

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Кафедра изобразительного искусства

О.Д. Костогрыз

ГРАФИКА

Методические рекомендации

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2016*

УДК 76(075.8)
ББК 85.150я37
К72

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 19.02.2016 г.

Автор: доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова **О.Д. Косторыз**

Рецензент:
декан художественно-графического факультета
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук,
доцент *Ю.П. Беженарь*

Косторыз, О.Д.

К72 Графика : методические рекомендации / О.Д. Косторыз. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2016. – 56 с.

В издании представлен ряд практических заданий и методические рекомендации по их выполнению. Особое внимание уделяется вопросам взаимодействия художественного образа, композиции и художественного стиля в станковой графике. Методические рекомендации проиллюстрированы работами студентов художественно-графического факультета и известных художников. Предназначены для студентов специальностей: 1-03 01 03 Изобразительное искусство и компьютерная графика, 1-03 01 06 Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы, 1-15 02 01 Декоративно-прикладное искусство по направлениям (изделия из дерева; изделия из керамики), а также для магистрантов, аспирантов и педагогов.

УДК 76(075.8)
ББК 85.150я37

© Косторыз О.Д., 2016
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2016

ГРАФИКА

«Произведение, построенное лишь на контрастах света и тени, волнует нас гораздо сильнее и заставляет задуматься глубже, чем вся хроматическая шкала». П. Валери, поэт.

Графика – (греч. «graphike», от «grapho» – пишу, черчу, рисую), вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные произведения (многообразные виды гравюры), основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.

В современном обществе отношение к графике неоднозначно. С одной стороны, графика – это специальная учебная дисциплина, и вопросы, которыми она занимается, могут кому-то показаться довольно специфичными. С другой стороны, **искусство графики** разнообразно и уникально. Оно может быть простым и сложным, реалистическим и абстрактным, общенародным и элитарным, оно доступно детям и привлекает внимание искушенного взрослого зрителя.

Свое значение термин «графика» приобрел сравнительно недавно, в конце XIX – начале XX веков. Но графическое искусство, в той или иной форме, присутствовало в истории человечества многие столетия. По сути дела, с графических изображений начинается вся история изобразительного искусства, письменности, впрочем, тоже.

Первые изображения появились на самых ранних стадиях развития человеческого общества (рис. 1). По характеру своему они были графическими, они выцарапывались на стенах пещер, на скалах, на костяных пластинах и орудиях труда. Художественного значения (в современном понимании) они тогда не имели, а носили только информационный характер, т.е. посредством изображения люди учились фиксировать не только образы реального мира, но и свои мысли. Со временем такие **рассказы в рисунках** усложнялись, пытаясь выразить определенные понятия и повествуя о чем-либо, превратились в рисуночное пиктографическое письмо (рис. 2).

Пиктографическое письмо (III) – (от лат. «pictus» – нарисованный и греч. «grapho» – пишу) (рисуночное письмо, пиктография), отображение общего содержания сообщения в виде рисунка или последовательности рисунков, обычно в целях запоминания.

Письменность сформировалась к четвертому тысячелетию до нашей эры в Египте и Шумере почти одновременно, на смену пиктограммам пришло **идеографическое письмо (III)** – принцип письма, использующий идеограммы (рис. 3).

Идеограмма – (от греч. «idea» – идея, образ и «грамма» – черта, буква, написание), письменный знак (условное изображение или рисунок), соответствующий не звуку речи, а целому слову или морфеме, как в древнеегипетской, китайской иероглифике.



Рис. 1. Охота на оленей. Мезолит.



Рис. 2. Пиктографические изображения на китайских ритуальных бронзовых сосудах (2-е тыс. до н. э.).

Развивалась речь, в знаковом письме начинали фигурировать не только понятия, слова, но отдельные слоги и звуки, начертание которых шлифовала скорость письма, многократное повторение освобождало от «неудобных» деталей. Это хорошо видно на примере древнеегипетских иероглифов.

Иероглифы (И) – (от греч. «hieros» – священный и «glyphe» – то, что вырезано), древние рисуночные знаки египетского письма. Этот термин применяется также по отношению к знакам многих других неалфавитных письменностей (например, китайское и японское письмо).

С развитием скорописных форм письма рисунок все более заменялся условным знаком: иератическое (от греч. «hieratikos» – жреческий) письмо упрощало иероглифы, а ему на смену приходило еще более упрощенное демотическое (от греч. «demotikos» – народный) письмо. Шумерская письменность называется клинописью. Значки наносили, вдавливая клинообразную палочку в сырую глину.

Таким образом, хотелось бы подчеркнуть, что письменность (графическое выражение речи, языка) и искусство графики имеют общее начало, один исток. Причем развитие письменности способствовало развитию шрифтовой графики, книжной графики, а, следовательно, развитию графического искусства в целом.

В последующие эпохи искусство и наука использовали разнообразные возможности графики во вспомогательных целях. Архитектурные проекты, рисунки и чертежи в механике, подготовительные рисунки в живописи, эскизы в декоративно-прикладном искусстве, схемы и графики в научных дисциплинах – все это, и многое другое несет в себе графическое начало. Этот несколько прикладной характер использования, позволил графике довести до совершенства ремесленную и технологическую базу, включающую массу графических техник, приемов, манер, что позволяет современному графику свободно решать сложнейшие творческие задачи.

Механическая и химическая обработка металла, печатные формы из камня и дерева, линолеума и картона, гипса и пластика, краски масляные, типографские, акварельные, оттиски единичные и сотенные тиражи авторских листов – это все графика.

По назначению различаются станковая, книжная и газетно-журнальная, прикладная графика и плакат.

Современный человек каждый день сталкивается с видами графики даже в быту – это дорожные знаки и указатели, плакаты и афиши, книги и этикетки, упаковка товаров и реклама, газеты и журналы. Появление компьютера только упрочило позиции и значение графического мышления. Используя компьютер, как инструмент, художники создают графику любого назначения. Компьютерная графика, обладая уникальными возможностями, способна решать творческие задачи, которые еще вчера казались фантастикой. Созданные художником персонажи переплетаются в современном кино с игрой настоящих актеров

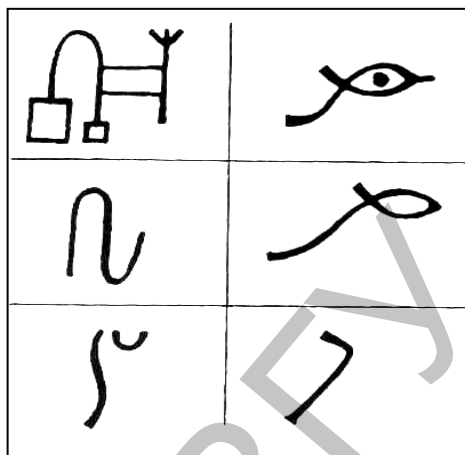


Рис. 3. Египетские иероглифы: Египетское иератическое письмо; Египетское демотическое письмо.

настолько искусно, что мы уже иногда не видим границу, а только лишь догадываемся о ней.

В заключение необходимо отметить, что рисунок, несомненно, является фундаментом графики, частью ее. Но само по себе умение рисовать с натуры – это еще не графика. Вышесказанное это некоторое введение в графику, взгляд на нее как на явление глобального масштаба.

Далее мы сосредоточим внимание на некоторых базовых понятиях, попробуем очертить круг конкретных проблем изучения графики и подсказать возможные практические пути их решения.

Первое задание.

Композиционные возможности прямой линии

«Никакой объект не может быть одновременно двухмерным и трехмерным, а картины мы видим именно так». Р. Грегори.

Задача: выполнить графическую композицию, используя только прямые линии (одинаковые или разные по толщине);

Основная проблема: взаимодействие формы и пространства (в узком смысле – предмета и среды) в графической композиции;

Материал: карандаш или тушь, перо;

Формат: А3.

В первом задании для создания композиции разрешается использовать только прямые линии. Жесткое ограничение арсенала изобразительных элементов ставит учащихся в сложное положение. Многие из накопленного ранее опыта оказываются непригодными для решения этой задачи. Прямая линия выступает здесь как единственный изобразительный элемент, на нее ложится нагрузка по выявлению формы, ею же решаются задачи пространственные и композиционные. Но в процессе предварительной эскизной работы идет изучение выразительных возможностей прямой линии, ее изобразительных и композиционно-ритмических качеств, что приводит к вынужденному отказу от привычных композиционных шаблонов, от неоправданной детализации. И оказывается, что задача не так уж и сложна, как может показаться на первый взгляд.

Абстрактная природа линии позволяет создавать предельно условные композиционные изображения, которые, тем не менее, довольно легко воспринимаются даже неискушенным зрителем. Кроме того, на примере данных работ легко проследить взаимосвязь характера изображения с характером изобразительных средств, которыми оно выполнено.

Важной проблемой в этом задании является взаимодействие формы и пространства в композиции. Об этом немного подробнее.

Все предметы материального мира обладают формой.

Форма (лат. «forma»), 1) внешнее очертание, наружный вид, контуры предмета; 2) внешнее выражение какого-либо содержания; 3) совокупность приемов и изобразительных средств художественного произведения.

Форма воспринимается нами как «внешность» предмета. Процессы восприятия очень сложны, восприятие – это процесс получения информации каждым существом об окружающей среде, к которой оно приспособляется. Восприятие, зрительное в том числе, это узнавание объектов внешнего мира. Зрительное восприятие реагирует на свет, на движение, на цвет, и, конечно же, на форму.

«Видеть – это не пассивный акт, а сознательное действие, работа ума» (Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: Андрей Наследников, 2001, с. 15).

Наблюдая форму, мы получаем информацию о внешних характеристиках предмета. Форма обладает совокупностью объективных физических свойств: величиной, геометрическим видом, массивностью, светотенью, фактурой и цветом.

Величина формы – это соотношение ее размеров с размерами других форм при их сопоставлении. Любая форма в трехмерном мире имеет естественно три измерения, по соотношению ее размеров различают:

1. объемную форму – все три измерения близки;
2. плоскостную форму – одно измерение значительно меньше двух других (ведь даже лист бумаги или сусального золота имеет толщину, т.е. трехмерен, как предмет, и лишь изобразительная (идеальная) плоскость – двумерна);
3. линейную форму – одно измерение существенно преобладает над остальными (нитка, паутина, длинный стебель и т.д.).

В этом заключается геометрический вид формы, кроме того, характер поверхности формы может быть плоским, ступенчатым, выпуклым, вогнутым, криволинейным и т.д.

Под массивностью формы в визуальном плане – это воспринимаемая зрителем плотность заполнения формы (например, гиря, горшок, стеклянный сосуд).

Светотень – это свойство формы характеризует степень освещенности и затененности формы и ее частей.

Фактура – это характер строения поверхности формы (от абсолютно гладкого до рельефного). Физические свойства формы по Бердник Т.О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики. – Ростов-на-Дону.: Феникс, 2001, стр. 162 – 164)

В современных учебниках по рисунку этот вопрос озвучивается следующим образом: «Под формой предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Два понятия – форма и объем – неразрывно взаимосвязаны, составляют единое целое и раздельно в природе не существуют». И далее, очень важно: «Объем предмета – это трехмерная величина, которая ограничена в пространстве различными по форме плоскостями» (Ли Н.Г. Основы учебного академического рисунка. – М.: Эксмо, 2005).

Пространство – форма сосуществования материальных объектов и процессов (характеризует структурность и протяженность материальных систем). Всеобщие свойства пространства – протяженность, единство прерывности и непрерывности.

«Ограничена в пространстве», т.е. любая форма, не теряя своей самостоятельности в наших глазах, является также элементом пространственной структуры, значит, трехмерная форма диктует нам и трехмерное восприятие пространства. Таким образом, **форма не только «внешность» предмета, а и его важнейшая объемно-пространственная характеристика.** Понимание этого позволяет утверждать, что, как только в графической композиции мы создаем изображение какой-либо формы, некоторые пространственные характеристики возникают автоматически, и с другой стороны, выявляя пространственные характеристики изображения, мы усиливаем звучание изображаемой формы.



Рис. 4. Рембрандт.
Возвращение блудного сына,
офорт, 1636.

равноправные элементы его композиционной структуры. Рассуждая об асимметричной композиции, об этом хорошо говорит Л.В. Мочалов: «Асимметричное построение картины, отход от строгой тектоники вертикалей и горизонталей возможны лишь на базе композиционного уравнивания уже не предмета и предмета как объектов изображения, а предмета и «контрпредмета» – среды, что предполагает интерпретацию и того и другого на плоскости изображения и достижимо при развитии живописного видения. Интересно, что Рубенс еще боится пространственных пустот, как правило, стремясь заполнить всю плоскость фигурами. У Рембрандта «пустота» - органичный и важнейший фактор композиции, несущий большую смысловую нагрузку» (Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М.: Советский художник, 1983).

То, что здесь говорится о «пустоте» в композиции живописных полотен Рембрандта, в также относится и к его офортам. Легко предположить, что именно в них и исследовалась роль и значение «пустот» в композиции (рис. 4).

Удивительно образно о взаимодействии формы и пространства в изображении сказано у В.А. Фаворского: «Когда рисуют предмет – какую-нибудь вещь или человека, то невольно изображают и пространство. Вещь проникается пространственным строем и таким образом оказывается пространственной.

Более отвлеченно можно предположить, что человек или вообще предмет как бы построен из кристаллов, и пространство вокруг него строится из отвлеченных, невидимых кристаллов такого же строя... Примером может быть Врубель с его кристаллами. В мозаике это сказывается...

Когда рисуется предмет, то он рисует и пространство своими контурами; и характер пространства зависит от предмета и, наоборот, характер предмета зависит от пространства его окружающего. Пространство может быть почти пустотой, а может быть построенным, иметь свой строй, и тогда этот же строй получает и изображенный предмет. Предмет зависит от пространства, а пространство зависит от предмета» (Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М.: Книга, 1986).

Взаимодействие, взаимовлияние формы и пространства в изобразительном искусстве становится очевидным в процессе выполнения нашего первого задания.

Когда перед студентами ставится вопрос: что важнее в натюрморте – предметы или пустоты? то ответ, чаще всего однозначен. Конечно, предметы! А что важнее в городе – дома или улицы? И постепенно приходит понимание цельности структурного объекта, город – это дома и улицы, площади и скверы, все вместе. Натюрморт – это не только предметы, но и воздух между ними, освещенный тем же светом, он «касается» предметов, он пронизан отражением их цветов, т.е. натюрморт не является просто набором предметов, «пространственные пустоты» такие же

Структурная цельность формы и пространства в композиции обусловлена также нашим знанием об объекте и его среде обитания. В нашей речи обороты «... как рыба в воде», «... как птица для полета», и подобные им, фиксируют наше знание на уровне образа. Т.е. когда мы рисуем рыбу, мы ни на секунду не забываем о воде. Если художник-график живую рыбу изображает на пустом белом фоне, зритель, обладая тем же, что и художник знанием, автоматически воспринимает белый фон как водную среду. Если изображена сухая рыба, тот же белый фон, также автоматически воспринимается уже воздухом. При изображении летящей птицы, не забываем о воздухе, которым она дышит и на который опираются ее крылья, о воздухе, который обтекает ее тело и делает его обтекаемым. Другими словами, необходимость преодоления среды (пространства) формирует обтекаемое, соответствующее пространству тело (форму).

Здесь следует, видимо, сказать об отношении пространства изображения к изобразительной плоскости в графике. Один из типов построения пространства основан на представлении, что наш лист (плоская его поверхность) – это «стена» или «стекло», за которым строится некоторая иллюзия трехмерного пространства. Линейная перспектива, сложные ракурсы позволяют взгляду зрителя как бы шагнуть за порог, за изобразительную плоскость. Этот тип построения пространства весьма распространен в реалистической живописи.

Другой подход заключен в том, что изображение строится не за листом, а перед плоскостью листа, не вглубь, а как бы наружу – в наше реальное пространство. Часто используется в иконе, где сусальное золото подчеркивает плоскость доски, а идеально выверенное, мощно вылепленное фронтальное изображение святого буквально делает шаг в пространство храма, навстречу пришедшему к нему человеку.

Третий путь решения пространственных проблем изображения можно назвать смешанным, он соединяет возможности первых двух, приобретая при этом некоторую условность. Построение графического изображения в основном базируется на этом смешанном типе пространственных построений. Графика более условна, чем, скажем, живопись или скульптура. Она является своего рода интеллектуальной игрой на узнавание. Игрой не легкомысленной в лучших своих образцах. Минимум изображения – максимум выражения. Организация черного тона на белом листе такова, что не тронутые белые участки изобразительной плоскости вдруг наполняются разными смыслами: белое может читаться как воздух и вода, как дерево и ткань, как тело и туман. В этом тоже проявляется особое отношение изображения предмета к пространству в графике.

Вопросы взаимосвязи формы и пространства в изображении на плоскости и участия собственно самой плоскости в выявлении объемных и пространственных элементов изображения постоянно интересует серьезных художников-практиков и теоретиков изобразительного искусства.

Р. Арнхейм в своем известном труде «Искусство и визуальное восприятие» (М.: Прогресс, 1974. – 392 с.) посвящает отдельную главу понятиям «очертание», «форма» и «пространство». Взаимосвязь данных понятий для него очевидна. Позволим себе процитировать: «В предыдущей главе речь шла об очертании («shape») предмета, то есть о форме, подразумевающей пространственные аспекты воспринимаемого объекта» (стр. 93 упомянутого выше издания). Интересное развитие работа Р. Арнхейма получает в трудах Г. Баммеса, посвященных изображению фигуры человека. Местами он цитирует Р. Арнхейма, и тут же приводя убедительные примеры из опыта работы различных художников, дает практические рекомендации, поясняя принципы построения

формы и пространства на плоскости. Целая глава «Проблемы разработки объемно-пространственных структур» посвящена интересующему нас вопросу. «Эта глава трактует лишь чисто изобразительные взаимосвязи между изображенным телом и фоном как носителем пространства...» Он убежден, «... что, во-первых, существуют еще взаимосвязи между телом и пространством и, во-вторых, перед художником стоит задача, не разрушая поверхности картины, тем не менее, создать впечатление пространства». И далее, после серьезного анализа (но весьма объемного, что не позволяет нам привести его целиком), следует интересное и глубокое обобщение: «... графическая структура не находится внутри поверхности, она как бы выступает из белизны бумаги и что рожденная в пространстве фигура связана с пространством многими мостиками графических пустот, вплоть до ощущения целых частей тела; что белизна бумаги означает больше чем просто белую поверхность. Она сама является пространством и одновременно средством его реализации» (Баммес Г. Изображение фигуры человека. – М.: Сварог и К, 1999. – стр. 142 – 143).

Здесь уместно снова вспомнить выражение В. Фаворского «воздух белого листа». Точность формулировки удивительна и поэтична.

Рассматриваемый выше круг проблем важен для графической композиции любой стилистики. Но в данной главе этот анализ наиболее уместен, т.к. в истории изобразительного искусства, в теории и практике давно формировался метод осмысления форм окружающего мира через простые геометрические формы. Здесь необходимо вспомнить «дидактическое рассуждение» А. Дюрера (кон. XV – нач. XVI вв.) о построении человеческой фигуры из стереометрических тел, чтобы сделать их перспективно понятными также и в движении (рис. 5). На рисунке А. Ван-Дейка (XVII в.) надпись на латыни сообщает: «Из соответствия груди со спиной и лопаток с грудными сосками образуется объем куба». На композиционных эскизах Луки Камбязо (XVI в.) мы видим наброски людей с кубическими головами (рис. 6). Французский художник Поль Сезанн говорил: «В природе все может быть сведено к формам шара, конуса и цилиндра. Нужно учиться рисовать на основе этих простых форм, тогда мы сможем делать все, что захотим». Эта позиция Сезанна стала отправной точкой для живописи кубистов, которые тоже использовали стереометрические формы для построения фигур.

Кубизм (франц. «cubism», от «cube» - куб), модернистское течение в изобразительном искусстве начала XX века. Возникновение кубизма относят к 1907 году (П. Пикассо «Авиньонские девушки»). Художники-«кубисты» (П. Пикассо,

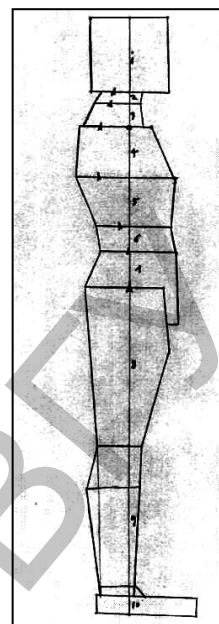


Рис. 5.
А. Дюрер.
1471-1528
Человеческая
фигура из гео-
метрических
форм.

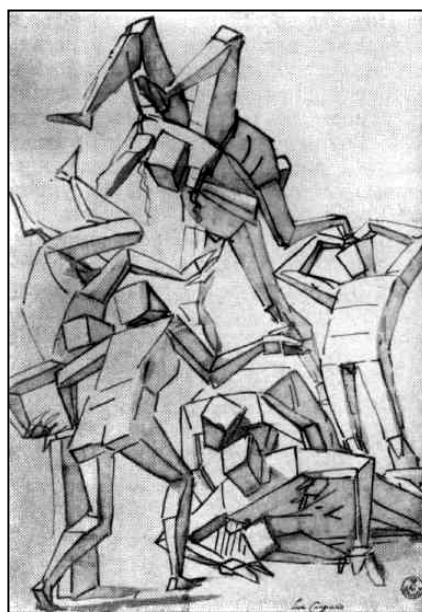


Рис. 6. Л. Камбязо.
Кувыркающиеся фигуры.
Перо, кисть.

Ж. Брак, Х. Грис) выдвинули на первый план формальные эксперименты – конструирование объемной формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм (куб, шар, конус, цилиндр), разложение сложных форм на простые формы.

Итак, подведем некоторые итоги. В графической композиции грамотное выявление формы одновременно формирует изобразительное пространство вокруг нее, а композиционная организация и разработка пространства, среды создает предпосылки для еще большей выразительности формы.

Возвращаясь же к линии, необходимо, пожалуй, напомнить, что линия в графике выступает также в роли границы формообразующих плоскостей и, одновременно, как фактор композиционного членения, структуризации и организации пространства графической композиции.

При работе над первым заданием необходимо попробовать себя в абстрактных линейно-штриховых рисунках-импровизациях. Это необходимо для перестройки мышления с логической направленности на чувственно-интуитивную. Почувствовать руку и инструмент, нажим и интервал, ритм и равновесие линейных групп, и только после этого решать композиционные и выразительные задачи первого задания.

Здесь, пожалуй, стоит перечислить основные типы композиционных решений. Прежде всего, это композиции, подчеркнута «перспективные» (перспектива центральная, параллельная, обратная как структурная организация изображения явно доминирует). Следующий тип – это композиции, в которых параллельные или пересекающиеся линии сгущаются в силуэтное пятно объекта и рассыпаются в пространстве.

Далее можно выделить работы, в которых развивается «тема обрубков», геометрического упрощения форм.

Конечно, это разделение условно, так как чаще всего мы видим смешение упомянутых принципов в одной работе (приложение 1). Разделили же мы их для большего удобства использования.

Второе задание.

Пластичность объемной формы в линейной графике

Задание: выполнить композицию, решив вопрос взаимодействия формы и пространства только пластичными линиями сложной конфигурации, облегчающими форму;

Основная проблема: исследование поверхности формы ограниченными средствами, изучение художественной выразительности пластических возможностей сложной волнистой линии.

Материал: карандаш или тушь, перо;

Формат: А3.

Штрих – по форме. Эта формула учебного рисунка широко известна. Принципиальных же отличий линии от штриха в вопросе отношения к форме нет, что позволяет сформулировать принцип нашего второго задания – «линия по форме».

Для того чтобы легче было усвоить некоторую необычность внешнего вида данной композиции, представьте яблоко, разрезанное на некоторое количество частей (нож опускается сверху вниз, строго вертикально через равные промежутки), но, затем, яблоко вновь собираем и линии, т.е. края этих сечений будут очень выразительно моделировать его форму (рис. 7).

С выполнением самого задания не следует спешить. Предлагаемые тренировочные упражнения позволят вам почувствовать пластику, выразительные возможности гибкой линии, лежащей на поверхности предмета.

Пластика – (греч. «plastike»), 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.

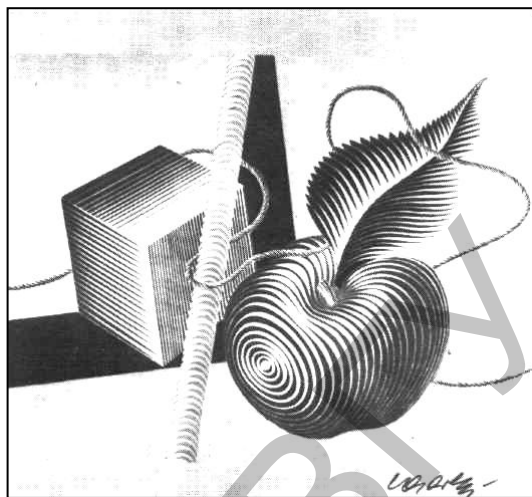


Рис. 7. В. Вазарели. «Яблоко»

Для начала необходимо выполнить простое упражнение, которое можно назвать «складками». Вам предстоит создать оптическую иллюзию, визуальную деформацию какой-либо условной плоскости (мы не имеем в виду саму изобразительную плоскость листа), смять ее в виде «складок» на ткани. Одновременное изменение направления линии с изменением интервала между линиями дает удивительный оптический эффект – поверхность нашей изображенной плоскости (рис. 8) начинает подниматься, опускаться, раздваиваться «как живая». Некоторая условность графического характера изображения быстро перестает мешать – рисунок превращается в увлекательную игру. Кстати, об оптических иллюзиях в графическом изображении должен быть осведомлен каждый художник-график. Наше восприятие иногда нас подводит и художнику это следует учитывать.

Иллюзии (от лат. «illusion» – обман) – искаженное восприятие действительности, обман восприятия. Иллюзии как следствие несовершенства органов чувств; свойственны всем людям (например, оптические иллюзии).

В следующем пробном упражнении появляется тот самый предмет, о котором говорилось выше. Для начала это могут быть простые геометрические тела, их части (например, полусфера) или простые конструкции из геометрических тел. Но здесь не следует забывать о пластическом характере, об изящном скольжении наших линий. Энергичные и гибкие, они легко поднимаются вверх, стремительно соскальзывают вниз, мягко скругляя углы. При желании ряд подобных проб можно продолжить и разнообразить по вашему усмотрению. Например, разрабатывая какие-либо абстрактные ритмические рельефы. Во время выполнения пробных работ, необходимо почувствовать пластические возможности данного класса линий.

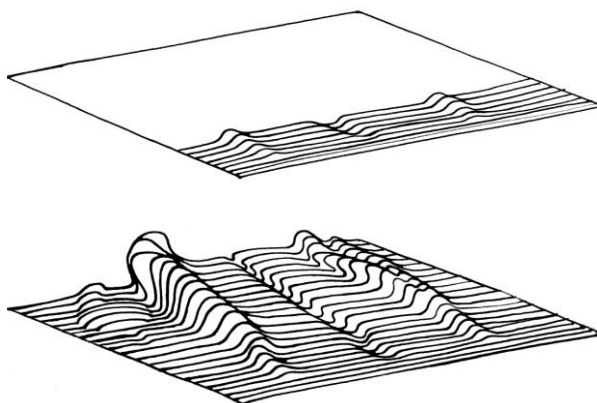


Рис. 8. «Складки».

Главной задачей в самой композиции является пластическая моделировка поверхности каких-либо объектов. Линия, скользящая по форме и фиксирующая эту форму в пространстве, выступает здесь как **графическая характеристика поверхности**. Третье измерение иллюзорно возникает на двухмерной плоскости листа вследствие пластических возможностей линий сложной конфигурации. Поверхность же здесь рассматривается как **граница объема**, заключенного в форме объекта и пространства, его окружающего.

Каждая линия начинается с точки и заканчивается точкой. Определение линии как траектории движения точек позволяет говорить о том, что любая линия – это фиксированный след нашего движения, движения нашего карандаша, руки, точнее – нашей мысли. И в этом задании для получения пластически удачного результата, учащийся вынужден мысленно как бы прощупать поверхность воображаемых предметов, мысленно прикоснуться к ней пальцами. Его линии – это следы таких воображаемых прикосновений. В подобной работе нет места случайным линиям только «линия по форме», т.е. по поверхности формы.

В профессиональной графике принцип «линия по форме» использовался и используется часто. Например, в резцовой гравюре (рис. 9) линия работает именно по этому принципу.

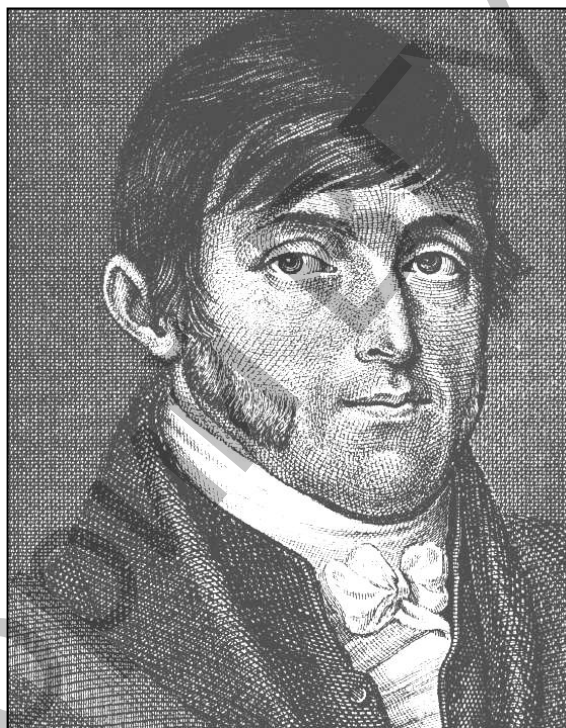


Рис. 9. Stahfstich v.Barth.
Резец. Конец XIX века.

Резцовая гравюра – старейшая разновидность гравюры на металле (чаще на меди), в которой углубленные элементы печатной формы создаются (прорезаются) с помощью штихеля.

Металлический резец (штихель) способен гравировать такой тонкий и «густой» штрих, что на оттиске мы иногда и штриховкой это не воспринимаем. Здесь уместно показать учащимся оригинал и многократную увеличенную копию резцовой гравюры хорошего мастера. Анализируя лучшие работы данного раздела, мы замечаем иллюзорное, почти «оп-артовское» движение объемов, пластическое перетекание частей формы. Знакомство с течением «оп-арт» в изобразительном искусстве помогает студентам более осознанно использовать его методы и приемы в своих работах.

Оп-арт (англ. «op art», сокращ. от «optical art» – оптическое искусство), авангардистское течение в изобразительном искусстве. Восходит к т.н. геометрическому абстракционизму, представителем которого был и В. Вазарелли, основоположник оп-арта. Первые опыты в области оп-арта относятся ко 2-й половине 1940-х гг., а его распространение как течения – к 1960-м гг. Представители оп-арта в своих произведениях оперируют комбинациями многократно повторяющихся простых геометрических фигур, добиваясь иллюзорного эффекта их перемещения на плоскости и в пространстве.

Возвращаясь к нашему заданию, хотелось бы предостеречь от возможной на первом этапе ошибки. Вначале студенты нередко делают декоративно-плоскостные композиции, где линии, не преодолевая притяжение плоскости, лежат на ней и лишь делят плоское изображение на плоские же части. Такие работы только на первый взгляд похожи на то, что требуется в данном задании. Хотя, следует добавить, что некоторая условность изображения придает и правильно выполненным композициям интересный декоративный эффект (что уже не рассматривается как недостаток).

Что касается сравнительного анализа студенческих композиций данного задания, следует отметить, что все они являются объемно-пространственными композициями с объектами от условно абстрактных до весьма реалистических (приложение 2). Хотя по глубине пространства различия весьма ощутимы.

Прежде всего, так называемые «рельефы» с неглубоким пространством, направленным от плоскости фона к зрителю. Это условные графические интерпретации «как бы скульптурного» рельефа (если в композицию включать простые предметы в небольших количествах, то работа довольно легко может получиться выразительной).

Своеобразные пейзажи, чаще всего предельно стилизованные, обладают уже гораздо более глубоким пространством. Иногда такие работы напоминают лунные пейзажи, их горы, кратеры, обрывы явно не знакомы с разрушительным воздействием атмосферы.

И, конечно, «ленты». Некоторое количество линий, синхронно изгибаясь, образует графическое подобие ленты или полосы. Эти «ленты» нередко задают среду как условно безграничное пространство. Свободное и пластичное их движение очень выразительно. Перед нами своеобразная уровневая организация пространства изображения.

Третье задание.

Фактурно-декоративные возможности штриха

«...фактура (в эстетическом, а не в физически-бытовом понимании) – не просто поверхность, не нечто раз и навсегда данное, но именно воспринимаемые свойства поверхности». О. Кузнецов.

Задача: выполнить блок композиций, исследующих возможности штриховых фактур в решении формальных проблем графической композиции;

Основная проблема: качественная идентификация поверхности объекта с учетом возможностей графического языка;

Материал: тушь, перо;

Формат: А3.

Встречаясь в третьем задании со штрихом, мы отчетливо понимаем, что штрих один (штрих, как графический знак) решающего значения в графической композиции не имеет. Свои качественные характеристики и разнообразные возможности он проявляет через количественную меру. Но ведь даже несколько штрихов – это уже штриховое пятно. Поэтому в данном пособии, как и на занятиях по курсу графики, мы, говоря о пятне, подразумеваем в первую очередь пятно штриховое, а, говоря о «штриховке», понимаем под этим словом структурную организацию некоторого количества штриха приводящего к возникновению пятна. При этом, касаемся как некоторых возможностей штриха, так и некоторых задач пятна. Тема «пятна» в графике весьма обширна и при всем

интересе к ней, мы, учитывая краткость нашего курса, вынуждены себя ограничивать.

Поработав в первом задании с формой и пространством, во втором – с «поверхностью вообще», мы пришли к проблеме определения «имени поверхности», к определению ее уникальности, своеобразия на основе сравнительного анализа характеров поверхностей, т.е. их фактур.

Фактура (от лат. «facture» – обработка), 1) характерные особенности материала, поверхности предметов в природе и их изображение в произведениях искусств; 2) в изобразительном искусстве – характер поверхности произведения, особенности обработки материала, в котором выполнено произведение, а также характерные качества этого материала (например, фактура живописного произведения – это характер красочного слоя, мазков); фактура произведений во многом зависит от свойств материала, от особенностей природы, от поставленной задачи и манеры исполнения; в фактуре произведения проявляется индивидуальный почерк художника, его «рука»; фактура является одним из художественных средств, способствующих эмоциональному воздействию произведения.

Понятие фактуры имеет много значений. Наиболее распространенным является понимание фактуры как характера поверхности предмета. Фактура вместе с формой, цветом, размерами помогает различать объекты предметного мира, т.е. ориентироваться в окружающем. Фактура определяется свойствами материала, из которого предмет состоит.

В природе нет предмета без фактуры. Предметы без фактуры – в геометрии, это идеальные, геометрические кубы, конусы и т.д. Мы уже говорили, что поверхность предмета – это, условно говоря, граница между его формой и пространством, т.е. граница тела в среде. Столкновение материала тела и среды, воздействие среды на него формирует фактуру или характер поверхности. Природа обрабатывает материал по-разному: солнце, перепады температуры воздуха, перепады влажности, ветер и вода все это влияет на поверхность материальных тел и возникает фактурное многообразие, возникают естественные фактуры.

Человек, сделав каменный нож и еще раньше взяв и заострив палку, вступил на длинный путь обработки материалов. Дерево, обтесанное топором, обструганное ножом, обработанное рубанком или полированное, остается деревом, но качество поверхности меняется совершенно. Человек способен придать поверхности предмета не встречающийся в природе характер и тогда речь идет уже об искусственных фактурах, созданных рукой человека.

Фактура в искусстве, несомненно, отличается от фактуры реального мира. Но она является одним из «мостиков» перекинутых из мира реального в мир искусства, она позволяет более полно и глубоко прочитывать изображение. И в данном пособии нас интересует в первую очередь именно она, фактура изображения и фактура в изображении. Хотя, конечно, для лучшего понимания ее свойств и возможностей, нам нельзя забывать, что она все-таки всего лишь отражение реальной фактуры реального мира.

На протяжении всей жизни осязание является очень важным для человека. Начиная жизнь в материальном мире, маленький ребенок прикасается ко всему, что привлекает его внимание. Прикасаясь к предметам, трогая и беря их в руки, маленький человек знакомится с бесконечным разнообразием материальных фактур.

Постепенно он запоминает десятки, сотни различных по характеру поверхностей, на уровне подсознания создается как бы классификация материальных фактур. При новых встречах со знакомыми предметами, ему уже нет необходимости обязательно трогать их, он «узнает» материальную фактуру (характер поверхности) визуально, не прикасаясь к ней. Возникает умение визуального «осознания». Следует помнить, что все наши определения характера поверхностей основаны на сравнении. Мы сравниваем различие или подобие пары понятий: «гладкий» или «шероховатый», «мягкий» или «колючий», «гладкий» или «скользящий», «мягкий» или «пушистый». Так же и в графике, характер штрихового пятна, точнее разница характеров пятен или подобие близких по начертанию, вполне могут решать проблемы «различия-сходства» фактур в реальном материальном мире. В итоге, штриховые фактурные пятна позволяют нам использовать привычку и опыт визуального «осознания» в создании графической композиции.

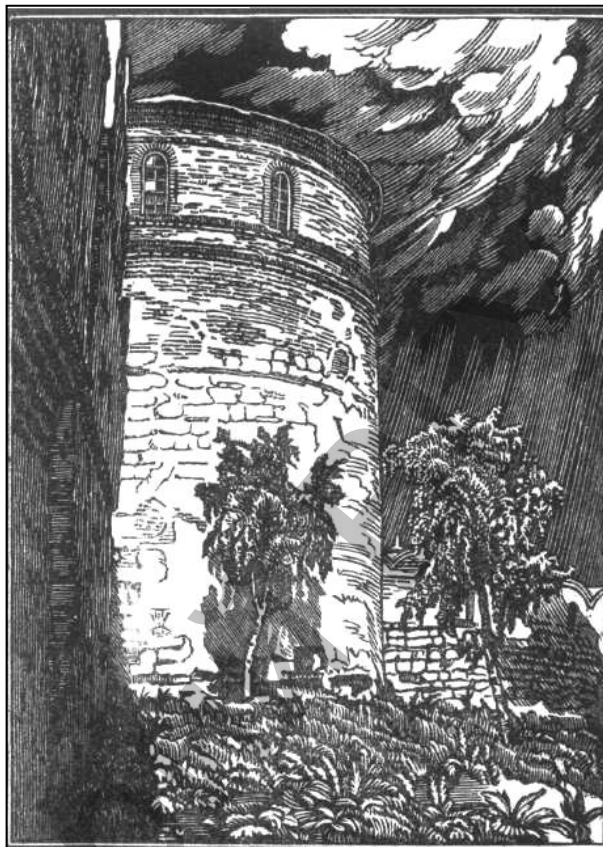


Рис. 10. П. Шиллинговский. Башня кремля. Казань. Ксилография. 1930.

Штрих является графическим элементом, который обладает богатыми возможностями и может быть очень разнообразен. От умения применить в одной композиции разные по характеру штриховые массы, объединить их в одно целое во многом зависит конечный результат. Изучая работы великих художников разных эпох легко увидеть, что они уделяли самое пристальное внимание возможностям штриха в передаче материальности и фактуры. Эти вопросы решаются в рисунках мастеров, в основном за счет штрихов, которые имитируют основные характеристики поверхностей, создавая изобразительную фактуру, равную визуальному впечатлению от настоящей материальной фактуры поверхности предмета или материала (рис. 10).

Здесь речь идет уже об идентификации поверхности, о качественном исследовании поверхности объекта с учетом возможностей графического языка. Яркий пример – фактура в техническом рисунке (рис. 11).

Технический рисунок (и его репродукция) – научно-познавательная иллюстрация, назначение которой дать определенные конкретные сведения из области науки и техники. В технических рисунках, изображающих объемные тела, часто возникает необходимость в выявлении светотени (часто при помощи штриха) и фактуры предметов (металл, дерево, стекло).



Рис. 11. Научно-познавательные иллюстрации (фактура в техническом рисунке).

Графическая композиция часто является достаточно сложной структурой. Иногда трудно даже просто перечислить все компоненты, составляющие и организующие ее.

Из отдельных букв в письменности складываются слова, из слов – предложения, из предложений различные тексты, так же и в графике, из простых элементов (точка, линия, штрих) формируются более сложные изобразительные элементы (пятна, ритмические линейные структуры). И они в свою очередь, подчиняясь воле автора, собираются в графические композиции.

Упражнения третьего и четвертого заданий, позволяют постепенно, через решение простых задач, подвести учащихся к созданию самостоятельных грамотных композиций, к пониманию основ графического искусства.

Для того, чтобы успешно с ними справиться, следует четко понимать, что опыт использования штриха в учебном рисунке часто бывает беден и весьма однообразен. Поэтому необходимо начать изучение возможностей штриха, по нашему мнению, с резкого дистанцирования от этого предыдущего опыта. Штрих, ориентированный на фактуру поверхности, и штрих декоративный подходят для этой цели, как нельзя лучше. Изучение фактурно-декоративных возможностей штриха позволит затронуть также **проблему соответствия характера основных элементов изображения характеру графической композиции в целом, характеру ее образного строя.**

В первую очередь учащимся предлагается выполнить тренировочное упражнение, за которое оценка отдельно не ставится, но без него сама дальнейшая работа вообще не рассматривается.

«Таблица фактурных полей» необходима для того, чтобы была возможность до работы над композицией сравнить на практике различные по начертанию графические фактуры, понять их структуру, почувствовать ритм, осмыслить «сходство – различие» и осознанно затем использовать этот опыт (приложение 3). Штриховые группы могут быть образованы любыми простыми графическими элементами, повторяющимися через малые интервалы. Также можно создавать простые орнаментальные построения, используя для этого простейшие знаковые модули. В результате получаются так называемые «фактурные поля» (авторский термин). Под **«фактурным полем»** следует понимать **графическую разработку листа бумаги, которая придает поверхности листа характер, присущий только данной графической манере.** В таблице в небольших квадратах (3x3 или 4x4 см.) представлены как бы вырезанные фрагменты этих полей. В «черновике» предлагается «сочинить» как можно больше различных «фактурных полей», а в таблицу включить наиболее удобные в работе. Речь идет о штриховых монотонных фактурах, создающих

монотонный, ровный «визуальный шум». Такие фактуры хорошо управляемы и менее самостоятельны (рис. 12.1), в отличие от ярких декоративных фактур (рис. 12.2) и выразительных фактур-композиций (рис. 12.3).

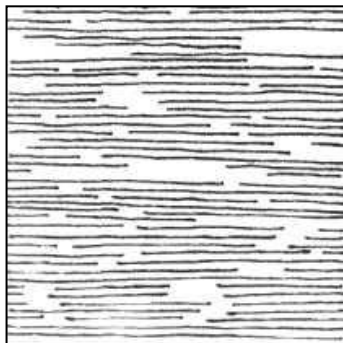


Рис. 12.1

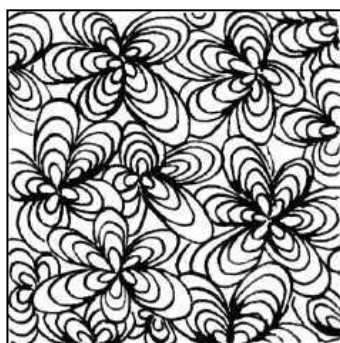


Рис. 12.2

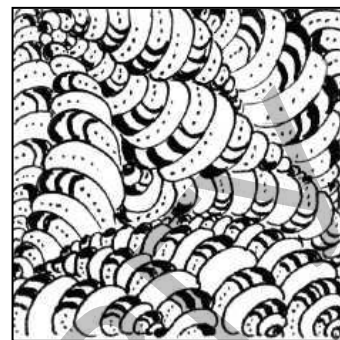


Рис. 12.3

Следует использовать в работе преимущественно «рукописные» графические фактуры, в отличие от вычерченных при помощи чертежных инструментов, хотя небрежность совершенно недопустима. Выполненные «от руки» фактуры дадут неоценимый опыт живого графического освоения поверхности.

Полученные фактуры используются затем в композиционных упражнениях, которые мы объединили в блок, который включает в себя четыре упражнения, в каждом упражнении ставится узкая, четко очерченная (это особенно важно) и относительно простая задача. Наш блок упражнений не является догмой, его можно видоизменять, решая какие-либо другие задачи.

Предварительно необходимо подготовить контурный рисунок любого объекта или персонажа (предмет, фигура человека, животного, рыба или птица) с минимальной разработкой формы.

Все упражнения выполняются в штриховой манере, с использованием этого одного объекта. Если для четырех упражнений подготовить четыре разных объекта, не так наглядно проявятся композиционные связи объекта со средой, формы с пространством. Белого поля желательно почти не оставлять (иначе выполнение упражнений становится значительно легче и принесет меньше практической пользы). Правда, в работе с детьми, целесообразно разрабатывать фактурные силуэтные изображения на белом фоне, это для них более посильная задача.

И последнее. Выполняя данные упражнения, учащиеся должны использовать, по возможности, наибольшее количество ими же разработанных «фактурных полей». Желательно не применять дважды одну и ту же штриховую фактуру. Если разрешить повторы, тут же появятся любимые сочетания, что приведет к значительной потере смысла работы в вопросе подбора фактур. А смысл в том, что «тяжело в учении – легко в бою». Четыре композиции без повторов, немалое количество фактур, это вынуждает постоянно думать об их организации, многократно решая проблему «стыковки» фактур, подходит – не подходит и проблему контрастов и нюансов: тоновых, структурных, ритмических. Но это – «учение», а в творческой графической композиции (студентам необходимо об этом говорить) фактур не должно быть слишком много во избежание взаимных «шумовых» помех. Иногда три-четыре точно подобранных фактуры образуют самодостаточный ансамбль, успешно решая задачи материальности и эмоциональной нагрузки образа. Этому можно научиться у мастеров (приложение 4).

Предлагаемые варианты упражнений:

- упражнение №1: темный силуэт – на светлом фоне, в центральной зоне формата, фон тоже разрабатывается;
- упражнение №2: светлый фактурный силуэт в центральной зоне формата – на темном, неоднородном фоне;
- упражнение №3: персонаж смещается в какую-либо сторону, вплоть до частичного выхода за пределы формата (с обязательным уравниванием дестабилизированной композиции);
- упражнение №4: введение второго объекта с легко читаемой смысловой привязкой к основному.

Решая поочередно простые задачи каждого упражнения, мы знакомимся с возможностями графического языка в решении пространственных проблем. Идет поиск композиционно-структурных схем графического пространства. Основой пространственных взаимоотношений здесь являются контрасты и нюансы тональных масс, их величина и конфигурация.

Вынужденные изменения, касающиеся нашего объекта, заставляют автора искать новые решения. В процессе работы происходит ломка стереотипов композиционного мышления. При последовательном выполнении заданий, учащийся начинает воспринимать плоскость формата как подвижную пространственную среду, которая не только позволяет объекту передвигаться в ней, но и закономерностями своего построения иногда предопределяет его перемещения, диктует объекту условия существования в ней.

Следует отметить, что некоторая условность изображения в этом задании придает студенческим композициям интересный декоративный эффект, что, конечно же, не является недостатком. Фактурно-декоративные разработки, выполненные в этом упражнении, некоторые студенты успешно применяют затем в батике, в декоративной живописи.

В приложении 5 представлены образцы студенческих работ. Подобные упражнения вызывают большой интерес у детей, и некоторые педагоги работают в этом направлении, используя наш опыт, делая поправки с учетом возраста, степени подготовленности, склонности детей к определенным видам художественного творчества.

Графических фактур не просто много, их – невероятно много. Когда мы сталкиваемся с чем-то количественно многочисленным, автоматически возникает желание систематизировать это «что-то». Систематизация фактур, их классификация – дело непростое. Мы полагаем, что любая классификация фактур достаточно условна, так как пытается препарировать явление с множеством внутренних связей. Мы пытаемся одновременно увидеть уникальность, особенность какой-либо фактуры и тут же объединить с другими по принципу схожести. Тем не менее, попытаться можно, ведь даже неидеальная классификация значительно облегчает дальнейшую практическую работу с фактурами.

Э. Кузнецов, теоретик книжного искусства, хоть и не строит классификацию фактур, весьма интересно проводит анализ и взаимодействие в искусстве книги фактур «материальных» и «нематериальных». «...фактура книги собственно складывается из двух взаимосвязанных, но не совпадающих компонентов». «Материальные» – это фактуры, образованные физической вещной природой книги. Фактуры «нематериальные», пробужденные к жизни существованием на страницах книги шрифта, изображении орнамента, формируются и воздействуют на нас по закономерностям графического искусства» (Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства. – М.: Книга, 1979, с.16).

Справедливости ради необходимо отметить, что термин «нематериальная» фактура взят Э. Кузнецовым у В. Маркова (Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. – СПб.: Издание общества художников, 1914. –70 с.). В. Марков писал: «Ошибочно было бы думать, что только материал, способ его обработки и сочетаний дает фактуру предмета, если мы на чистой поверхности листа бумаги сделаем черту, то уже тем самым изменим фактуру, так как каждое пятно, черточка на пустой, гладкой поверхности есть еще и ее кажущаяся шероховатость – нарушение глади и тишины. Большое количество изображений на чистой поверхности дает другой «шум для глаза», нежели плоскость, на которую нанесено мало форм. Различно действуют на нас линия прямая, волнистая или ломанная» (Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства. – М., 1979, С.16).

Серьезную работу по систематизации штриха провел Н. Атабеков. Следует лишь сразу оговориться, что он работал в области черчения, научно-технической иллюстрации, картографии. Поэтому не все его разработки легко применимы в живом художественном творчестве, все они предполагают вычерчивание с помощью инструментов, у большинства – строгие геометрические ритмичные схемы построения.

Наша программа, преследуя другие цели, не может в полной мере работу с «фактурными полями» выстроить на разработках Н. Атабекова. Тем более, что некоторая путаница в приводимых им образцах тоже присутствует. Так, в «линейных» он использует черные пятна, а это уже «комбинированные». «Паркетные» можно включить в «декоративные» и т.д.

Используя работы вышеназванных авторов, т.е., взяв у каждого то рациональное, что подходит к нашей ситуации, мы попытались выстроить, по возможности, стройную и логичную систему, дополнив ее исходя из опыта личной практической работы и работы со студентами. Конечно, предлагаемая классификация не идеальна, мы будем рады, если кто-либо ее дополнит и усовершенствует.

Все фактуры делятся на материальные и нематериальные.

Материальные фактуры – это фактуры реального мира, которые целесообразно делить на естественные (природные) и искусственные (сформированные при вмешательстве человека). Здесь особенно интересно то, что естественные и искусственные фактуры практически неотличимы (если речь идет об одном материале). Например, поверхность валуна природная и поверхность скульптуры из валуна могут быть идентичны, но во втором случае, «естественность» поверхности искусственна, создана руками скульптора. Из этих примеров следует, что искусственные фактуры могут, преследуя функциональные или эстетические цели, имитировать естественные. И те и другие могут быть систематизированы по величине «рельефного модуля», то есть типичной для данной поверхности некоторой условной единицы шероховатости. Фактуры могут быть зеркальными, скользящими, гладкими, шероховатыми, грубыми и т.д. (здесь варианты и дополнения особенно возможны).

Но особое внимание мы хотели бы уделить **фактурам нематериальным** – в данном случае изобразительным, возникающим не только и не столько на бумаге, сколько в нашем восприятии, нанесенных на лист знаковых масс.

Они в свою очередь делятся на имитационные фактуры, перед которыми стоит задача имитировать какую-либо материальную фактуру, и отвлеченные фактуры, не имитирующие материальные. Вместе, в одном изображении, фигурируют довольно часто. Первые выполняют работу по передаче

материальности, вторые решают ритмические, организационно-стилистические задачи или просто украшают графическую композицию.

Кроме того, нематериальные фактуры можно систематизировать по различным признакам.

Отталкиваясь от классификации Н. Атабекова, уже упоминавшейся выше, мы можем разделить фактуры по отношению к плоскости изобразительной.

плоскостные фактуры, которые подчеркивают плоскость листа или формируют какую-либо другую плоскость в изобразительном пространстве (у Н. Атабекова – условное обозначение, например, материала);

рельефные фактуры, имеющие иллюзию третьего измерения, т.е. определенную рельефность, выпуклость или вогнутость изображения;

объемные и **объемно-пространственные фактуры**, моделирующие более активную форму, чем рельефные; объемно-пространственные имеют большую иллюзию пространства «пустот».

декоративные фактуры, преследующие цель декоративного украшения, нередко носят орнаментальный характер (следует добавить, что вообще все отвлеченные нематериальные фактуры несут в себе некоторую декоративность, но мы сочли необходимым выделить отдельно те фактуры, в которых целенаправленно решается задача декоративности).

По характеру базовых элементов фактуры легко разделить на две категории: **родственные** и **контрастные**, по аналогии с цветом в живописи. Только здесь сходство и различие «фактурных полей» мы рассматриваем через структурное, ритмическое и через «сходство-различие» графических знаков, образующих данные «поля». Подобное деление фактур позволяет более осознанно применять их в композиции по принципу «контраст-нюанс».

Контраст (фр. «contraste») – резко выраженная противоположность.

Нюанс (фр. «nuance») – оттенок, тонкое различие. Совокупность оттенков (нюансировка) применяется для достижения более тонкой, богатой моделировки объекта изображения.

Если мы хотим, чтобы какое-то пятно стало более звучным, мы можем окружить его контрастными, непохожими на него фактурами и сделать светлее или темнее окружения.

Такой аналитический, несколько школярский подход нужен только для первых проб. С опытом придет чутье, обострится чувство пластики, рука, как бы сама, будет строить ритмы фактурных сочетаний. И последнее пожелание: конструируя, «сочиняя» фактурные поля особое внимание уделите простым и элементарным, монотонным фактурам. Они разнообразны, легче в начертании и в применении, чем многие другие.

Четвертое задание.

Значение характера основных изобразительных элементов в графической композиции

Задание: выполнить блок композиций, различных по характеру изобразительных средств, на основе одной композиционной разработки;

Основная проблема: соответствие характера изобразительных элементов, образующих пластический строй композиции, характеру ее содержания;

Материал: тушь, перо, кисть;

Формат: А3.

Блок состоит из четырех композиций, с четко обозначенным характером основных изобразительных средств. Мы, четыре раза изменяя внешние параметры одной и той же композиции, как бы «испытываем ее на прочность». Где она проиграет, где выиграет, что подходит, что не подходит. Причем, грамотная, крепкая композиция имеет возможность в каждом из вариантов «звучать» хорошо, только по-разному, приобретая новую интонацию. Выполняя это задание, можно наблюдать на практике, как, изменяя внешние параметры базовой композиции, можно менять и глубинные ее характеристики.

Следует подчеркнуть, что в этом задании работа идет не с рисунком объекта, как в предыдущем, а с композицией (возможен натюрморт, пейзаж, интерьер).

Варианты задаваемых условий:

- композиция выполняется только группами непересекающихся штрихов (предпочтительно прямыми или дугообразными штрихами);
- композиция выполняется в манере перекрестной штриховки;
- композиция выполняется кистью в три тона: белый – чистые участки листа бумаги, черный – тушь, серый – тушь, разведенная водой;
- композиция выполняется кистью в контрастном, черно-белом варианте.

Графическое изображение, выполненное непересекающейся штриховкой в один слой – подобное задание часто вызывает сомнения. Можно ли сделать такую работу выразительно, нескучно? Несомненно! Но, предварительно следует еще раз вспомнить о возможностях штрихового пятна. Нам кажется, что вполне допустимо вспомнить здесь о работе с пятном в живописи. Метод отношений, применяемый в реалистической живописи с натуры, предполагает сравнительный анализ цветовых пятен. Мы сравниваем их по основным свойствам цвета: по светлоте, по насыщенности и по цветовому тону. Подход к сравнительному анализу штриховых пятен в графическом изображении также опирается на три свойства штриховой группы, по которым мы можем сравнить два или более штриховых пятна друг с другом. Речь идет об интервале (расстояние между штрихами), нажиме и направлении штриха. Аналогия с основными свойствами цвета, весьма условна, но для начинающего графика, имеющего некоторый опыт в живописи, может пригодиться.

Самое важное, что необходимо усвоить: сравнивая штриховые пятна по интервалу, нажиму и направлению, мы можем управлять процессом исполнения рисунка, можем осмысленно использовать черновик, более точно подбирая параметры штриховых пятен. Как тренировочное упражнение можно использовать подобные штриховые импровизации (рис. 13). Выполнить первый вариант задания после этого будет легче.



Рис. 13. Штриховая импровизация.
(рисунок автора)

При вдумчивом подходе этот экономичный штриховой стиль позволяет создать композиционную структуру необычайной прозрачности.

Выполняя второй вариант только перекрестным штрихом, мы получаем возможность опробовать в графике хорошо знакомую всем обычную штриховку учебного рисунка, «гравюрную сетку» или просто свободное многослойное штрихование. В этом варианте относительно легко моделируется форма, организуется пространство, общее состояние строится на использовании широкого светлотного диапазона (тональная градация практически не ограничена). Свободно варьируя плотность штриховых масс, автор получает возможность мягко вписать любую форму в среду (рис. 14). Контурная,



Рис. 14. Рембрандт.
Автопортрет, офорт. 1639

линейная схема композиции прежняя, а вот местонахождение светлого и темного может меняться от варианта к варианту. Даже желательно, чтобы варианты не дублировали друг друга в этом вопросе. Внешние изменения будут обусловлены возможностями применяемых изобразительных средств (приложение б).

В третьем варианте перед нами встает проблема тонального планирования композиции в целом. Речь идет не столько о четком планировании на листе (хотя и это важно), сколько о планировании как о функциональном прогнозировании тона. Другими словами, обдумывая этот вариант, еще в эскизах, необходимо определить объем и функциональную нагрузку каждого тона. Например, серый тон занимает примерно 65-70 % поверхности формата и задает общее состояние работы, черный тон занимает 25% и определяет собственно композиционную структуру, белый – оставшиеся 5-10 %, и акцентирует внимание на композиционном центре, важных деталях. Распределение объемов и функций этих трех тонов может быть другим. Следует учитывать, что, если их объемы тонов будут равны, а задачи определены нечетко, то композиция будет неудачной, с непредсказуемым результатом. Работе в этом случае может не хватать цельности, ясности эмоционального звучания.

Организация среды, композиционная конструкция, их взаимодействие друг с другом, также применение тонового акцента – вот на чем необходимо сосредоточить внимание в третьем варианте.

Четвертый вариант задания ставит перед нами, пожалуй, самую сложную задачу в графике. Предельный лаконизм и обнаженность взаимоотношений черного и белого требуют от автора тщательного анализа взаимодействия масс и



Рис. 15. Б. Власов
Иллюстрация (Э. Хемингуэй
«Старик и море», 1977.

ритмов композиции. Малейшая ошибка уничтожает форму или пространство. Условность графики проявляется здесь максимально. Вес белого и черного должен быть точно выверен. Если черного тона явно недостаточно, чтобы организовать белое, то работа еще не решена, если черного неоправданно много, то работа уже испорчена. Черное должно организовать белое, а белое, в свою очередь, помочь зазвучать черному тону. И если решение удачно, то ярко проявляется удивительное свойство графики – плоские черные и белые пятна, работая вместе, рожают ощущение воздуха и воды, земли и предметов (рис. 15).

Пятое задание.

Образ, композиция, стиль

«Произведение изобразительного искусства является не иллюстрацией к мыслям автора, а конечным проявлением самого мышления». Р. Арнхейм.

Задание: выполнить самостоятельную графическую композицию на свободную тему. Своеобразное подведение итогов;

Основная проблема: исследование взаимосвязи понятий «художественный образ», «композиция», «стиль» на практике;

Материал: тушь, перо (исключения утверждаются преподавателем);

Формат: А3 (с учетом полей).

Необходимо понимать, что в объеме данного пособия не предусмотрено подробного изложения данной проблемы. Каждое из обозначенных трех понятий является настолько непростым, что для его раскрытия может понадобиться отдельное издание. В формате же нашей работы мы сделаем акцент на их взаимосвязь.

Творчество как и процесс создания отдельной художественной творческой работы весьма сложен.

Творчество – деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающееся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, т.к. всегда предполагает творца – субъекта творческой деятельности.

У начинающих часто возникает путаница по той простой причине, что созданию работы не предшествует ее серьезное осмысление. «Образ, композиция, стиль» – это предлагаемая в помощь учащимся формула осмысления будущей работы, своего рода «ключ» к решению проблемы соответствия конечного результата первоначальному замыслу.

Простой пример помогает понять смысл и связь всех трех понятий.

Представьте себе, что вам необходимо выступить перед большой аудиторией с очень важным для вас вопросом. Причем выступить так, чтобы с вами согласились, т.е. выступить убедительно. Как вы будете готовиться? Видимо, прежде всего, подумаете «о чем» вы хотите сказать. Затем о том, «как» построить свою речь, с чего начать, как продолжить и завершить. И не стоит говорить лишнее, лучше говорить «по существу», произвести определенный «отбор». Ведь если не будет «отбора», мысль может прозвучать нечетко и не будет воспринята слушателями.

Проведем параллель с картиной или графическим листом, ведь картина тоже является высказыванием. «О чем» сказать – это художественный образ, «как» сказать – это композиция, говорить «по существу», произвести «отбор» – это стиль произведения. Взаимосвязь этих понятий, являющихся в творчестве очень важными, очевидна. Но учащимся необходимо помочь выстроить структуру этой связи, пояснив, что образ – это содержание работы, композиция –

организация графического листа, в целях раскрытия образа, и стиль – это отбор изобразительных средств, формирующий образ и композицию. Замыкает круг утверждение, что стиль часто в той или иной степени диктуется образом, его интонацией, символикой и трактовкой.

Обычно сдача работы, которая как бы суммирует опыт предыдущих заданий, проводится в форме «защиты». Отличная оценка ставится в том случае, когда студент, решив эти задачи, может устно сформулировать пути их решения. Примеры студенческих работ приводятся в приложении 7.

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.

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?

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

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 самая информативно насыщенное восприятие окружающего мира.

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. «perception») – 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.

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

Предметы реального мира снаружи, а их отражения, «образы» внутри нашего мозга. И удивительная возможность есть у художника, он может сделать вещь, которая донесет его образ другим людям.

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 (рис. 16, 17). Структура художественного образа может быть относительно простой, например, кентавр – конструкция из человека и коня. Но художественный образ может быть и очень сложным. Гете говорил, что он не в состоянии выразить идею «Фауста» в коротком 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



Рис. 16. П. Пикассо. Иллюстрация к стихам Поля Элюара, литография, 1950.

холсте, в пространстве. В отличие от него художественный образ динамичен, он развивается в индивидуальном и коллективном сознании.

Как рождается художественный образ? Автор или художник, создатель произведения для нас представляет особый интерес. 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. Образ как единство субъективного и объективного. Индивидуальное и типичное могут легко уживаться в художественном пространстве образа.

Сложность художественного образа еще и в том, что прочтение его зрителем, разными зрителями может существенно отличаться от того, как его воспринимает сам автор произведения. Поэтому сложность художественного образа, вариативность его прочтений следует понимать как **многозначность**, именно она делает художественный образ интересным для разных людей.

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 (рис. 18), которая активизирует процесс восприятия образа. Зритель, активно додумывая, мысленно дорисовывая образную ситуацию, становится участником творческого процесса. Недосказанность образа, как сознательный ход, часто применяется в литературе и кино последних десятилетий



Рис. 17. И. Сущенко.
Испания (рисунки).

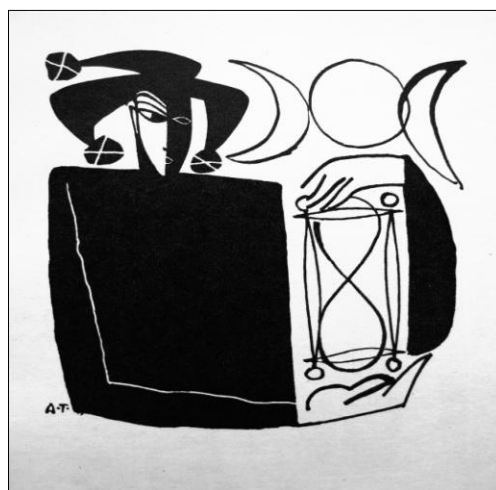


Рис. 18. А. Гарабилда.
Иллюстрация (литография).

в виде отсутствия концовки. Произведение обрывается на полуслове, не развязывая сюжетных линий. Читателю дается исходный импульс для размышлений, но оставляется свобода трактовки, художественное пространство для сотворчества.

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. Но 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 начало является первоосновой, рациональное – своеобразной шлифовкой образной мысли.

Самое же замечательное свойство художественной образной мысли заключается в том, что она поистине беспредельна, беспредельна настолько, насколько беспределен человеческий разум, окрашенный эмоциями и чувствами.

Завершая разговор о художественном образе, вспомним «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля. «Нет вещи без образа. Бог создал человека по образу и подобию своему» (Даль В.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей. – 1955. Т.2. С.614).

Композиция

«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.

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». Действительно, произведение высокого уровня никогда не создается по «принципу механического сложения». Идея, трактовка сюжета, ассоциативная вариативность прочтения, рисунок, композиция, стилевые характеристики – все в



Рис. 19. Ф. Мазерель.
Сборщица винограда (тушь).

процессе творчества пересекается, переплетается и сплавляется в одно неразрывное целое, в художественный образ. Яркий пример такого сплава – гравюра Ф.Мазереля «Сборщица винограда» (рис. 19).

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, в 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.

Учащимся следует помнить, что ни одна книга, ни один учебник не научат композиции сами по себе. Композиции можно научиться, только если сам ученик старательно и серьезно осваивает эту область знаний. В этом случае опытный педагог и толковый учебник будут действенной помощью.

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.

Очень важным нам кажется понимание гармонии как единства противоположностей. Единство подразумевает связь, слаженность. Единство противоположностей – это взаимодополнение противоположностей в связанном

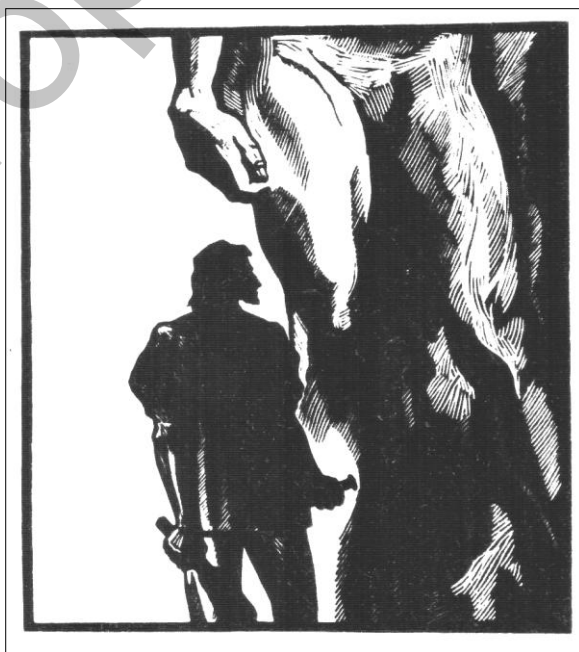


Рис. 20. Д. Бисти. Иллюстрация (ксилография).

состоянии образующих одно неразрывное целое. Яркий пример – вся черно-белая графика и, в частности, гравюры Д. Бисти (рис. 20).

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 приподнимает 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 в процессе сравнения. Сравниваются размеры (большой, маленький), тон (светлый, темный), форма (тонкий, толстый). Контрастные отношения означают резко выраженные различия предметов, их свойств и качеств. При резком противопоставлении в композиции формы, цвета, тона, величины воспринимаются более ясно, являясь основой выразительности изображения.

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

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

Фронтальная композиция (в некоторых источниках – плоская или плоскостная) организует двухмерное изображение. Картина, графический лист, панно, ткань и т.д. Раздел «Композиция» нашего пособия посвящен, в основном, фронтальной композиции.

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

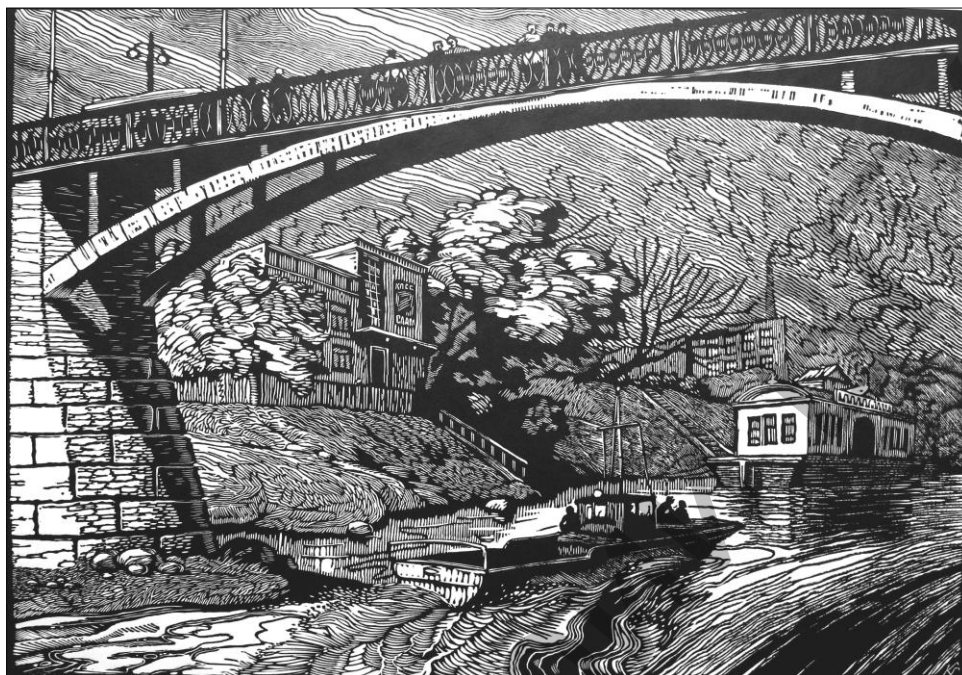


Рис. 21. Г. Кликушин. Мост (линогравюра).

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

Тип композиции допустимо сравнить с характером и рассматривать попарно. Первая пара: 1) устойчивая или статичная композиция, основные композиционные оси пересекаются под прямым углом, 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. 21). 4) закрытая композиция, преобладают центростремительные силы, «стягивающие» изображение к композиционному центру.

К элементам композиционно-структурной организации плоскости в пластических искусствах относят: формат, пропорции, масштаб, картинная плоскость, геометрический центр, ритм, нюанс и контраст, оси формата и силовые линии изображения и т.д.

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 влияет 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. «proportion»), 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 так же отдельных элементов композиции со всем произведением в целом.

Ведя разговор о пропорциях нельзя не вспомнить о масштабе. 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, путешествия Гулливера в страну лилипутов (рис. 22). В древнеегипетском 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 – 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 – (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, называется симметричными относительно этой плоскости (или прямой).



Рис. 22. С. Харламов.
Иллюстрация (ксилография).

Другими словами, симметрия – это одинаковость в расположении частей целого относительно оси, плоскости или точки (центра). Стремление к равновесию порождает стремление к симметрии, но полная симметрия не воспринимается как «живое», ее «правильность» отдаёт холодом. В этом плане гораздо больше возможностей предлагает асимметрия. Асимметрию следует понимать как отсутствие симметрии. Учение о симметрии разработано, главным образом, минерологами и математиками. В природе многие живые объекты выглядят симметричными только для поверхностного взгляда. При внимательном рассмотрении мы видим объективные отличия правого от левого. 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.

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

Симметрия и асимметрия в композиции реализуется 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. Уравнированность же должна быть качеством как статичной, так и динамичной композиции.

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.

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**.

Необходимо постоянной практикой тренировать визуальное чувство равновесия. Равновесие композиции должно формироваться уже на стадии эскизной подготовки.

В работе над станковой графической композицией важно иметь представление о структурном плане плоскости и принципе графического анализа композиции.

Прямоугольная изобразительная плоскость ограничена двумя вертикалями и двумя горизонталями. Опуская материальные свойства изобразительного поля (бумага, картон, холст), необходимо рассмотреть его выразительные качества, прежде всего форму и структуру. Вертикаль и горизонталь образуют элементарную систему отсчёта, всё в картинной плоскости соотносится с ними. Вертикальная ось симметрии даёт нам пару «левое – правое», а горизонтальная ось – пару «верх – низ». Вертикаль фиксирует определённое **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 близости к ним, кажется спокойным. Когда же элемент удалён от линий, в нём 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.

«Внутренние силы» плоскости, возникающие в нашем восприятии, порождены неоднородностью плоскости в пространственном отношении. Художники хорошо знают, что сама картина, безотносительно к тому, что на ней изображено, это как бы поле, **заряженное внутренними силами** (выделено нами) и в этом смысле обладающее своей композицией», то есть структурой. Эта «заряженность внутренними силами» возникает как результат противопоставления в нашем восприятии центра и периферии, верха и низа (рис. 23), левой и правой сторон формата.

Постоянно действующая структура изобразительного поля выглядит так (рис. 24). Всякое изображение, расположенное в этом поле, взаимодействует с его скрытой структурой. В статичных композициях это взаимодействие согласованно, а в динамичных – это напряжённая 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). Всё это создаёт 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.

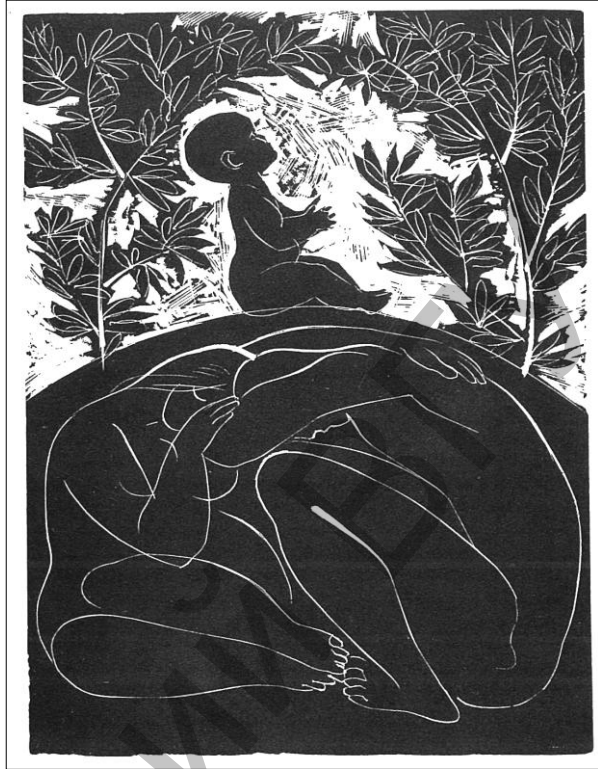


Рис. 23. С. Красаускас.
Иллюстрация (линогравюра).

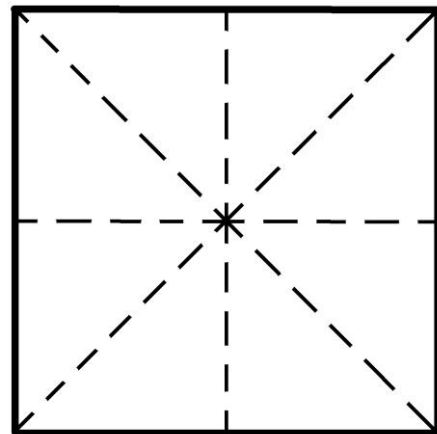


Рис. 24 . Структурный план изобразительной плоскости.

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

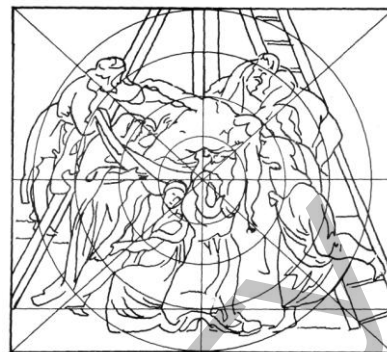


Рис. 25. П.П. Рубенс.
Снятие с креста
(схема по Даниэлю С.М.).

Если отталкиваться от графической схемы структурного поля формата, мы можем получить инструмент изучения композиции – **метод графического анализа**. Графический анализ приводит сложные композиции к упрощённым схемам (рис. 25, 26). 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. Схема всегда однобока. Обнажая, например, ритм, схема 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 ведёт к упрощению в понимании композиции и появлению штампов в решении композиционных проблем.

Изучая композицию в графике невозможно не уделить внимание вопросам пластики и ритма.

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. 27). Здесь под пластичностью 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.

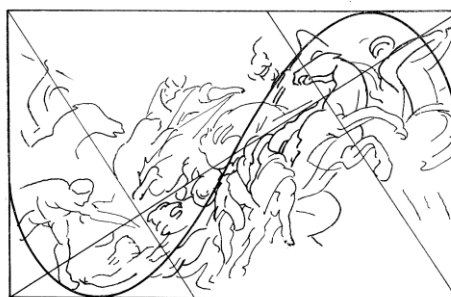


Рис. 26. П.П. Рубенс.
Охота на львов
(схема по Даниэлю С.М.).

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. А за счет 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.

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 природы более вариативны и пластичны, чем ритмы



Рис. 27. А. Матисс.
Женщина около аквариума
(рисунок).



Рис. 28. Beth Van Hoesen
Leeks (офорт).

технические. В технике ритмы жесткие, математически точные, в искусстве обычно предполагается отступление от правил периодической упорядоченности. Характерная особенность искусства – своеобразные «перебои» ритма, ритмические акценты и пустоты (рис. 28).

Ритм присутствует и используется в архитектуре, кино, в театральном искусстве, балете. Ритмы искусства следуют ритму восприятия человека. Многие они заимствуют в структуре психофизических реакций человека, стремясь быть адекватными 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**. Так же как в органическом мире, ритм в графике характеризует движение. Даже статичная композиция, хорошо ритмически организованная, наполнена потенциальной энергией.

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). Но искусства, отражая реальную жизнь, являясь частью этой реальности, постоянно «перемешиваются» и на разных исторических этапах образует 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.).

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.

Художественный стиль складывается как результат взаимодействия искусств. Степень влияния искусства 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. Необычное и 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. А сформированный стереотип восприятия, в свою очередь, оказывает активное воздействие на искусство. Круг замкнулся. Подобные процессы идут постоянно и современная эпоха – не исключение.

Смена стилей происходит в связи с изменением образа жизни общества. Границы стиля во времени обычно размыты, зарождение 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.

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, через 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, порождает возможность особой выразительности. Смешение стилей в рамках одного произведения нередко приводит к интересному результату.

В наше время четко обозначились две тенденции. С одной стороны искусство приобретает интернациональный характер, стремится к межнациональному, универсальному художественному языку, с другой стороны 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» (Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей в искусстве. – М.: Гардарики.– 2006. С.9).

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) 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.

Возможных путей творческого развития много (особенно в искусстве новейшего времени), это 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.

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.

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, по сути, 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.

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 только приблизиться к идеальной, «совершенной» форме. Некоторые философы считают, что через поэта и художника, через настоящее искусство Бог разговаривает с людьми.

Что касается творческого поиска, мы не всегда заранее знаем, чего мы хотим. Но мы всегда точно знаем, чего мы не хотим. Когда художник искренен с самим собой, он, делая работу, видит, когда получается «не то». Если работа получается неясной и путаной, художник постепенно отказывается от всего неважного и лишнего. Мы, в нашей практической работе, предлагаем студентам формулу: **«Стиль – это отбор»**. В каждом задании нашего курса жёстко ограничены изобразительные средства. Поэтому учебные композиции имеют яркую стилевую завершенность. В отличие от них, итоговые композиции не регламентированы так же жёстко, поэтому помощь педагога в вопросе стиля особенно важна. Начинающий художник иногда 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). Произведение несет гармонию целого: всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной» (Мастера искусства об искусстве. – М., 1969. – Т. 5. – С. 283).

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

Завершая изложение материала, хотелось бы подчеркнуть концепцию ряда представленных упражнений.

Концепция – (от лат. «conception» – понимание, система), определенный способ понимания, трактовки к.-л. явлений, основная точка зрения; ведущий замысел, конструктивный принцип различных видов деятельности.

Структура – (от лат. «structura» – строение, расположение, порядок), совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность и тождественность самому себе, сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях.

Логика структуры пространства нашего реального мира неразрывной цепью связывает **точку, линию, поверхность и тело**. Наша геометрия рассматривает линию как след от движения точки; плоскость – как след от движения линии, и тело – как след от движения плоскости. И обратно: плоскость – как разрез тела, линия – как разрез плоскости, точка – как разрез линии.

В нашем практическом курсе мы смотрим на композицию в графике как бы через призму структуры нашего пространства, пытаюсь понять, как оно отражается в пространстве графической композиции (рис. 29):

1. Взаимодействие формы и пространства в графике.
2. Исследование поверхности как границы объема и пространства в графическом изображении.
3. Идентификация поверхности в графическом изображении.
4. Соответствие характера изобразительных средств характеру содержания композиции в графике.
5. Взаимосвязь в графике понятий художественный образ, композиция, стиль.

В итоге, концепция может звучать следующим образом: осмысленный переход от общих композиционных проблем формального характера к проблемам содержательности графической композиции.

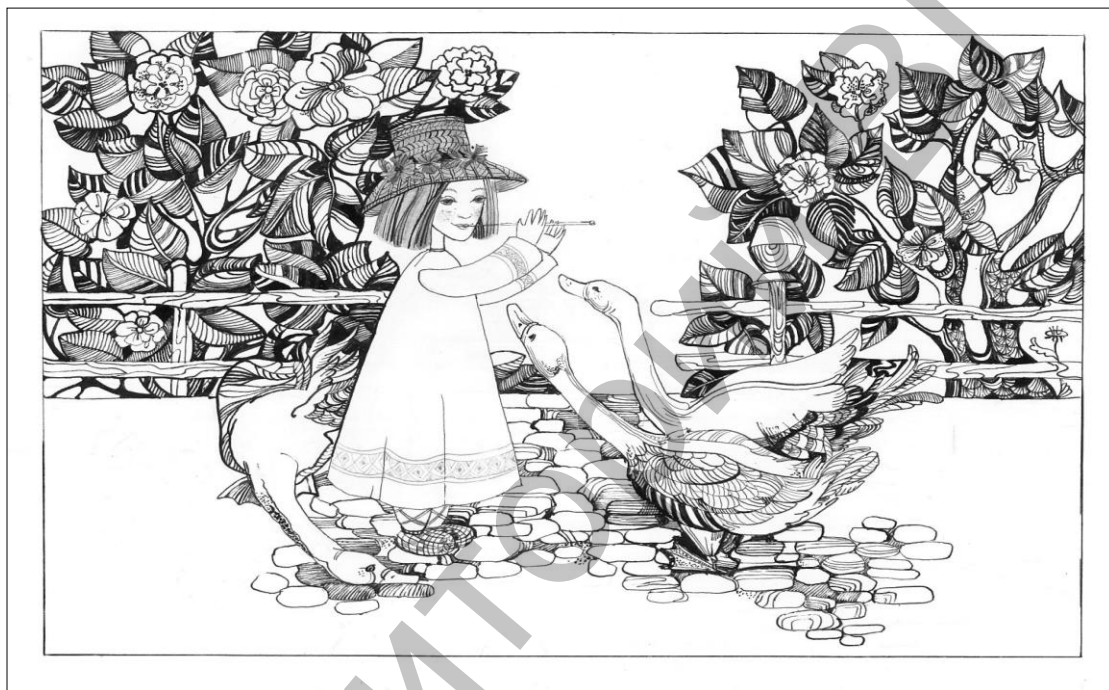
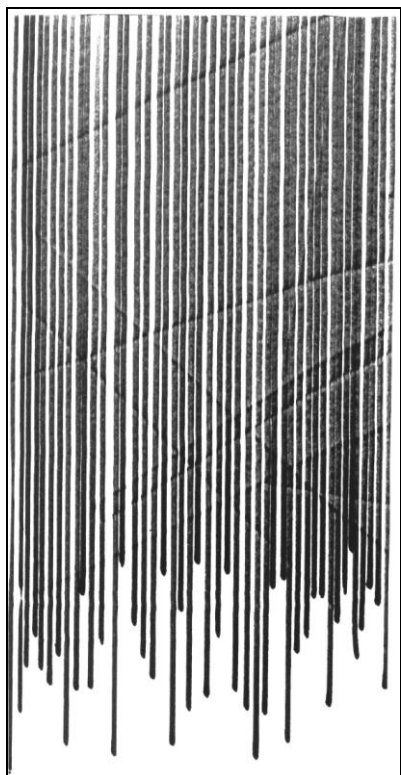


Рис. 29. А. Радевич (учебная работа) тушь, перо.

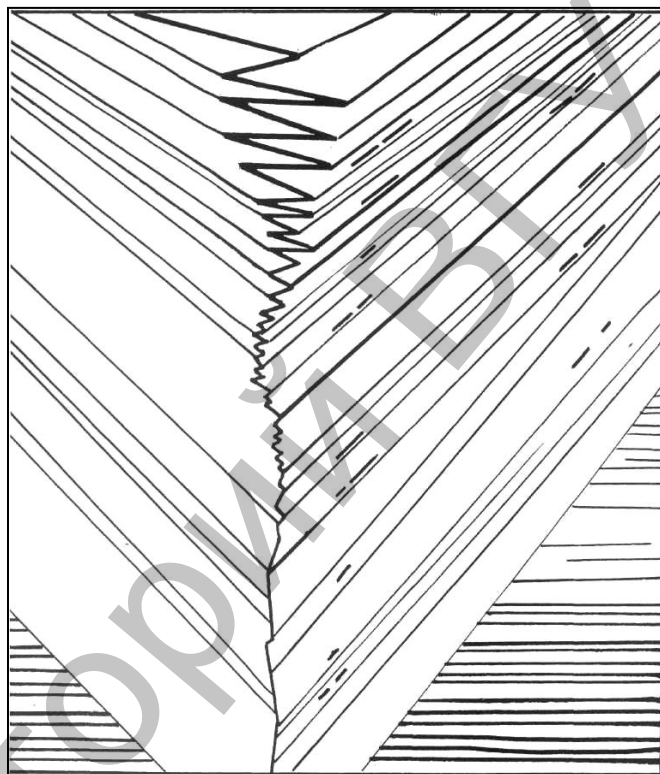
ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

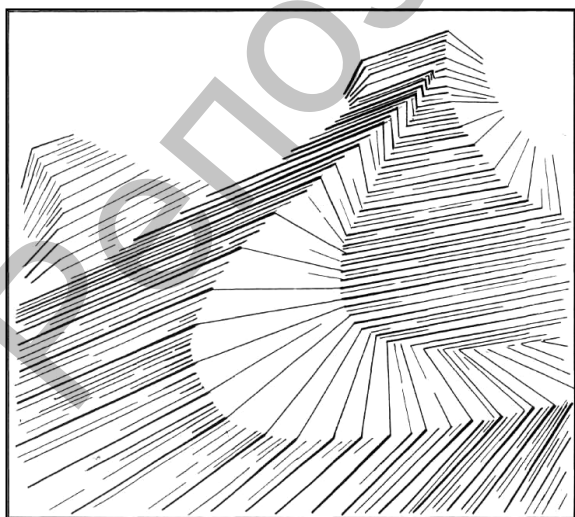
Композиционные возможности прямой линии. Студенческие учебные работы.



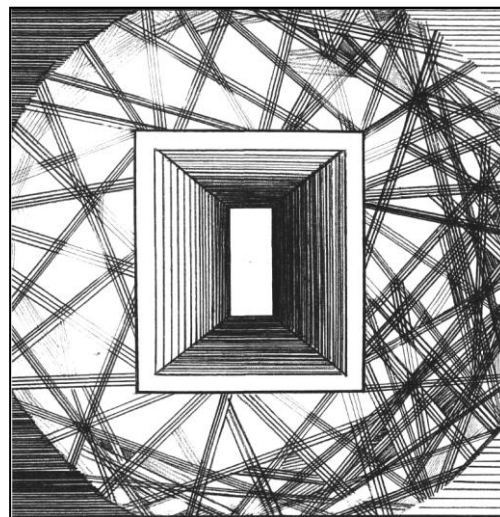
Жбанков А. «Лес»



Белявская Е.

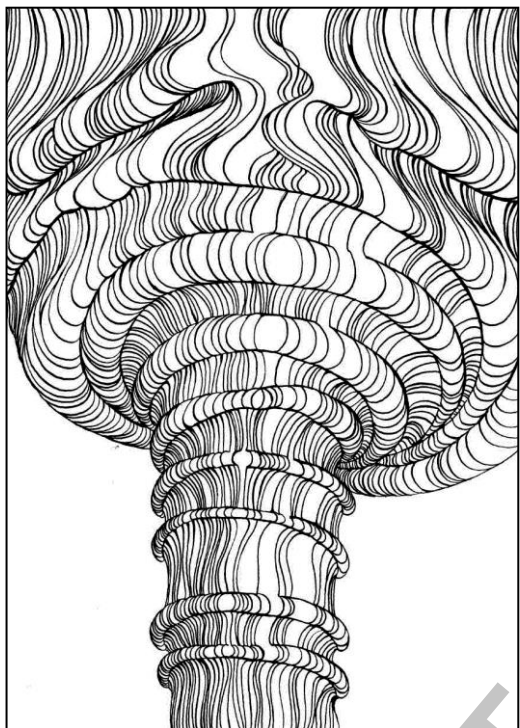


Нестер Е.

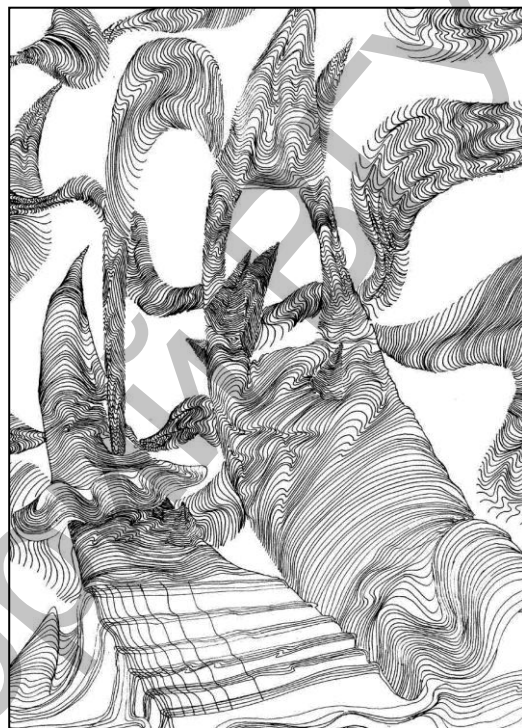


Науменко Н.

**Пластичность формы в линейной графике.
Студенческие учебные композиции, выполненные пластичными линиями
сложной конфигурации и «линия по форме» в работах художников.**



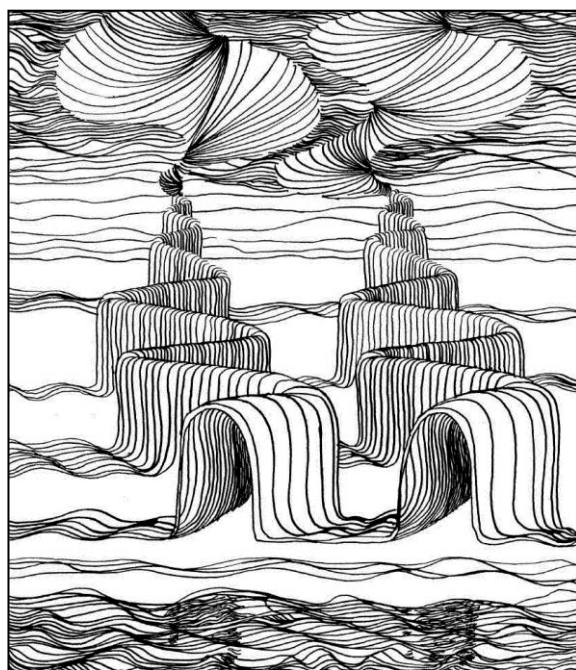
Павлюченко Т.



Шорникова О.



Юшкевич О.

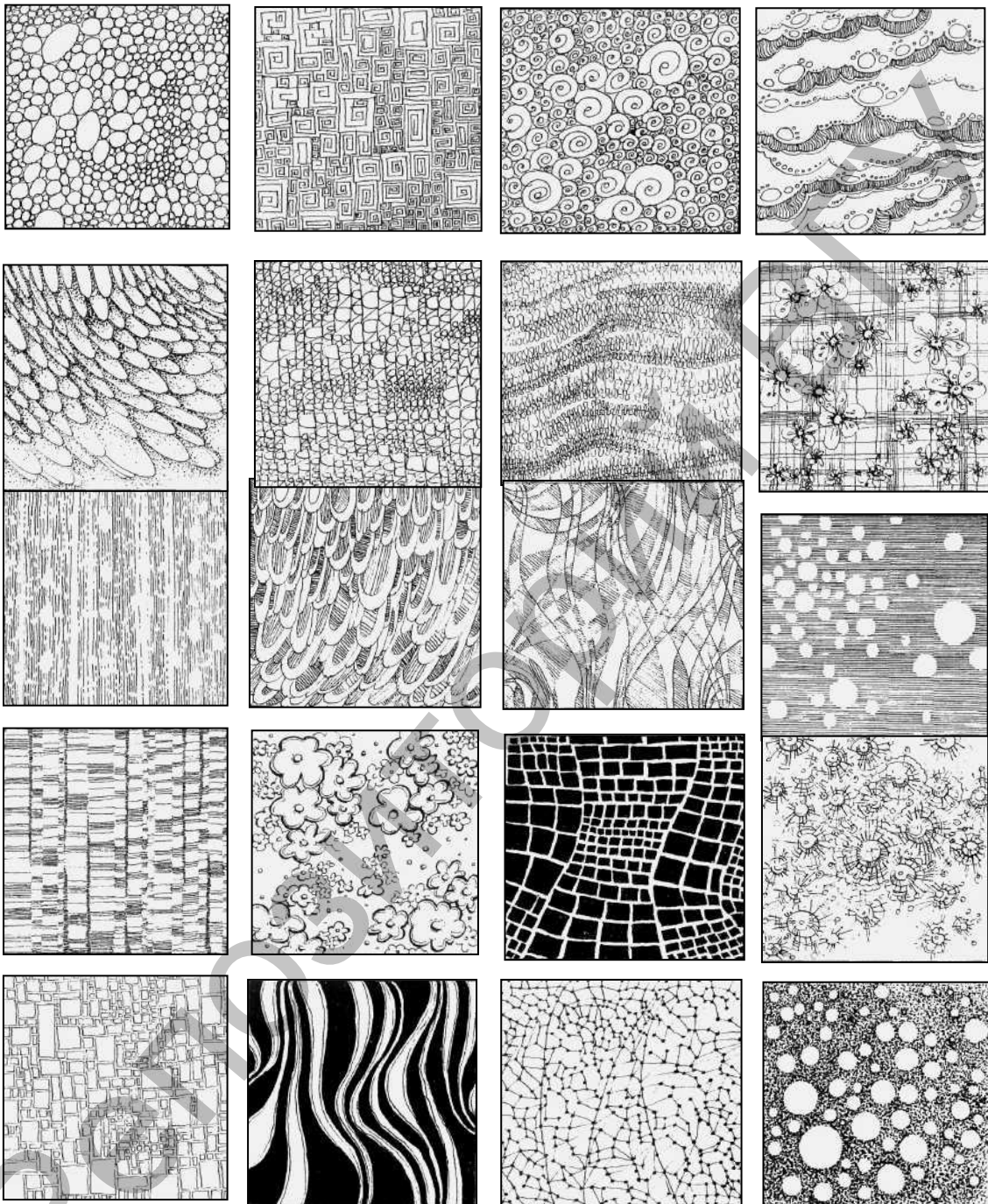


Науменко Н



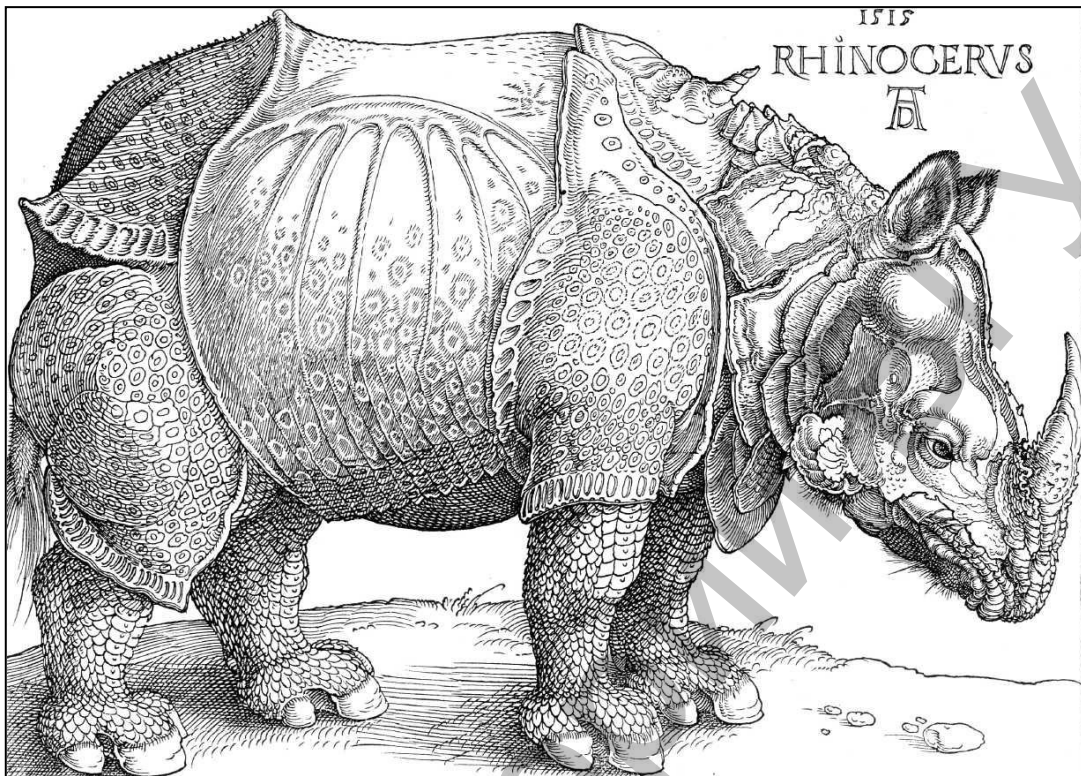
Стельмашонок С.
Журнальная иллюстрация.

Фактурные поля



Мотоусова Е.

Ансамбль фактур в графике



А. Дюрер. Носорог. Ксилография, 1515.



К. Скроманас. Речная рыба. Линогравюра, 1971-1974



В. Рутьков. Иллюстрация, 1989.

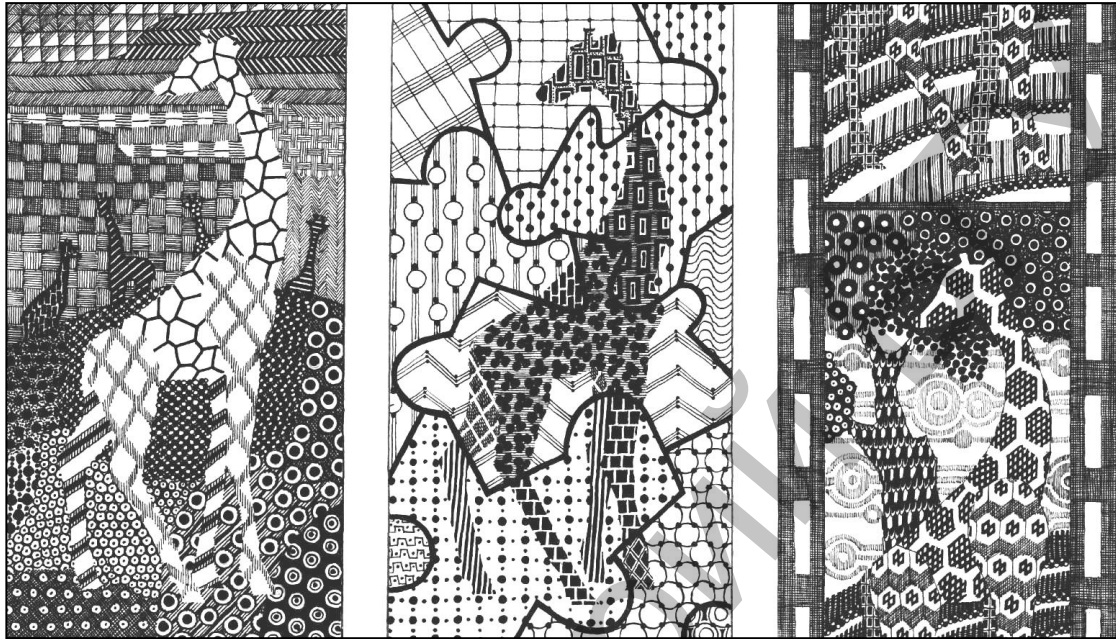


В. Горбатов «Выдра», 1984

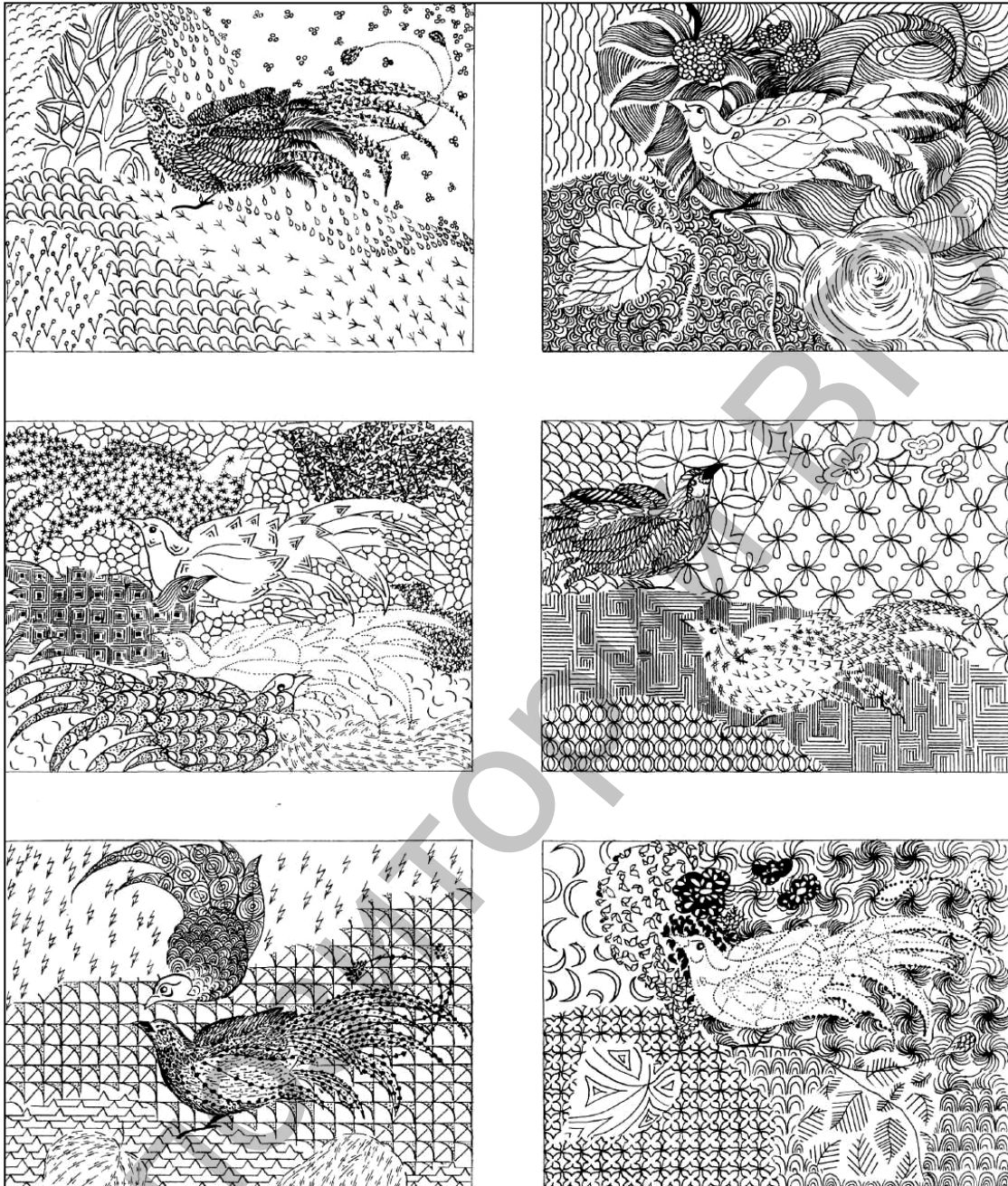


Рембрандт. Свинья, офорт, 1643.

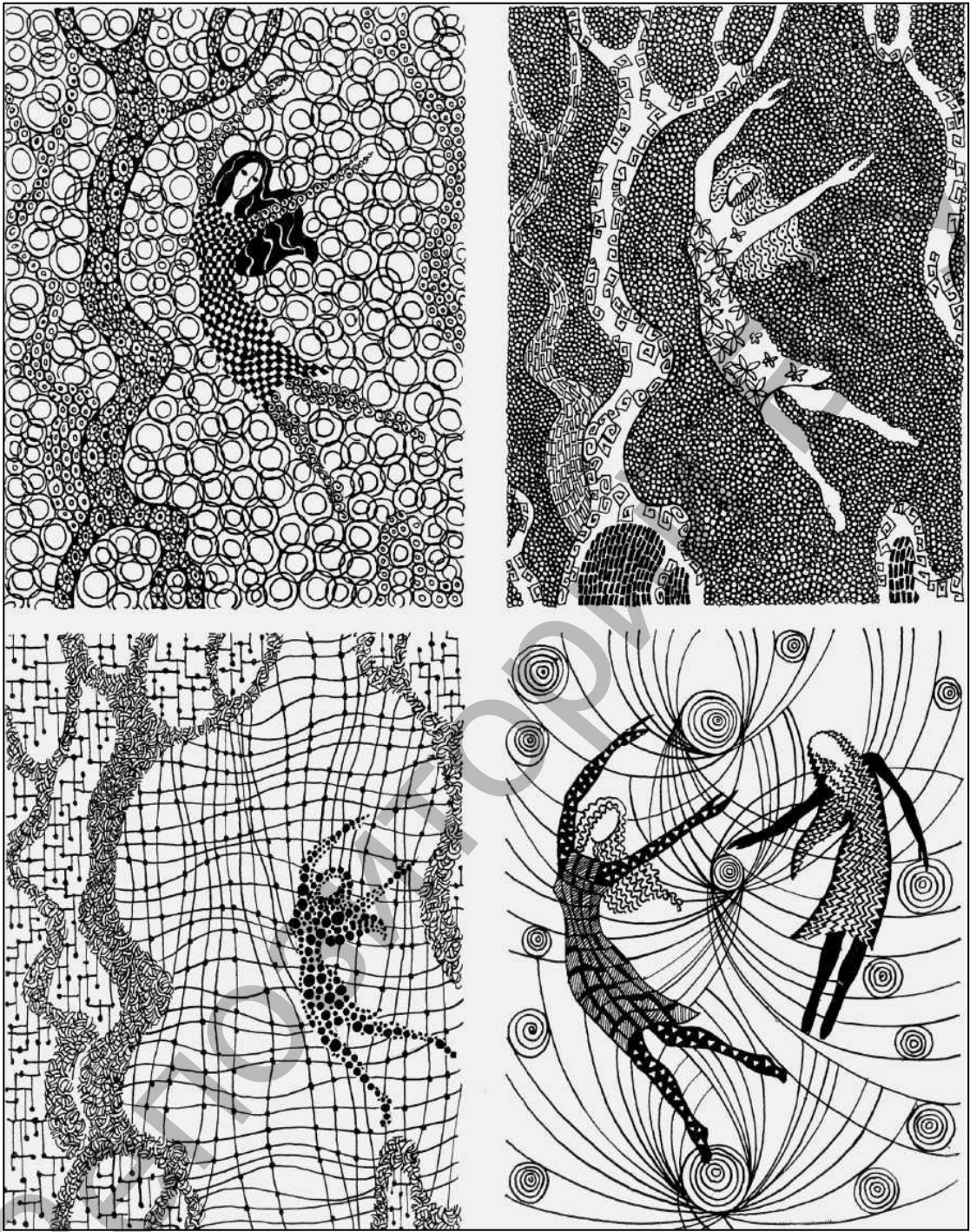
**Фактурно-декоративные возможности штриха
в учебных студенческих композициях**



Сухвал П.

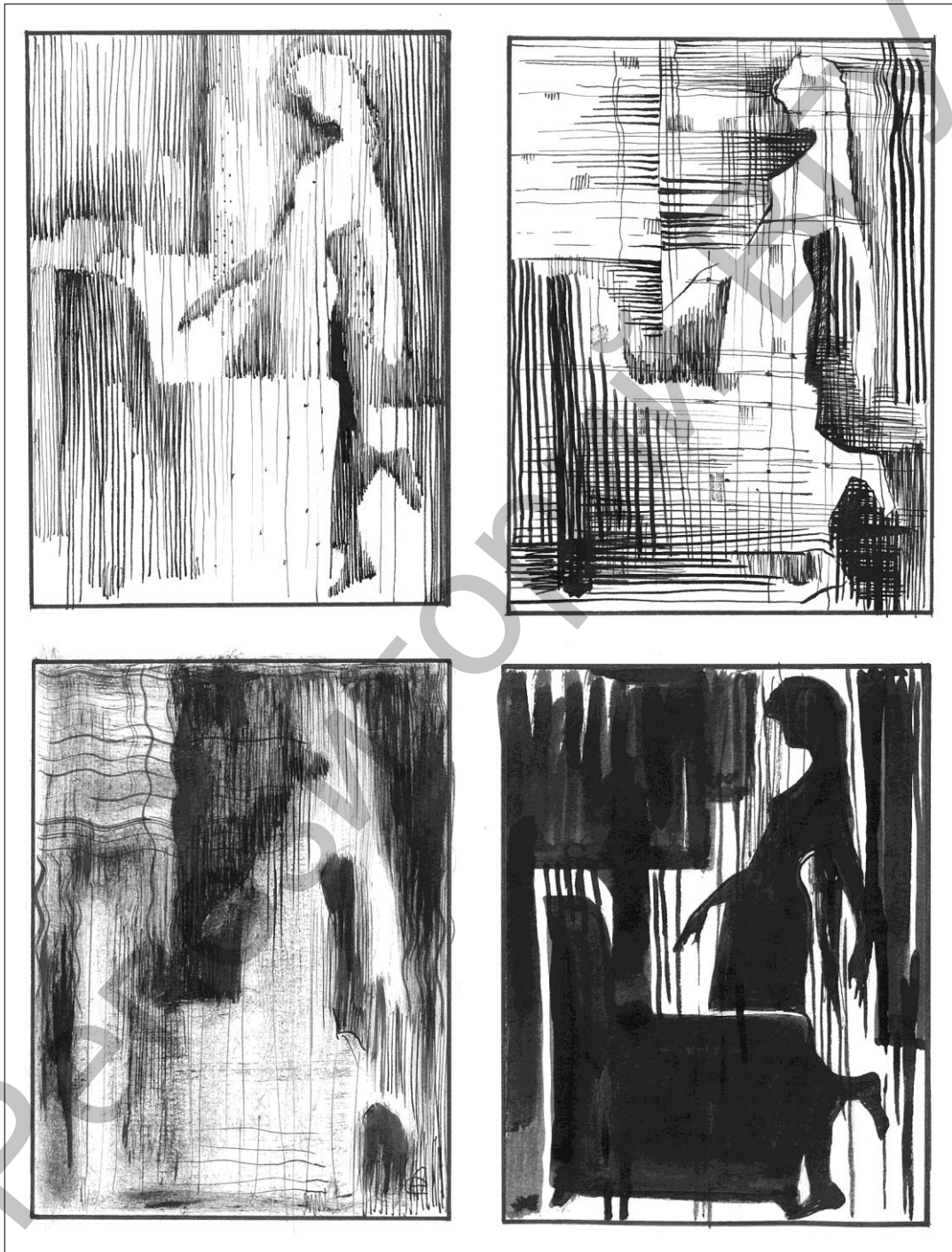


Гончаронок Е.



Павлюченко Т.

Поиск характера основных изобразительных средств
в графической композиции

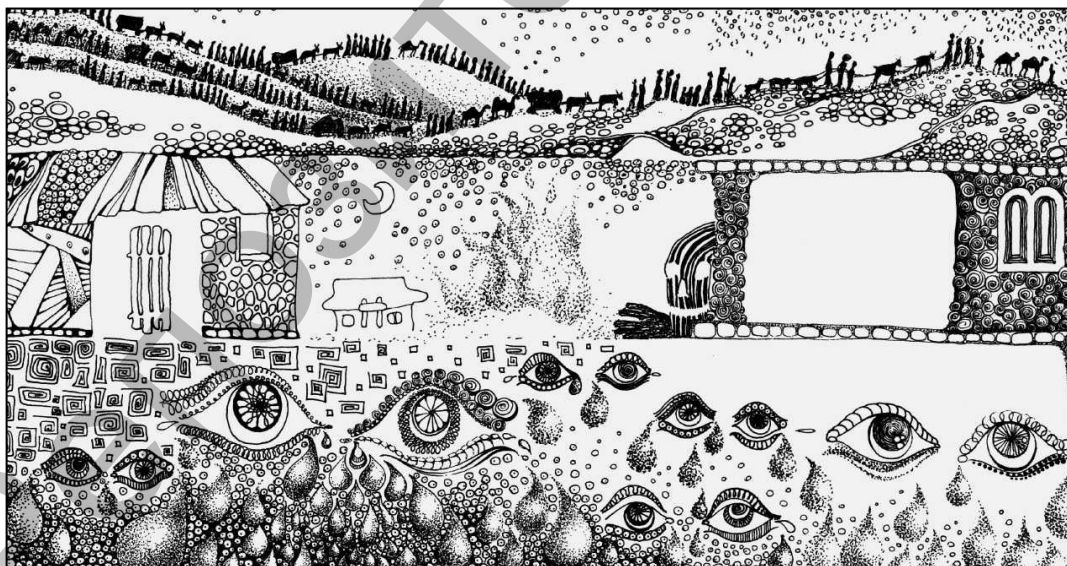


Поварехо Е.

Итоговые графические композиции
студентов ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова



Шестакова А. «ВуглусКры».



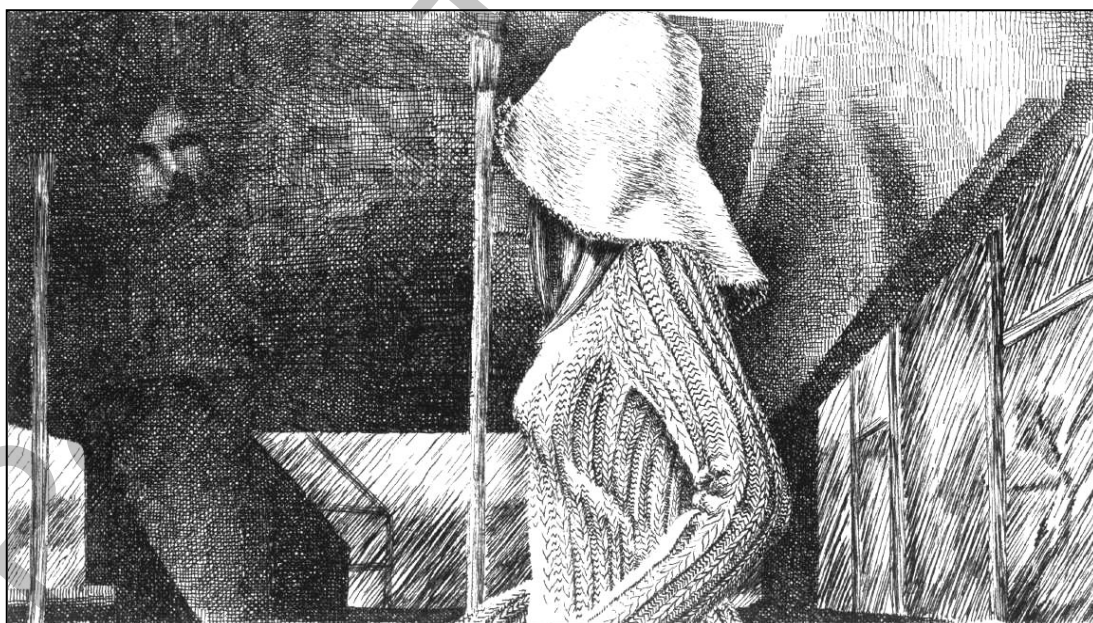
Юпатова М. Без названия.



Белявская Е. «Настя».



Ничипарович А. «Воспоминание».



Набебин Д. Без названия.



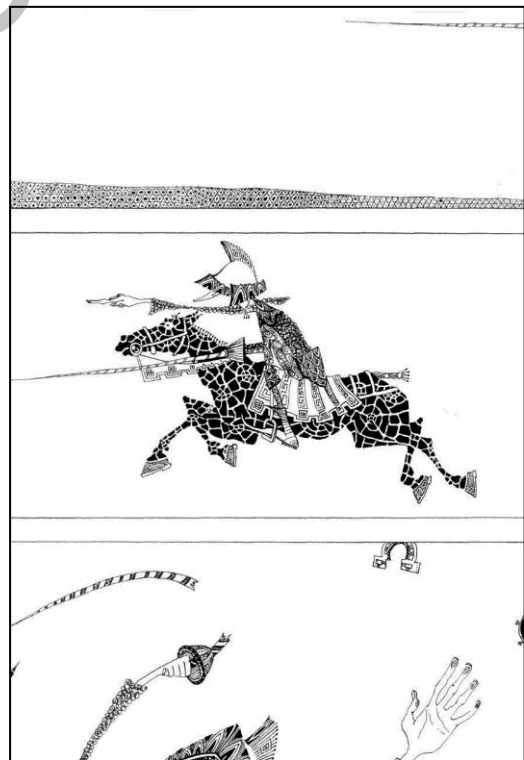
Самошук Н. «Озаренная».



Белявская Е. «Вечер».



Цховребов А. «В лесу».



Литвинова Д. «Кино».

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.
2. Антимонов, Л.С. Графика. Линия, штрих, точка. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 1999. – 52 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Атабеков, Н.А. Словарь-справочник иллюстратора научно-технической книги. – М.: Книга, 1974. – 282 с.
5. Баразна, М. Беларуская кніжная графіка 1960–1990-х гадоў. – Мн.: Беларуская энцыклапедыя, 2001. – 208 с.
6. Бесчастнов, Н.П. Черно-белая графика. – М.: Владос, 2002. – 272 с.
7. Бесчастнов, Н.П. Портретная графика. – М.: Владос, 2007. – 400 с.
8. Гаптилл Артур Л. Работа пером и тушью. – Мн.: Попурри, 2001. – 256 с.
9. Даниэль, С.М. Искусство видеть. – СПб.: Амфора, 2006. – 206 с.
10. Лаптев, А. Рисунок пером. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – 197 с.
11. Лещинский, А.А. Основы графики. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 194 с.
12. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2004. – 240 с.
13. Костогрыз, О.Д. Графика. От линии к образу. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2005. – 90 с.
14. Костогрыз, О.Д. Графика. Образ, композиция, стиль. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2009. – 79 с.
15. Мочалов, Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М.: Советский художник, 1983. – 375 с.
16. Сапего, И.Г. Предмет и форма. – М.: Советский художник, 1984. – 304 с.
17. Пикассо. Шедевры графики. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. – 184 с.
18. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей. – М.: Гардарики, 2006. – 395 с.
19. Третьяков, Н.Н. Образ в искусстве. – Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001. – 264 с.
20. Фаворский, В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М.: Книга, 1986. – 238 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ГРАФИКА	3
ПЕРВОЕ ЗАДАНИЕ. Композиционные возможности прямой линии	5
ВТОРОЕ ЗАДАНИЕ. Пластичность объемной формы в линейной графике	10
ТРЕТЬЕ ЗАДАНИЕ. Фактурно-декоративные возможности штриха	13
ЧЕТВЕРТОЕ ЗАДАНИЕ. Значение характера основных изобразительных элементов в графической композиции	20
ПЯТОЕ ЗАДАНИЕ. Образ, композиция, стиль	23
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ	24
КОМПОЗИЦИЯ	27
СТИЛЬ	36
ПРИЛОЖЕНИЯ	41
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	54

Учебное издание

КОСТОГРЫЗ Олег Даниилович

ГРАФИКА

Методические рекомендации

Технический редактор
Компьютерный дизайн

Г.В. Разбоева
Т.Е. Сафранкова

Подписано в печать .2016. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,51. Уч.-изд. л. 4,32. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.