space of the format and the shape of the image does not repeat the structure of the format boundaries. The author proposes the term of irregular field of image as an antithesis to the well-known term of regular field of image.

The article reveals composition features of the irregular field of image and its potential possibilities in easel graphics on the whole and in print graphics, in particular. Besides, a characteristic is presented and possible options are listed of boundary states of the regular image space in graphics.

The researcher relies on his own creative and pedagogical experience in using opportunities of the irregular field of image in the art practice and academic process at the Art Faculty.

Key words: *creative activity, fine arts, easel graphics, composition, format, regular and irregular field of image.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 29–34)

Графика как вид изобразительного искусства, в современном понимании термина, возникла не так уж и давно – немногим более ста лет назад. Но этот факт совершенно не отменяет присутствия графики как явления визуальной культуры нашей цивилизации на протяжении всей ее истории. Язык современной станковой графики разнообразен благодаря тому, что он включает в себя и использует все находки и достижения

предыдущих поколений в области визуальных практик. Утверждения о том, что современное искусство строится на противопоставлении искусству классическому, мы полагаем достаточно поверхностными. Даже с учетом новых технологий в изобразительном искусстве новизна всегда относительна – отрицая что-то одно в искусстве прошлого, мы опираемся на другие его традиции. Ничто не может возникнуть из пустоты.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – О.Д. Костокрыз

Актуальность исследования вытекает из факта, что изучение языка современной станковой графики с учетом его универсальности позволяет нам лучше понимать культуру других народов, при этом ярче осознавать собственную национальную идентичность и социокультурные ценности.

Цель публикации – рассмотреть художественные и охарактеризовать композиционные особенности использования нерегулярного поля изображения в гравюре.

Учитывая многоплановость явления, мы не претендуем на абсолютно полное освещение проблемы в данной статье.

Начинать разговор об изобразительном поле следует с термина «формат», с которым мы сталкиваемся в самом начале изучения композиции. Это важнейший элемент художественной формы.

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. *Формат бумаги* – стандартизованный размер бумажного листа. Во многих странах в разное время были приняты в качестве стандартных различные форматы. В настоящее время доминируют две системы: международный стандарт (A4 и сопутствующие) и североамериканская система.

Международный стандарт основан на метрической системе мер и исходит от формата бумажного листа, имеющего площадь в 1 м² (размер A0). Все форматы бумаги ISO имеют одно и то же отношение сторон, равное квадратному корню из двух, это отношение примерно равно 1:1,4142.

Бытует утверждение, что художник выбирает формат. «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... Видимо, следует говорить не о выборе, а об определении формата, о его функциональном соответствии художественному образу» [1, с. 17]. Справедливости ради следует добавить, что иногда у художника нет возможности выбора формата. В наличии может быть только один холст, или формат изображения уже задан другими обстоятельствами.

«История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них ... вытекает, что выбор формата

не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражается и индивидуальный темперамент художника, и вкус целой эпохи. Скрытую причинную связь между форматом и замыслом художника мы ощущаем перед каждой картиной, от которой исходит очарование истинного художественного произведения» [2, с. 281].

Взаимосвязь изображения и формата действительно сложна и неоднозначна. Известный художник и теоретик изобразительного искусства Василий Кандинский стремился разрешить интересующий нас вопрос: «Под понятием “основная плоскость” подразумевается материальная плоскость, призванная вместить содержание произведения. Здесь она будет обозначена сокращением ОП. Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями, в результате чего она в пределах своего окружения выступает как самостоятельное существо» [3, с. 173]. Словосочетание «самостоятельное существо», полагаем, должно подчеркивать определяющее значение «основной плоскости» для создаваемого произведения. В его трактовке «основная плоскость» в целом совпадает с понятием «формат», но не в каждом случае, что представляет для нас особый интерес. Далее он пишет: «Овальная форма. Свободные формы. Через равномерно сплюснутый круг, в результате которого получается овал, мы идем дальше к свободным основным плоскостям, не имеющим углов (выделено нами. – О.К.) и выходящим за пределы геометрических форм таким же образом, как это происходило и в случаях с угловыми формами. Основные принципы здесь остаются без изменений и будут различимы даже в самых сложных формах» [3, с. 205].

Искусствовед С. Даниэль, описывая свойства изобразительной основы, утверждает: «Это плоская поверхность, однородная, непрозрачная, относительно гладкая, симметричная – в общем случае прямоугольная. Изобразительное поле, обладающее этими свойствами, условимся называть *регулярным* (от лат. *regula* – норма, правило, принцип)» [4, с. 76]. Здесь он практически уравнивает понятия формата и поля изображения – для огромного числа произведений в изобразительном искусстве это оправдано. Далее С. Даниэль резюмирует, что «...поле изображения есть не что иное, как модель, притом достаточно

абстрактная, ибо необычайное разнообразие зрительного пространственно-временного опыта сведено здесь к двумерной прямоугольной формуле» [4, с. 77]. Мы убеждены, что «необычайное разнообразие зрительного пространственно-временного опыта» и порождает в современной графике различные варианты изобразительных полей.

В рамках нашего исследования рассмотрим феномен, когда изображение не занимает всю площадь формата и при этом очертание изображения не повторяет структуру границ формата.

Термин «нерегулярное поле изображения» автором данного материала предлагается как производное от термина «регулярное поле изображения». Самые распространенные поля изображения – четырехугольные (а также другие поля, подобные простым геометрическим фигурам), будем их также называть «стандартными». В отличие от «нестандартного» или «нерегулярного» – изобразительного поля уникальной (неповторимой) конфигурации.

Очевидно, что появлением, привычного для нас, самого распространенного, современного стандартного четырехугольного формата (и вместе с ним регулярного поля изображения) мы обязаны в большей степени техническому прогрессу. Четырехугольные форматы книг, чертежей, карт, рисунков и картин удобны в применении, хранении и позволяют при своем производстве более рационально, с меньшими отходами при раскрое, использовать бумагу, холст, дерево, металл. С анализом становления формата как границы регулярного картинного поля можно ознакомиться в [5].

Мы же не ставим задачи исследовать исторический аспект появления и развития освещаемой проблемы композиции – феномена нерегулярного поля изображения. Но уместно отметить, что первые изображения, созданные человеком, дошедшие до нас, ограничивались конфигурацией камня, на котором они создавались, а позже собирались, «конструировались» на почти неограниченном поле стены пещеры. Примат изобразительного поля по отношению к формату очевиден, причем поля относительно случайного, уникального, «нестандартного». Неоспорима первичность нерегулярного поля изображения и по отношению к регулярному полю в изобразительном искусстве, возникновению которого способствовали дальнейшие цивилизационные процессы. Вышесказанное означает, что феномен нерегулярного поля

изображения не является продуктом нового времени, тем более удивительно, что так мало внимания уделяют ему исследователи изобразительного искусства.

«Нет ничего более ошибочного, чем полагать, будто ограниченное изобразительное поле сформировалось само по себе, а затем, будучи изначально, как бы пустым, стало заполняться различного рода изображениями. Структурно-логическая первичность изобразительного поля над самим изображением отнюдь не означает первичности хронологической» [5, с. 95].

Предполагаем, что на использование нерегулярного поля изображения в современном изобразительном искусстве значительное влияние оказали книжная графика и материальные носители «неправильной» формы. Буквицы, заставки, некоторые виды иллюстраций занимают только часть книжного листа, а его «пустота» проникает в композицию элемента оформления, становясь частью этой композиции, создавая дополнительные пространственные эффекты и усиливая ее связь с самим листом. Вот как писал о перовом рисунке А. Лаптев, высокопрофессиональный мастер иллюстрации: «Наилучшее впечатление производит тот рисунок, который не выглядит изолированным на плоскости бумаги. Рисунок должен свободно и непринужденно распространяться по бумаге. Конфигурация краев приобретает здесь решающее значение» [6, с. 64].

Книжный блок традиционно чаще всего имеет четырехугольный формат – удобный и экономичный. Однако есть немало примеров-исключений из правил, когда книга обладает необычной конфигурацией. Например, книги для маленьких детей в виде силуэтов животных или рекламные книги-магниты.

В *станковой графике* нередко встречается регулярное поле изображения с «нарушением» стандартного периметра и представляет собой своеобразное «переходное» состояние изобразительного поля. Речь идет о композициях, у которых часть или несколько частей изображения выходят на поля формата бумаги. Этот композиционный прием нам видится весьма эффективным с точки зрения динамики преодоления некоторой статичности края любого регулярного поля. Персонажу или самой среде композиции становится как будто тесно в ограниченных рамках изображенного мира. Развитие подобного приема приводит к «разрушению» периметра с какой-либо стороны как, например, в линогравюре «Ратуша» А. Цар-Кулешовой.

Периметр может иметь «разрывы» по всем сторонам, не быть сплошным, как в анималистических композициях В. Фролова, выполненных в технике торцовой ксилографии.

Анализ графической композиции с «нестандартным», уникальным изобразительным полем сопряжен с определенными сложностями. Профессиональный опыт композиционной базовой грамоты опирается на четырехугольный формат (с прямыми углами, осями симметрии и диагоналями) как на систему координат. Этот опыт никуда не исчезает, и активно, может не всегда осознанно, находит применение при анализе нерегулярного поля изображения в станковой графике. Так как поле изображения нестандартной конфигурации не ограничено двумя вертикалями и двумя горизонталями, оно не имеет вертикальной и горизонтальной осей симметрии. Но, тем не менее, у композиции подобного рода, отталкиваясь от условной «средней» зоны изображения, мы достаточно легко определяем верх и низ, правую и левую области. Отсутствие осей симметрии говорит лишь об отсутствии явной симметрии поля и не отменяет самой возможности анализа такой композиции, а лишь усложняет его.

Нерегулярное поле изображения в гравюре представляет для нас особый интерес. Если в традиции станковой живописи формат и регулярное поле изображения практически всегда идентичны по своим границам, то в тиражной станковой графике дело обстоит иначе. Традиция в печатных графических техниках предполагает обязательное наличие у оттиска полей, видимо это «отголоски» близкого родства гравюры с книгопечатанием. Печатная форма в таком случае всегда меньше листа бумаги, на котором печатают эстамп. Мы полагаем, что эта особенность способствует возникновению у художника, в определенных случаях, желания отказаться от геометрической «правильности» изобразительного поля, несмотря на то, что четырехугольную форму в гравюрных материалах сделать легче всего. В гравюре поиск конфигурации происходит строго *в рамках эскизной подготовки*, так как материалом у художника-графика (например, в офорте) будет металлическая пластина, в ксилографии – деревянная доска, в линогравюре – линолеум. Приступая к непосредственной работе в материале, художник уже должен иметь точное понимание формы печатной доски, ведь с изготовления этой формы и начинается процесс создания гравюры. Известные художники экслибриса А. Калашников, Г. и Н. Бурмагины почти все

свои ксилографии гравировали, используя нестандартное поле изображения. В культуре экслибриса это массовое явление.

Ярким примером подобного поиска может служить творчество выдающегося белорусского графика Юрия Яковенко (Гродно). Художник, работая с металлом, преимущественно в технике офорта и меццо-тинто свои структурно сложные композиции очень часто создает в необычных форматах. В беседе с автором данного материала Юрий Яковенко говорил, что желание выйти из привычных рамок считает нормальным для художника. Новая форма, по его мнению, требует иных композиционных решений, способствуя преодолению стереотипов художественного мышления.

Следовательно, на наш взгляд, «структурно-логическая первичность изобразительного поля над самим изображением» (по А.А. Пилипенко) в гравюре такого типа не однозначна. Конфигурация поля по-прежнему важнейший элемент композиции, но не первичный, привычно заданный, а возникающий в процессе формирования эскиза.

Гравированная композиция нередко составлена из нескольких отдельных фрагментов печатной формы. Иногда подобные части общей композиции имеют определенную самостоятельность, изобразительную и композиционную. Вновь обращаясь к творчеству Юрия Яковенко, хочется сказать о «конструировании» некоторых его серий. Например, в серии «Башни» все работы строятся из двух или более отдельных печатных форм нестандартной конфигурации. Причем нижняя офортная доска во всех произведениях одна и та же, но в измененных состояниях. Художник дорабатывает ее для использования в каждой последующей композиции: догравировывает, добавляет акватинту и, что для нас представляет особый интерес, вносит дополнения (некритично, но заметно) в силуэт этой печатной формы, трансформируя нерегулярное поле изображения!

Композиция нерегулярного поля как конструктор может состоять из нескольких работ, обладающих регулярным полем (например, квадратов). Такая композиция нестандартной конфигурации задумывается, а затем собирается или конструируется при развеске (иногда монтируется на ту либо иную основу до экспонирования). В современном искусстве это встречается довольно часто. Нередко подобную композицию составляют из вполне самостоятельных произведений живописи или графики, которые могут восприниматься зрителем как хор, состоящий из отдельных голосов.

Примером может служить композиция белорусского художника Ивана Русачека (Гродно), представленная на выставке «Точка. Линия. Пятно» в Витебском центре современного искусства (2015). В данном контексте особый интерес вызывает серия «Охоты» художника из Минска Андрея Савича. Силуэты животных «сконструированы» из плоских элементов и композиции из них собирались непосредственно во время процесса печати.

Создавая набор печатных гравюрных форм, мы можем комбинировать их в различных сочетаниях, тем самым меняя содержание и акценты художественного образа. Автор статьи практиковал подобное в своей творческой работе. В настоящее время, видимо благодаря возможностям интернета в вопросах рекламы и реализации, художниками активно используется линогравюра. При этом многие художники-графики создают не серии, а именно «наборы» печатных форм (нередко анималистического характера), зачастую по силуэту персонажа вырезая такие формы и печатая в различных комбинациях. Применяя одну и ту же матрицу как штамп, многократно печатая только ее на одном листе, можно получить выразительные композиции.

Конструирование композиции из нескольких «нестандартных» частей возможно не только в гравюре. Автор данного материала имеет личный опыт написания творческих акварельных работ на листах бумаги, у которых сознательно неровно обрывались края. При экспонировании в раме подобная композиция выкладывалась на целый четырехугольный подкладочный лист, который играл роль паспорту. Также несколько акварельных «обрывков» автор иногда компоновал в пределах одной рамы, организуя более сложную композиционную структуру, получая нестандартный характер границ цветовых масс и визуальный эффект ярко выраженного структурного конфликта целого и детали (акварель «Формула света»).

И акварель, и графическая композиция, наклеенная на панели ПВХ, может иметь любую конфигурацию, не имея привычного оформления (рама, стекло). Из таких фрагментов можно собирать композицию прямо на стене выставочного зала при организации экспозиции.

Граница нерегулярного поля изображения является основным элементом, определяющим его уникальность и характеризующим особенности. Например, четырехугольные литографские камни со временем приобретают случайную («неправильную») границу. Художники не просто учитывают

это при создании эскиза, а часто подчеркивают ее и включают в композицию, как в работе «Коррида» Александра Шаппо (Минск). То, что искусствовед Ю. Герчук говорит о крае изображения для стандартных, «обычных» форматов, несомненно, относится к любому варианту изобразительного поля: «... край изображения, внешняя граница композиции – линия далеко не случайная, а напротив, выразительная и важная. От того, как и где она обрезает изображение, во многом зависит наше восприятие всей картины» [7, с. 170]. Если край регулярного поля изображения, совпадающий с краем формата, актуален и не случаен, то тем более играет важную роль край или граница нерегулярного поля изображения, которая по существу превращает композицию в неповторимый, нередко абстрактный силуэт.

Значение силуэта в станковой графике, его выразительность и потенциал в графической композиции общеизвестны и достаточно глубоко изучены. Упоминая термин «силуэт» в данном исследовании, мы хотим подчеркнуть, что осознанно или интуитивно художник, используя нерегулярное поле изображения, строит «сильную» форму. Контрастное пятно «неправильной» формы изначально более активно, чем четырехугольное. Независимо от особенностей конфигурации такое изображение не может быть вялым, а его граница становится предельно «энергичным» элементом композиции. Граница нерегулярного поля формируется как конфликт «черного поля оригинала» (Е.Н. Минаев) и белого поля формата. Еще Василий Кандинский призывал «...к пониманию смысла внутренних напряжений, имеющих внешнее воздействие» [3, с. 205].

У неподготовленного зрителя нерегулярное поле изображения может создавать впечатление «неполного освоения формата». Художник не использовал регулярное изобразительное поле полностью? Мы считаем подобное суждение ошибочным. Профессиональная, грамотная композиция не должна включать в себя ничего случайного. Все, что не важно для реализации идеи, должно быть удалено уже на уровне эскизного поиска. Когда происходит отказ от некоторых частей регулярного изобразительного поля, композиция превращается в *уникальный нестандартный объект*. Пустоты формата, не включенные в изображение, конфигурация этих пустот предстают как пространство, в котором «живет» композиция в целом, превращаясь в самостоятельный объект, на первый взгляд не согласованный

с форматом. Здесь уместно вспомнить утверждение С. Даниэля, что «...в картине нет ничего лишнего значения, *все ее компоненты, начиная с периферийных* (выделено нами. – О.К.), входят в выразительно-смысловой ансамбль художественного произведения» [4, с. 75]. И если по Б.Р. Випперу «...формат обладает не только своим определенным декоративным ритмом, но и определенным эмоциональным тоном» [2, с. 284], то при нестандартном изобразительном поле мы получаем уникальный декоративный ритм и эмоциональный план. Пространственные характеристики самого формата как бы «проникают» в композицию подобного рода, и пусть не явно, но также являются элементом композиции. Ритм композиции и ритм границы изображения не просто дополняют друг друга – они представляют собой органично цельную ритмическую структуру.

Заключение. С момента своего зарождения станковая графика, и гравюра в частности, развивается не только технически. Меняется общество, и как следствие, меняется изобразительное искусство, а также его роль в жизни общества. Наиболее ярко эти преобразования отражаются на композиционном мышлении художников. Поэтому изучение композиции во всех видах изобразительного искусства должно представлять постоянный интерес для исследователей, педагогов, студентов художественных специальностей и для любителей искусства. Знакомство с творческим наследием мастеров в вопросах организации композиции

позволяет видеть и ценить традицию художественной культуры, осознавать ответственность за ее сохранение и продолжение. Понимание того, как «работает» композиция в современной станковой графике, может помочь осознанию, чем мы сегодня отличаемся от предыдущих поколений. Искусство не просто отражает жизнь общества, оно является частью этой жизни, и графика не исключение. Последняя так же, как и другие виды изобразительного искусства (может не всегда явно), участвует в формировании мышления современного человека. Графика появилась как средство коммуникации и в наше время эта ее функция стремительно развивается. Графика в различных формах активно используется в сегодняшнем информационном поле, что подтверждает актуальность любых исследований в области современного графического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костогрыз, О.Д. Графика. Образ, композиция, стиль: учеб.-метод. пособие / О.Д. Костогрыз. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 79 с.
2. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер; вступ. ст. Т.Н. Ливановой. – М.: Искусство, 1970. – 592 с.
3. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 239 с.: ил.
4. Даниэль, С. Искусство видеть / С. Даниэль. – СПб.: Амфора, 2006. – 206 с.
5. Пилипенко, А.А. К проблеме формата в изобразительном искусстве / А.А. Пилипенко // Теория художественной культуры. Вып. 1 / отв. ред. А.Я. Зись. – М., 1997. – С. 93–107.
6. Лаптев, А. Рисунок пером / А. Лаптев. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.: ил.
7. Герчук, Ю.Я. Основы художественной грамоты / Ю.Я. Герчук. – М.: Учебная литература, 1998. – 208 с.

Поступила в редакцию 24.09.2024