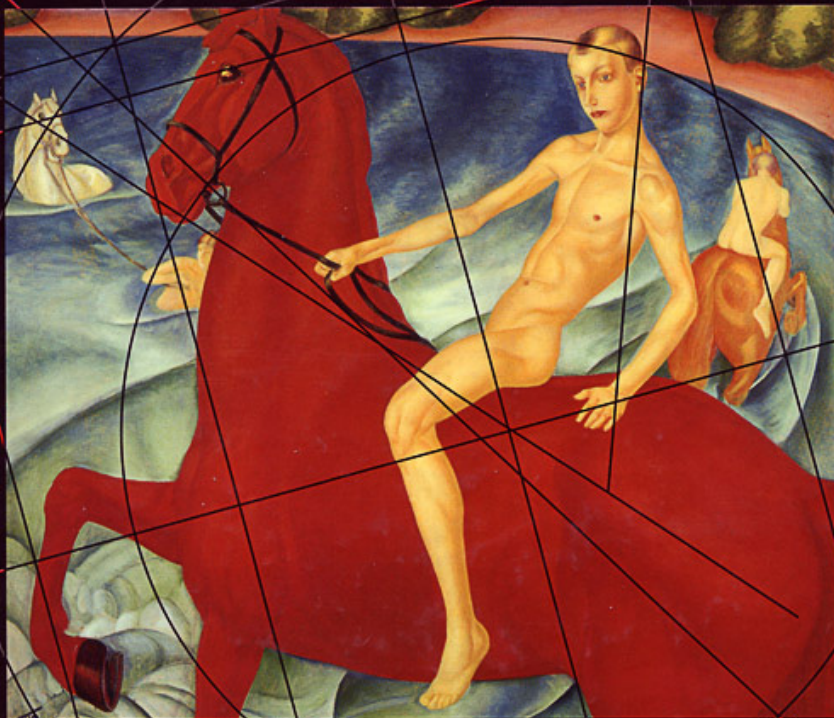


О.Л. ГОЛУБЕВА



ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ИСКУССТВО»

О. Л. Голубева

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

Допущено Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебника для студентов образовательных учреждений
высшего и среднего художественного образования,
изучающих курс «Основы композиции»

Москва 2004
Издательский дом «Искусство»

УДК 73
ББК85.1
Г 62

2-е издание

Рецензент: доктор искусствоведения *Н. К. Соловьев*

ISBN 5-85200-417-0

© Голубева О. Л., текст, 2004

© Голубева А. А., макет и оформление, 2004

© Издательский дом «Искусство», 2004

Предисловие	4
Художественный образ	6
Средства выражения художественного образа	8
Форма	8
Цвет	18
Фактура	32
Восприятие формы на плоскости	38
Организация композиции	44
Законы композиции	47
Равновесие	47
Единство и соподчинение. Композиционный центр	55
Средства гармонизации композиции	64
Ритм	65
Контраст, нюанс, тождество	71
Пропорции	76
Масштаб	85
Виды композиции	90
Фронтальная композиция	91
Объемная композиция	96
Глубинно-пространственная композиция	106
Заключение	116
Рекомендуемая литература	117

Проблемы композиции, ее закономерности, приемы, средства выражения и гармонизации всегда были и остаются актуальными для художников, архитекторов, музыкантов, то есть всех тех, кто занимается творчеством.

Знание основ композиции, влияющее на развитие творческой личности, должно закладываться еще в детстве. Оно формирует элементарную грамотность восприятия произведений искусства. А ведь «человеку необходимо искусство, то есть бескорыстная, облагораживающая душу страсть» (Ле Корбюзье). Его роль в формировании личности очень важна. Не только труд, но и искусство создает человека. Когда оно отходит на второй план, общество не развивается, а деградирует.

В данной книге сделана попытка в доступной форме рассмотреть основы композиции, следуя авторской методике преподавания дисциплины. Этот разговор немислим без конкретных примеров и анализа классических произведений искусства. Автор убежден, что обучение основам композиции базируется на глубоком знании и осмыслении творческого опыта, накопленного человечеством в области культуры. Предложенная книга является итогом двадцатилетней педагогической деятельности и предназначена для использования в процессе обучения преподавателями и студентами художественных учебных заведений. Она также дает читателю возможность самостоятельного освоения основ композиции.

Творческая профессия в первую очередь требует знания законов гармонии и средств, помогающих создавать гармоничные произведения. Данная книга последовательно познакомит вас с этими законами и средствами гармонизации композиции, ее видами и спецификой каждого вида. Все новые понятия, закономерности, композиционные приемы отрабатываются на системах упражнений, в основе которых лежит апробированная методика преподавания теории основ композиции. Во многих случаях упражнения проиллюстрированы студенческими работами, которые являются не столько образцами для подражания, сколько стимулом в творческих поисках. Выполняя предложенные упражнения, вы тем самым углубляете свои знания и нарабатываете необходимые приемы для самостоятельного творчества.

Автор не ставит перед собой цели сделать вас художником, а видит свою роль в том, чтобы помочь разобраться в сложных проблемах композиции, научиться ставить перед собой творческие задачи и находить средства их решения. Собственное художественное видение, знание законов композиции, высокий профессиональный исполнительский уровень — вот три неперемennых качества, которыми должен обладать художник для создания своих произведений.

Автор выражает благодарность рецензентам за советы по дальнейшему улучшению книги, а также различным учебным заведениям, которые в свое время знакомили автора со своими методиками преподавания художественных дисциплин.



Результатом творческого процесса является произведение, форма выражения которого может быть самой разнообразной. Это и архитектурное сооружение, и живописное полотно, и ювелирное украшение, а также театрализованное представление, песня, киноопея, обычный керамический горшок, национальный костюм, дизайн автомобиля и т. д. Но произведение будет представлять художественную ценность только в том случае, если оно создано по законам гармонии и несет в себе художественный образ.

Художественный образ — это выражение творцом своего «Я», своего ощущения, личного видения предмета, явления, окружающего мира. Это внутреннее состояние, душевный настрой художника, остро чувствующего, пропускающего через себя и передающего нам, зрителям, свое понимание действительности. Это форма отражения, воспроизведения объективной реальности с позиции определенного эстетического идеала в искусстве. Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, необходимого и случайного, части и целого, сущности и явления, содержания и формы. Благодаря слиянию в творческом процессе этих противоположностей в единый, целостный художественный образ творец получает возможность создания яркого, эмоционально выразительного произведения. Именно с художественным образом связана способность искусства доставлять человеку (зрителю, читателю, слушателю) глубокое эстетическое наслаждение, пробуждающее в нем чувство прекрасного.

Художественный образ произведения может быть выражен символом, принадлежащим к определенной культуре или эпохе, что потребует для его прочтения дополнительных знаний. Но существуют художественные произведения, образы которых понятны всему человечеству, независимо от времени их создания.

История искусств убедительно доказывает, что существуют определенные художественные средства выражения, используемые для создания произведений. Это форма, цвет, фактура и т. д. Профессионально и грамотно применяя эти средства, можно добиться наибольшей выразительности при создании художественных образов. Посмотрим, например, на картину Петрова-Водкина «Купание красного коня». «Центром композиции и всего художественного замысла становится пылающий, героически призывный образ коня, воскрешающий карающих коней Георгия Победоносца на многих древних иконах.

Символический смысл этого гордого огнеподобного коня несет в себе вполне определенное конкретное понятие или идею, но даже и сейчас мы воспринимаем образ не просто как более или менее условное, ярко красочное изображение сцены купания коней, а как мечту о красоте, как поэтическое истолкование национальных художественных заветов, как символ энергии, благородства и могучей, сдерживаемой волей силы»*.

*Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 48.

ФОРМА

Одним из основных изобразительных средств выражения художественного образа является форма. Как считал Клее, ее рождение происходит из точки, которая при движении дает линию. Смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело. Это утверждение можно наглядно продемонстрировать, используя в процессе обучения компьютер.

Точка, линия, пятно — все это элементы организации плоскостной композиции. В зависимости от конфигурации линия и пятно воздействуют на зрителя. Этот процесс происходит на ассоциативном и интуитивном уровнях, а также на уровне памяти. Существует и чисто физическое восприятие формы человеком. Рядом с огромным, активным пятном на стене мы начинаем ощущать дискомфорт. Чем богаче духовный мир зрителя, выше его культурный уровень, тем красочнее и разнообразнее палитра его сопереживаний с художником, создателем формы.



Разберем четыре варианта простейших форм пятна. На самом деле их существует гораздо больше, но все они могут быть отнесены к этим четырем основным.

Квадрат. Законченная, устойчивая форма, готовая выражать утверждающие образы. При определенных условиях — тяжелая форма, которой чуждо движение, тем более «полет».

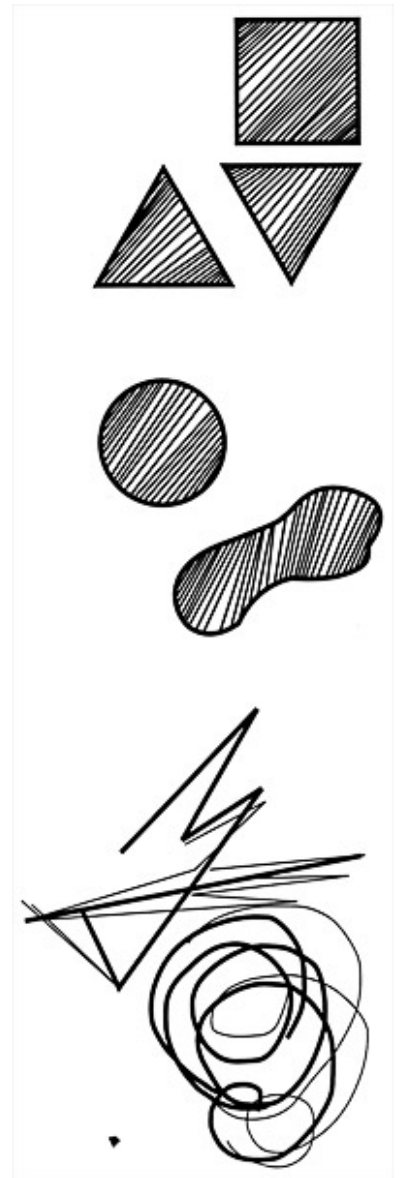
Треугольник. Активная форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Может выражать или вызывать агрессивные образы. В положении вершиной вверх она устойчива, вершиной вниз — сверхнеустойчива. В этой форме явно выражена борьба противоположностей, что в свою очередь необходимо для создания вполне конкретных образов.

Круг. В этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются у человека с формой круга или его производными.

Форма «амебы». Ее текучесть выражает неустойчивые по характеру образы. Романтичность, меланхолия, пессимизм — вот их диапазон.

Линиям также свойственно выражение образа. Замкнутая линия, ограничивающая силуэт пятна, зависит от восприятия формы этого пятна. Линии, строящиеся на округлых кривых, ближе к образам круга, эллипса и других подобных форм, угловатые ломаные линии напоминают треугольник. В линии всегда заложено больше движения, нежели в **пятне**, поскольку здесь сказывается его оптическая весомость. Движение может быть стремительным, направленным или медленным, менее целенаправленным, хаотичным, тем самым формирующим различные образы. Одна линия — это один уровень ощущений, несколько повторяющихся линий увеличивают воздействие. Разные по характеру линии обогащают восприятие, усложняют образ, но могут довести его и до абсурда.

Помимо пятен и линий к элементам композиции на плоскости относится **точка**. Это тоже форма, без которой в отдельных случаях просто нельзя обойтись. Активность восприятия точки зависит от ее «одинокости» или от сочетания нескольких точек и других элементов.





К. Шмидт. Фрагмент фасада здания в Санкт-Петербурге. 1911-1912

Совокупность тех и иных форм обогащает художественный образ, дает ему разностороннюю эмоциональную характеристику, усложняет ассоциативный строй. Но нельзя сказать, что использование более простых форм и меньшего их количества приводит к созданию менее значимых произведений.

Необходимо подчеркнуть, что именно выразительность формы является тем основополагающим фундаментом, на котором будет держаться все здание художественного образа. Ощувив воздействие форм на зрителя, художник в своем творчестве обычно активно использует такие приемы, как стилизация и трансформация. Они позволяют через реально существующие, узнаваемые предметы и их формы передать тот или иной образ.

Стилизация — это один из приемов визуальной организации образного выражения, при котором выявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются ненужные детали (колючий ежик, умная сова). Стилизируют по собственному существующему принципу (колючий ежик) и по привнесенному свойству (умная сова).

Трансформация — это изменение формы предмета, то есть трансформирование ее в необходимую сторону: округление, вытягивание, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей, подчеркивание угловатости и т. д.

Обычно в работе над формой стилизацию и трансформацию применяют одновременно. Один прием дополняет другой и развивает основную пластическую тему (идею). Попробуйте разобраться в этом самостоятельно. Для этого вам предлагается решить первую творческую задачу, которая создаст основу для дальнейшего изучения затронутых проблем.

Но почувствовать образ и создать форму, выражающую его, еще недостаточно. Важно учесть, как она будет работать на зрителя. Оказывается, каждая форма, как целая, так и ее детали, воспринимается нами по-разному. Более простая по силуэту прочитывается быстрее, сложная — дольше, но глубина созданного образа от этого не зависит.

Так, легче узнается силуэт руки с растопыренными пальцами, нежели с прижатыми друг к другу. Хотя форма пятна во втором случае более простая, но, оказывается, менее выразительная. Выразительность формы зависит от найденного силуэта. Работа над си-

луэтом, выраженным пятном, линией или контуром, — один из важнейших этапов в создании произведения. В процессе работы над силуэтом становится ясно, что для решения данного образа случайно и что типично, характерно. Силуэт может быть решен темным пятном на светлом фоне или, наоборот, светлым на темном. Контраст для прочтения формы обязателен. Он может быть выражен в тоне, цвете, фактуре, выявлен освещением. Но читаемость и значимость их будет неодинакова. Так, на темном фоне белый силуэт активнее действует на зрителя, получается более запоминаемым. В отличие от силуэта, решенного темным пятном, белый или светлый силуэт должен быть более обобщающим, с меньшим количеством деталей. Поэтому найденное черное пятно, возможно, потребует их корректировки, если для создания определенного образа будет необходимо изменить тональность.

Однако форма бывает не только плоской, но и объемной. Поэтому, работая над выразительностью объемной формы, не забывайте о ее восприятии. Объем сильнее воздействует на зрителя, и впечатление от перевернутой пирамиды будет значительнее, чем от треугольника.

Особое значение для придания выразительности художественному образу приобретают пропорции формы. Разбираясь в ощущениях, создаваемых квадратной фигурой, мы не акцентировали внимания на соотношении размеров ее сторон. Оно было 1:1. Попробуем изменить это соотношение, сделав его, к примеру, 1:10. Теперь в зависимости от расположения фигуры будут подчеркиваться и ее



В. Вазарелли. Силуэты. 1945



Д. Бисти. Иллюстрация к книге Е. Исаева «Суд памяти». 1973

характеристики: или повысится устойчивость, или фигура станет более легкой, развивая возможность движения.

Для раскрытия художественного образа важны не только пропорции цельной формы, но и ее частей. Пропорциональное соотношение частей с целым дает различные вариации его трактовки.

Обратимся к шедевру мирового искусства — греческому храму Парфенон. Знаток античной архитектуры Н. Брунов писал: «Для грека характерно очеловечивание сил природы — антропоморфизм... Ордер классического греческого храма является также главным носителем человеческого начала: он осуществляет на языке архитектуры монументализированного человека-героя»^{*}.

Интересны исследования римского архитектора Витрувия, который занимался поисками канона пропорций человеческого тела, использованного при строительстве греческих храмов. «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которую по-гречески называют «аналогия».

Пропорция есть соответствие между элементами произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет точно такого членения, как у хорошо сложенного человека. Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и корней волос составляет десятую часть тела... голова вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до корней волос, — шестую часть... ступня составляет шестую часть... Желая сделать так, чтобы они (колонны) были пригодны к поддержанию тяжестей и обладали правильным и красивым обликом, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колоннаде и, сообразно с толщиной ее ствола, увеличили ее высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела»^{**}.

Последующие исследования показали, что «тело» колонны (такое название дали греки) находится в соотношении 1:5. Воспроизводя в



Микеланджело.
Давид. 1501-1504

^{*} Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. М., 1935. Т. 2. С. 80-81.

^{**} Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 79.

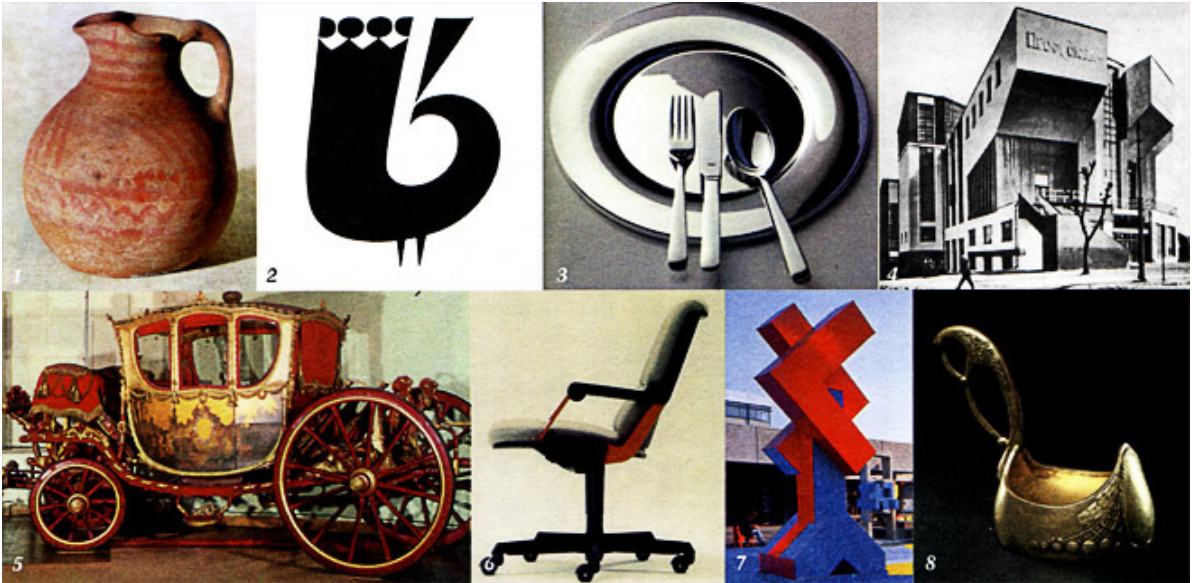


Парфенон. V век до н.э.

колонне крепость мужского тела, строители возложили тяжесть антаблемента на его плечи, тем самым получив эти пропорции.

Памятники архитектуры могут вызывать у нас ассоциации разного типа. Существует, к примеру, воплощенный в пирамиде образ величия или архитектурный образ, воспроизводящий человеческое тело (античные греческие храмы). Есть образы, рожденные архитектурным объемом, которые созвучны состоянию души человека и выражают экспрессию или покой (готика). Нам хорошо знакомы образы, ассоциативно соединяющие человека и природу (русский храм).

Задачей автора произведения является выбор наиболее выразительной системы пропорционирования, необходимой для создания задуманного образа и его воплощения.



1. Кувшин. VI-IV вв. до н. э.
2. И. Арнольд. Знак. VEB Berlin Kosmetik. 1961
3. Р. Беркин. Тарелка Alta. 1980-е
4. К. Мельников. Клуб им. Русакова. 1927-1928
5. Карета Екатерины II. XVII в.
6. Р. Сиппер. Стул Comforto. 1980-е
7. О. Х. Хайек. «Знак площади» в Штутгарте. 1969
8. Ковш. 1908-1917

Начав говорить о пропорциях формы, нельзя не отметить ее выразительности, построенной на контрастировании, то есть на сопоставлении различных, противоположностей. Например, на контрасте большой формы и маленьких деталей, контрастном сочетании пятна и линии, закрытой и открытой формы и т. д. При незначительном изменении формы (нюанс), ее размера или конфигурации рождаются образы другого порядка, которые не теряют при этом своей выразительности. К средству, пластически активно организующему форму, можно отнести ритм.

Пропорции, контраст, нюанс, ритм, масштаб — это те средства, используя которые художник создает форму по законам гармонии. В свою очередь именно форма несет художественный образ задуманного произведения.

Помимо общечеловеческого восприятия той или иной формы у каждого народа существует свое конкретное отношение к ней.

Особенно ярко это проявляется в прикладном искусстве. Одни народы стараются покрыть всю форму сложным орнаментальным рисунком, тем самым обогатив ее информацией разного уровня. Другие предоставляют нам возможность, общаясь с формой, самим договориться за творца или почувствовать ее аскетизм, чистоту, первозданность.

Форма — это основополагающее средство выражения художественного образа, но не единственное. Цвет в совокупности с формой дает более богатые по своему содержанию произведения. Кроме того, изобразительной формы, не выраженной цветом, фактурой или светом, просто не существует.

Упражнения выполняются двумя способами. Первый состоит в том, чтобы, применяя кисть, палочку, перо, рисовать тушью или гуашью, по белой бумаге или белилами по черной. Второй способ работы представляет собой вырезание из белой или черной бумаги и наклеивание полученной формы на контрастный фон.

Для выполнения этих упражнений необходимы различные художественные материалы и инструменты: бумага, гуашь, тушь, кисти, перо, заостренные палочки, фломастеры, ножницы и т. д.

Упражнение 1

Внимательно рассмотрите природную форму одуванчика. Порисуйте, проанализировав ее. Затем посредством трансформации и стилизации выразите через форму пятна образ «доброе» и «злого» одуванчика, то есть передайте идею добра и зла через конкретный предмет. Работая над конфигурацией формы, создавая необходимый силуэт пятна, не забывайте о выразительности линии, сочетайте то и другое. Количество эскизов и их размер определите самостоятельно.

В результате проделанной работы должен последовать вывод, что одновременное сочетание таких художественных приемов, как стилизация и трансформация, дает наиболее интересные решения.

Упражнение 2

Теперь усложним задание.

Выразите заданные образы: «хвастун», «драчун». Предварительно изучите форму предмета, например петуха. Затем примените стилизацию и трансформацию формы.

Упражнение 3

Попробуем поработать с объемом.

Возьмите лист белой бумаги, клей ПВА, ножницы, макетник. Создайте объемные формы, выражающие образы «хвастун», «драчун». Постарайтесь уйти от иллюстративного изображения (выражение лица, вздерошенные перья). Работайте простыми формами, просматривайте их с разных углов зрения, ищите большую выразительность, добивайтесь конкретных ассоциаций путем сочетания форм.

Упражнение 4

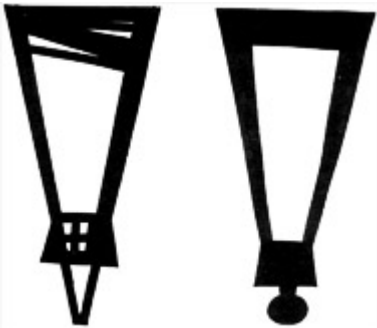
Работая над конкретными формами предметов, например «бабочка», «корабль», применяя различные графические приемы, предложите как можно больше решений таких образов, как «агрессор», «романтик», «элегантный» и т. д. Разнообразьте свой ассоциативный ряд, используя различные сочетания форм. Ведя поиски выразительности художественного образа, применяйте такие средства гармонии, как пропорции, контраст, нюанс, ритм. Впишите созданные вами формы в круг или прямоугольник (квадрат). Определите количественное соотношение найденной формы и плоскости. Внимательно подойдите к решению проблемы выразительности силуэта (прямого или обратного).

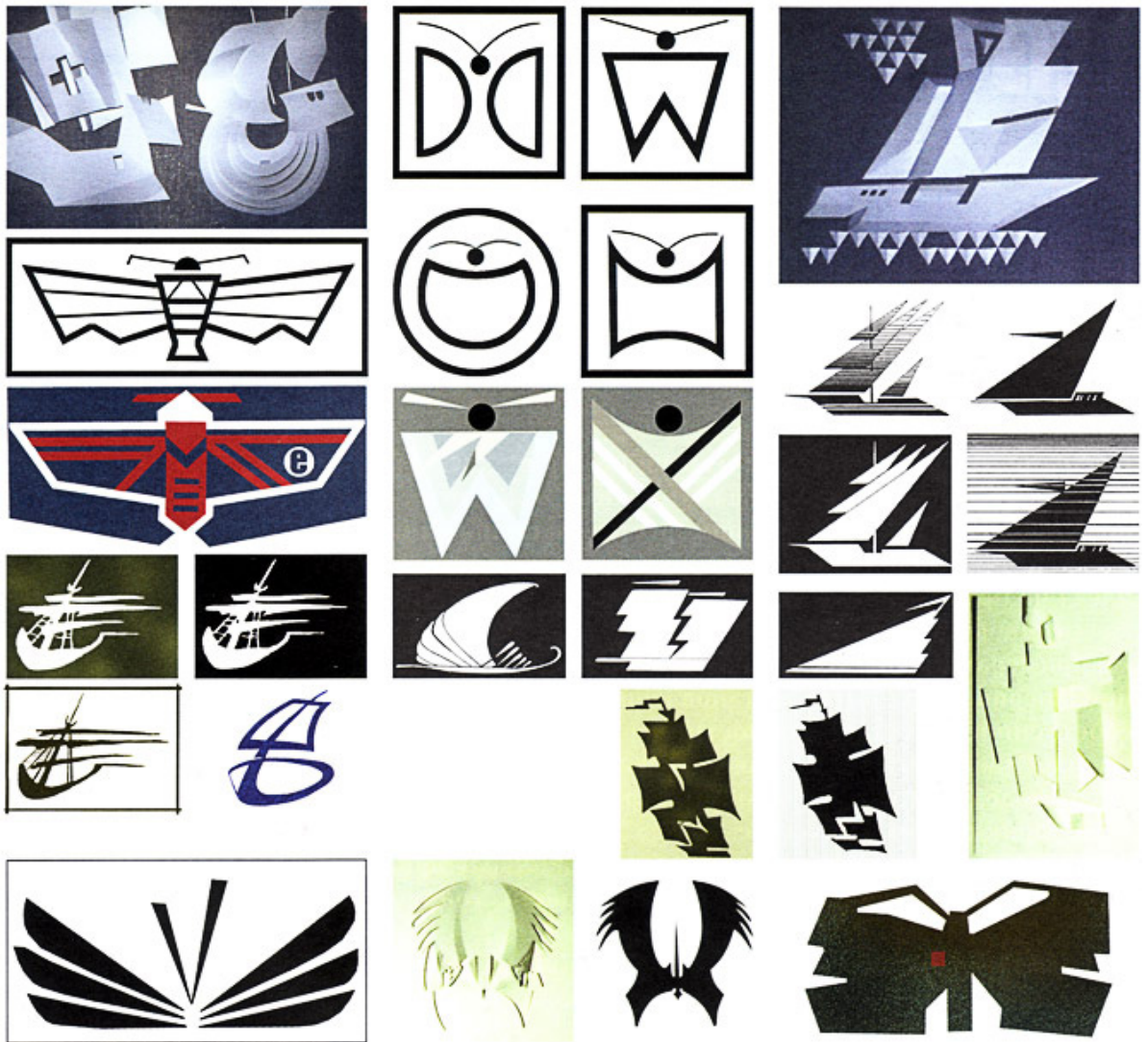
Упражнение 5

Создайте конкретные художественные образы («добряк», «ленивец», «тиран» и т. д.). Форма может быть выражена пятном и линией. При работе постарайтесь избежать изображения конкретных предметов, существующих в окружающем мире, в том числе и человека, упражнение требует фантазии, воображения, творческого вдохновения.



Стул осужденного





ЦВЕТ

Проблема колористической гармонии принадлежит к наиболее сложным проблемам эстетики, так как отношение человека к цвету формируется под влиянием множества разнообразных факторов. Колористический идеал на протяжении всей истории культуры претерпевал неоднократные изменения.

На примерах различных культур мы видим, что для нации в период ее развития и становления, формирования собственной государственности характерны чистые и яркие цвета. Эта тенденция прослеживается в живописи, моде, цветовом решении интерьеров, в архитектуре, прикладном искусстве. Когда же цивилизация сходит с исторической арены, в гаммах начинают преобладать приглушенные и усложненные цвета, тонкие нюансные сочетания.

Так реагирует на окружающий мир художник, субъективно воспринимая его и воплощая свое восприятие в произведениях искусства.



Чтобы понять значение цвета как средства выражения художественного образа, необходимо разобраться в его природе. Сам по себе феномен цвета непрост: в нем содержится и объективное начало — свет, и субъективное — зрение. Только свет рождает цветное богатство окружающего нас мира. Проблема цвета, цветовой гармонии, воздействия цвета на человека, его восприятия всегда привлекала людей. На всем протяжении развития науки о цвете мы встречаем имена художников, философов, ученых, которые посвятили свою деятельность этой проблеме: Лукреций, Альберти, Леонардо да Винчи, Ньютон, Гете, Гельмгольц, Ломоносов, Освальд, Рабкин, Менсел, Юстов, Кюперс и другие.

Существуют более или менее общие оценки воздействия цвета на человека, не зависящие от факторов, которые естественно влияют на восприятие. Это факторы времени, возраста, пола, национальности и т. д. Они могут усилить или ослабить воздействие, но не способны снять его полностью.

Физиологическое воздействие цвета на человека

- **Красный** — возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий. Активизирует все функции организма, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания.

- **Оранжевый** — тонизирующий. Действует так же, как и красный, но слабее.

- **Желтый** — физиологически оптимальный, наименее утомляющий. Стимулирует зрение и нервную деятельность. Зеленый — физиологически оптимальный, самый привычный для органа зрения, уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры, успокаивает и облегчает невралгии, мигрени, на продолжительное время повышает двигательную работоспособность.

- **Голубой** — успокаивающий. Снижает мускульное напряжение и кровяное давление, стабилизирует пульс и замедляет ритм дыхания.

- **Синий** — успокаивающее действие переходит в угнетающее. Способствует затормаживанию функций физиологических систем человека.

- **Фиолетовый** — соединяет эффект красного и синего цветов. Производит угнетающее действие на нервную систему.

Деятельность органа зрения может возбуждать и другие органы чувств: осязание, слух, вкус и обоняние. Вот почему мы начинаем слышать цвет, чувствовать его вкус. Так, музыку Моцарта называют «розовой», а синие оттенки, к примеру, вызывают щелочной привкус. Цветовые ощущения могут навеять воспоминания и связанные с ними эмоции, образы, психические состояния. Все это называют цветовыми ассоциациями, которые можно подразделить на физические и эмоциональные.

Физические ассоциации:

весовые (легкие, тяжелые, воздушные, давящие);
температурные (теплые, холодные, горячие, ледяные, жгучие);
фактурные (мягкие, жесткие, гладкие, колючие, шершавые, скользкие);

акустические (тихие, громкие, глухие, звонкие, музыкальные);
пространственные (выступающие, отступающие, глубокие, поверхностные).

Эмоциональные ассоциации:

позитивные (веселые, приятные, бодрые, оживленные, лирические);
негативные (грустные, вялые, скучные, трагические, сентиментальные);
нейтральные (спокойные, уравновешенные, безразличные).

В результате получается, что любое прилагательное в нашей речи соответствует какому-либо цвету или цветовому сочетанию, которые, в свою очередь, вызывают широкий диапазон ассоциаций.

Цвета имеют субъективные и объективные свойства восприятия. Они вызывают различные психические реакции у человека. К субъективным относятся национальный фактор (раса, этническая группа), культурные традиции региона, возраст, пол, культурный уровень индивидуума, род профессиональной деятельности, особенности нервно-психического склада субъекта.

Объективные свойства цвета и реакции, которые они вызывают:

1. Чем чище и ярче цвет, тем определеннее, интенсивнее и устойчивее психическая реакция человека на него.

2. Сложные, малонасыщенные, среднесветлые цвета вызывают весьма разнообразные, неустойчивые и относительно слабые реакции.

3. Наиболее однозначно человек реагирует на температурные, весовые и акустические ассоциации. Самые различные группы людей оценивают эти качества цвета в основном одинаково.

4. К самым неоднозначным ассоциациям относятся вкусовые, осязательные, обонятельные и эмоциональные, которые связаны с интимными переживаниями и деятельностью органов чувств. Реакция может быть неодинаковой даже у очень близких людей.

5. Пурпурные цвета и в чистом виде вызывают разные реакции. А в сочетании с другими цветами появляется еще больше градаций восприятия пурпурного.

6. Желтые и зеленые цвета вызывают наибольшее разнообразие ассоциаций. Это связано с тем, что в природе они представлены богаче всех прочих. Каждый из оттенков связывается в нашем сознании с определенным состоянием предмета или явления, отсюда и богатство ассоциаций.

Чем богаче эмоциональная память художника, чем острее он переживает происходящие вокруг него события, тем богаче художественные образы, рожденные им. У каждого художника индивидуальная колористическая палитра восприятия, свои образы, поэтому одну и ту же тему каждый трактует по-своему. Любой предмет, состояние природы, звук, слово, запах вызывают неповторимые цветовые ассоциации. Поэтому искусство как метод познания мира глубоко индивидуально. Каждое произведение — это субъективный мир переживаний художника. Через цвет, который должен иметь необходимую ему форму, автор произведения доносит до нас определенные образы.



А.Матис. Танец. 1952

Проблема соответствия формы и цвета заботила художников на протяжении столетий. Так, по системе В. Кандинского, квадрату соответствует красный цвет, цвет материи. Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуются со статикой и тяжелой формой квадрата. Треугольник, по этой системе, — символ мысли. Его невесомый боевой и агрессивный характер приравнивается к светло-желтому. Круг — символ погруженного в себя духа, ему соответствует прозрачно-синий цвет. Придерживаясь этого подхода, мы придем к следующим результатам. Трапедии соответствует оранжевый цвет, сферическому треугольнику — зеленый, эллипсу — фиолетовый. Согласно этой системе обучались студенты известной школы Баухауз, которая создала целое направление в преподавании композиции, где особое место отводилось колористике.

Отдавая должное практическому опыту и осуществляя всевозможные эксперименты, можно сказать, что существует объек-



Гобелен
«Дама с единорогом».
Конец XV в.

тивное соответствие между эмоциями человека и комплексом пластических, звуковых и цветовых образов. В книге Дж. Ормсби Саймондса «Ландшафт и архитектура» представлены выводы, которые носят обобщающий характер и содержат ценные для художников любого профиля мысли. Так, слово «веселье» ассоциируется со свободными пространствами, гладкими, плавными формами и узорами, возможностью вихревого, мечущегося и петляющего движения. «Движение и ритм выражаются в сооружении. Отсутствие ограничений. Формы, цвета и символы, вызывающие скорее к эмоциям, чем к интеллекту... Зачастую светлое, яркое и стихийное, взятое в

контрасте с тяжеловесным и темным. Теплые яркие цвета. Мимолетный сверкающий, мерцающий свет. Веселые, бодрые звуки». Противоположные ассоциации вызывает слово «испуг». «Ощущаемое ограничение. Очевидная западня. Отсутствие точек ориентации. Отсутствие средств, позволяющих оценить положение или масштаб. Скрытые зоны и пространства. Наклоненные, искаженные или разбитые плоскости. Нелогичные, неустойчивые формы. Скользящая плоскость пола. Опасность. Незащищенные пустоты. Острые выступающие элементы. Искаженные пространства. Тусклость, темность, мрачность. Бледный трепещущий или же, наоборот, ослепляющий свет. Холодные синие, холодные зеленые тона. Ненормальный монохроматический цвет»*.

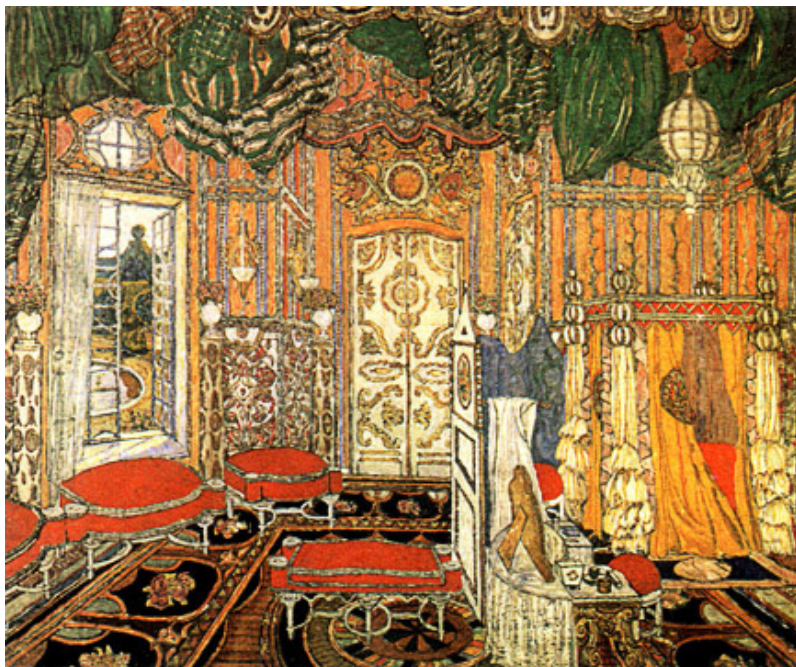
Но не только слова рождают цветовые образы, но и музыкальные произведения, стихотворные формы. «Девятая симфония

*Саймондс Д. О. Ландшафт и архитектура. М., 1965.

Бетховена воспринимается субъективно как тема «Космоса» с его катаклизмами, взрывами, сжатием и другими процессами. Воображение рисует крупномасштабные колористические отношения, плотную полихромную, мощную и гибкую пластичность и т. п. Другой пример — Шестая симфония Чайковского, которая субъективно воспринимается как неизбежность Рока, Судьбы, безысходности, Одиночества (минорность чувств), что служит основой для создания плотных, темных, свинцово-серо-холодных цветоколористических отношений. Ощущение легкости, прозрачности, веселья, праздничности (мажорность чувств) вызывает музыка Вивальди, в частности знаменитые «Скрипичные концерты»*.

Своеобразно и интересно творчество художника-композитора Чюрлениса, посвятившего многие годы своей жизни созданию живописно-музыкальных произведений, где музыкальной композиции соответствует определенное цветовое изображение. Он представляет такое направление в искусстве, как цветомузыка, широко известное сейчас и использующееся не только в концертной деятельности, но и в качестве снятия нервного и физического напряжения в комнатах отдыха на производстве, в системе рекламы для активизации получения информации и т. д.

Восприятие цветовых образов в известной мере зависит от субъективных предпочтений. Простые чистые, яркие цвета, контрастные сочетания в основном удовлетворяют потребностям людей со здоровой, неутомленной нервной системой. К их числу относятся



А. Головин. Эскиз декорации к спектаклю «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927

* Болдырев. В. Ф. Проблемы теории и методики проектного прогнозирования // Футуродизайн'89. М., 1990. С. 64-65.



Прялка «Птица Сирин». Фрагмент. Середина XIX в.

дети, подростки, молодежь, крестьяне, люди физического труда, люди, обладающие кипучим темпераментом и открытой, прямой натурой. И действительно, цвета и сочетания такого типа мы встречаем в детском художественном творчестве, в молодежной моде, в декоративно-прикладном искусстве народов всего земного шара, в городском фольклоре, творцы которого — люди неинтеллектуального труда, в искусстве художников-революционеров XX века, сломавших общепринятые каноны, — Матисса, Ле Корбюзье, Леже, Маяковского и других.

Сложные, малонасыщенные цвета, разбеленные, ломаные, зачерненные, а также ахроматические, нюансные сочетания скорее успокаивают, чем возбуждают. Они вызывают сложные неоднозначные эмоции, нуждаются в более длительном созерцании для их восприятия, удовлетворяют потребность в тонких изысканных ощущениях, возникающую у людей высокого культурного уровня. Эти сочетания предпочитают людьми пожилого и среднего возраста, теми, кто занят интеллектуальным трудом или обладает утомленной и тонко

организованной нервной системой. Эти сочетания свойственны стилям рококо (XVIII в.) и модерн (XIX и XX вв.).

Изучая древние культуры, мы встречаем стили, в которых цвет использовался только для опознания определенных социальных слоев и каст, а также как символический знак, выражавший мифологические или религиозные понятия. В Китае желтый цвет предназначался для императора, сына Неба. Никто другой не смел носить желтую одежду. Желтый цвет был символом высшей мудрости и просвещенности. Если же китайцы по случаю траура надевали белые одежды, то это означало сопровождение ушедшего в Царство чистоты и неба. В изобразительном искусстве Мексики, до завоевания ее европейцами, в композициях часто встречается фигура, одетая в красную одежду. В данном случае речь идет о боге Земли Ксипе-тотек, а стало быть, и о восточном небе, ассоциирующемся с восходом солнца, рождением, юностью и весной. Другими словами, фигура была окрашена в красный цвет не из соображений визуальной эстетики, а с целью выражения определенной идеи.

Помимо цветовых символов, принадлежащих определенным культурам, существуют общечеловеческие символы, которые понятны всем. Так, белый цвет — это благо, свет, неземная чистота, приумножение святости, вода, молоко или семя, в свою очередь олицетворяющие жизнотворное начало. Красный — это кровь, огонь, тепло, солнце. Красный в сочетании с белым — жизнь, жизнеутверждающие силы. Черный цвет в представлении людей означает мрак, темноту ночи, распад и смерть, а следовательно, зло. Аристотель считал, что черный цвет «соответствует стихиям при переходе одной в другую», приписывал его всему, что «разлагается и разрушается». Это цвет мути, хаоса, дезорганизации. Черный цвет как символ смерти, неверия и греха означал в средние века также умерщвление плоти и вообще был знаком всяческого смирения и отказа от мирских радостей. Серый цвет являлся в то время цветом нищенского рубища, цветом отверженности от христианского мира. Он считался даже не цветом, а просто отсутствием его. Коричневый тоже не любили. Божественными цветами считали золото и желтый — как материальное воплощение «застывшего солнечного света». В Священ-

ном писании свет и цвет называются венцом всяческой красоты, отдается дань восхищения всему сияющему и светоносному. Вплоть до XII века символический смысл желтого цвета носил только положительный характер, но в эпоху готики он получил второй, негативный, смысл. Его стали считать цветом измены, лжи, продажности, бесстыдства, цветом дурных намерений. Самым трансцендентным, нематериальным и мистическим считался синий цвет. В христианской символике зеленый цвет напоминает о земной жизни Христа, о его гуманной миссии. Однако и этот цвет не избежал негативного смысла: это цвет глаз дьявола, его чешуи. В исламе зеленый цвет — цвет счастья, а серый — наоборот, несчастливый.

Из всего вышесказанного напрашивается вывод о том, что применение цвета без учета его значения может привести к противоположному результату, воплощению совсем другого художественного образа, нежели задуманный. Правильное символическое сочетание цвета и формы еще больше усилит воздействие на зрителя, глубже раскроет задуманный образ.

Что же такое цвет? Какова его природа? Как добиться цветовой гармонии? Вот ряд вопросов, волнующих каждого художника независимо от творческого стажа и профессиональной специализации.

Современная наука определяет цвет как ощущение, возникающее у человека при воздействии света. В цветоведении принято считать свет электромагнитным волновым движением. Существуют видимые и невидимые электромагнитные излучения (инфракрасные и ультрафиолетовые). В спектре солнечного света, видимом нашим глазом, цвета располагаются в такой последовательности: красный, оранжево-красный, оранжевый, оранжево-желтый, желтый, зеленовато-желтый, желтовато-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Помимо спектральных, в природе существуют еще пурпурные цвета, которых в спектре нет, но мы воспринимаем их как результат смешения красного и фиолетового цветов. Человек в состоянии различить до 120 цветов, которые носят название хроматических. К ахроматическим относятся черный, белый, а также все промежуточные — серые цвета.

Цвет имеет различные характеристики.

Цветовой тон — качество цвета, в отношении которого этот цвет можно приравнять к одному из спектральных цветов. Ахроматические цвета не имеют цветового тона.

Светлота — степень отличия данного цвета от черного, измеряемая числом порогов.

Относительная яркость — измерение производится путем сравнения данной выкраски с образцом серой шкалы.

Насыщенность — степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического, измеряемая числом порогов различия от данного цвета до ахроматического.

Чистота цвета — доля чистого спектрального в общей яркости данного цвета. Самые чистые — это спектральные цвета.

Из всего цветового разнообразия окружающего нас мира молено выделить три хроматических цвета — красный, желтый и синий; а также два ахроматических — черный и белый. Они-то и дают художнику богатейшую палитру.

Когда говорят о цветовой гармонии, то в основном оценивают впечатление от двух или нескольких цветов. Как правило, оценка гармоничности или цветового диссонанса определяется чувством, вызванным данным сочетанием. Подобные суждения представляют собой чисто субъективную оценку, порой не разделяемую другими субъектами. Но существуют и объективные закономерности гармонии.

Гармония — это равновесие, симметрия сил.

Если мы будем смотреть в течение некоторого времени на зеленый квадрат и затем закроем глаза, то увидим в качестве остаточного изображения красный квадрат. Если мы будем смотреть на красный квадрат, то остаточным явлением будет зеленый квадрат. Этот опыт может быть повторен с любым цветом, и каждый раз остаточным изображением окажется дополнительный цвет. Глаз компенсирует и восстанавливает равновесие подставлением дополнительного цвета.

Это явление определяется как последовательный контраст. Последовательный и одновременный контрасты указывают на то, что глаз получает ощущение удовлетворения и равновесия только при осуществлении закона дополнительных цветов.

Два цвета более гармоничны, если при их смешивании получается нейтральный серый цвет.

Каждая пара дополнительных цветов содержит все три основных цвета:

красный, зеленый = красный, желтый + синий;

синий, оранжевый = синий, желтый + красный;

желтый, фиолетовый = желтый, красный + синий.

Удовлетворение глаза требует общей цветовой суммы (нейтрально-серого цвета), и только в этом случае он оказывается в состоянии гармоничного равновесия. Независимо от взаиморасположения цветов для создания цветовой гармонии большое значение имеет их количественное соотношение, степень чистоты и светлоты цвета.

Сочетание таких изобразительных средств, как форма и цвет, дает неисчерпаемо широкие возможности для создания художественного образа и художественного произведения. А с использованием третьего изобразительного средства — фактуры — эти возможности еще больше возрастают.

Опираясь на вышеизложенное, выполните ряд заданий.

Упражнение 1

Выразите цветом и формой ассоциации, вызванные словами и словосочетаниями: «хмурый день», «счастливое детство», «ярмарка», «одиночество», «коррида». На первых этапах работы выполняются эскизы. Желательно делать их легко, быстро, не стремясь к излишней тщательности и конкретности; важно добиться удачного колористического решения, убедительных пропорциональных цветовых отношений. Затем, отобрав наиболее удачные эскизы, введите необходимые детали и доработайте их. Важно правильно подобрать к определенному колористическому решению форму пятна или пятен, линий, которые бы обогатили, дополнили образ, а не разрушили его.

Упражнение 2

Прослушайте ряд музыкальных произведений: Концерт для клавирина с оркестром Моцарта, «Болеро» Равеля, «Остров мертвых» Рахманинова. Все они имеют ярко выраженную неповторимую цветовую характеристику. Постарайтесь найти такие формы, которые бы, на ваш взгляд, соответствовали данным произведениям. Создавайте эскизы параллельно со звучанием музыки, находясь во время работы под властью ее образов. Размеры эскизов и их конфигурация должны меняться в зависимости от решения. Можно использовать самый разнообразный изобразительный материал. Техника выполнения любая.

Упражнение 3

Прочитайте стихотворения В. Маяковского «Левый марш» и Ф. Тютчева «Полдень». Выразите цветом и формой те ассоциации, которые у вас родились в результате прочтения этих произведений.

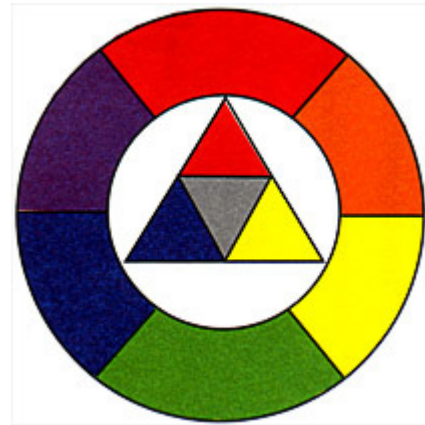
Упражнение 4

«Кресло моей Бабушки», «Стул Маяковского», «Стул Осужденного» — вот три темы, которые необходимо выразить формой и цветом, изображая при этом не конкретные предметы мебели, а передавая возникшие у вас ассоциации и образы.

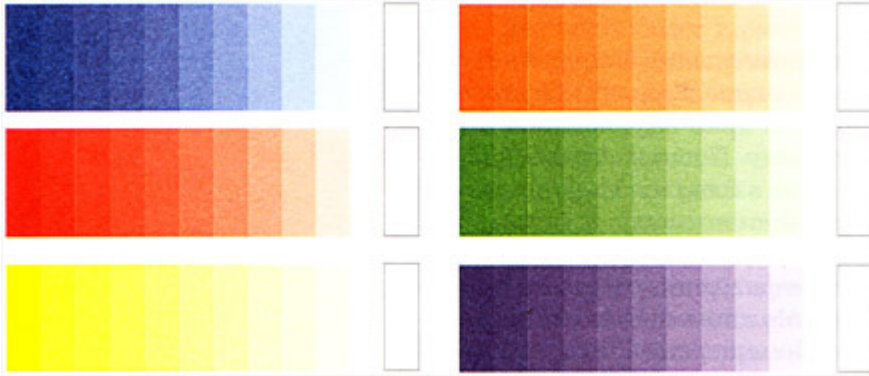
Следующие упражнения связаны с «постановкой глаза» на чувство гармонии. Для их выполнения потребуются усидчивость и добросовестность. Используйте в работе качественные материалы (краски: акрил, темпера, гуашь) и хорошие инструменты (кисти, валики, флейцы).

Упражнение 5

Выполните цветовой круг по системе Иттена, качественно открасив его и сохранив единую тональность различных цветов. Рассмотрите предложенную схему. Сначала составьте три колера (красный, желтый, синий) и открасьте согласно схеме равносторонний треугольник. Проведя окружности, открасьте этими колерами их части, а затем — все остальные, смешивая колеры.



Цветовой круг



6. Коррида
7. По стихотворениям В. Маяковского
- 9, 10. Композиции по музыкальным произведениям Вагнера
11. Весеннее настроение

1. Музыкальный город
2. Индустриальный город
- 3, 8. Утренний город
4. Счастливое детство
5. Карнавал

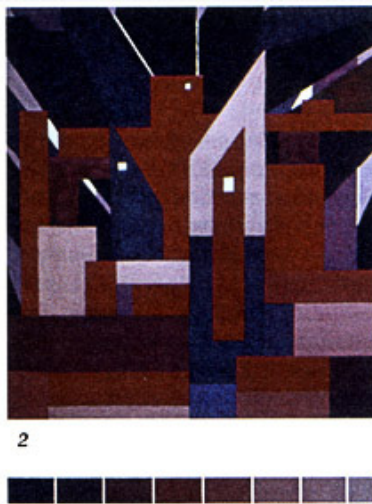
Упражнение 6

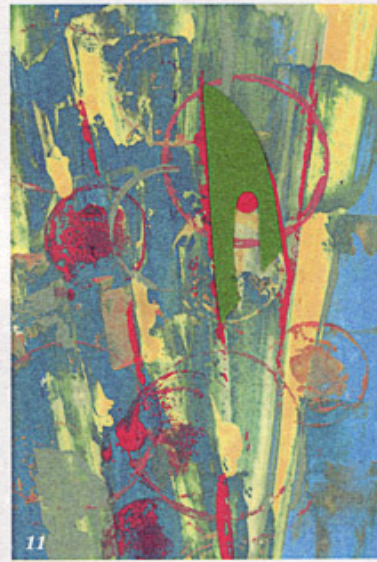
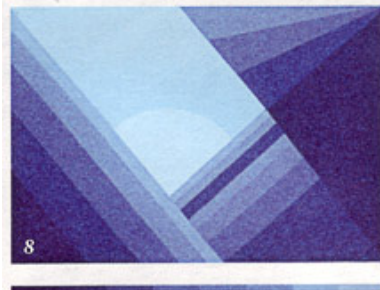
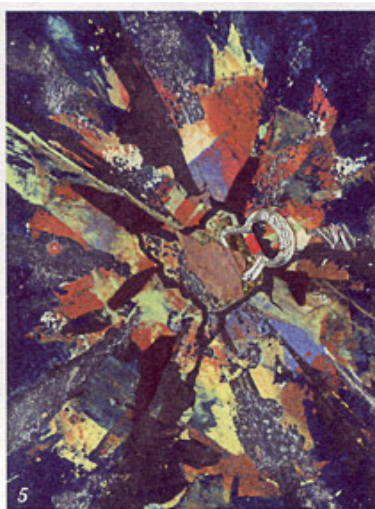
Выберите один цвет из трех основных (желтый, красный, синий) или дополнительных (оранжевый, фиолетовый, зеленый) и составьте ряд убывания насыщенности из 12 порогов, используя белила.

Упражнение 7

Выберите один из основных или дополнительных цветов и составьте ряд убывания светлоты, состоящий из 12 порогов.

По желанию можно усложнить задание и составить ряд из 24 или 36 оттенков.





ФАКТУРА

Фактура — это одно из свойств предметного мира, наряду с формой и цветом помогающее ориентироваться в окружающей действительности, а также одно из средств выражения художественного образа произведения. Фактура — это характер поверхности предмета, определяющийся свойствами материала, из которого он состоит, и способом его обработки.

Так, фактура камня или дерева в зависимости от задачи автора и создаваемого художественного образа может стать гладкой, дающей блеск, или остаться шероховатой, грубо обработанной.

Характер поверхности, или фактуру, мы воспринимаем обычно зрительно — как она отражает или поглощает свет, а также осязательно — проводя рукой по предмету. Однажды соприкоснувшись с фактурой или каким-либо материалом, мы надолго сохраняем ощущение от его поверхности и легко воскрешаем это ощущение. Ассоциации, навеянные той или иной фактурой, могут в течение длительного времени оставаться в нашей памяти. Так, материальное (фактура) рождает духовное, а духовное, в свою очередь, хранит память о материальном. Например, агрессивные, жестокие образы связаны у нас скорее с блестящими, колючими фактурами, чем с мягкими и пушистыми. А мягкие, шероховатые или в отдельных случаях вязкие фактуры ассоциируются с покоем и тишиной. Вот почему для украшения своего жилища и себя самого человек обычно использовал «теплые» фактуры: дерево с его разнообразной степенью обработки (строганое, полированное, вощенное, расписное, с рельефом, пропиленное и т. д.), фактуру ткани, различные фактуры плетения (шерстяное, берестяное, рогожное, льняное), фактуры кож и меха, глиняные фактуры керамики и т. д. Можно перечислить еще ряд фактур различных материалов, которые широко применялись и сейчас активно используются в произведениях искусства. Это кость, фактуры металлов (кованого, чеканного, полученного в процессе литья), камня, стекла и т. д.

Фактура, как и цвет, имеет физическую характеристику, а также обладает эстетической выразительностью. К физическим свойствам фактуры относятся гладкость, шероховатость, колючесть, скользкость, бугристость, пушистость, мягкость. Во многих случаях это зависит от технологии обработки материалов (плетеные, прорезные, тисненные, жатые, граненые и т. д.).

Фактура может вызывать у зрителя различные эмоциональные ощущения, оказывать на него психологическое воздействие. Она может быть приятной и неприятной, беспокойной и монотонной, радостной и скучной, роскошной и корявой, нежной и колючей.

В сочетании с формой фактура объема или пятна может значительно усилить воздействие на зрителя, на его чувственно-эмоциональное восприятие, вызвать определенные образы, воспоминания, ассоциации.



*Л. и Д. Шушкановы. Ночное небо. 1911
В. Малолетков. Последняя горсть земли. 1981*

В. Зидер. Чайники. 1985



С. Коненков. Паганини. 1956

Разнообразие и неповторимость фактур дают широкие возможности для создания художественного образа. Правильный выбор фактуры, а значит, правильный выбор материала и его обработки, поможет в создании образа. Фактура, как и цвет, не может существовать без формы. Трудно представить себе форму без цвета, но фактуру вне конкретного материала и формы представить просто невозможно.

Соответствие формы и фактуры, их единство — одна из важнейших проблем, которую необходимо решить художнику. Например, автору нужна для решения определенного образа тяжелая, неподвижная форма. И фактура должна отвечать этой задаче: рваный

камень, железобетон с отпечатавшейся опалубкой, неполированный металл и т. д. Если же необходимо выразить легкий, романтический образ, то выбор материала или сочетания нескольких материалов и уровень их обработки должны соответствовать данному образу и форме: шелковые ткани, стеклянные нити, отражение зеркал и т. д.

Соответствие должно существовать также между фактурой и цветом. Например, для создания образа необходим желтый цвет. Но он может быть блестящим или матовым, иметь колючую или вязкую фактуру. Он может за счет фактуры оказаться тяжелым или легким, тем самым усилив выразительность образа.

Рассмотрим несколько примеров. Кувшин грузинского художника, выполненный в керамике, выражает вполне определенный образ. Хорошо читаемый силуэт предмета, пластичность. Простота, лаконичность, можно сказать, даже аскетизм формы, подчеркнутый черным цветом. Но фактура кувшина за счет обработки керамики лощением приобрела матовую поверхность, которая придала черному цвету бархатистость, теплоту. К аскетизму, строгости формы и цвета добавилась нотка приподнятости, возвышенности, мягкости. Подобен по форме кувшин украинского мастера. Но другая фактура — другой образ.

Фактура — это такое средство выражения художественного образа, влияние которого сказывается при непосредственном восприятии произведения. Только тогда ощущается вся значимость фактуры в формировании и раскрытии образа. Поэтому многие произведения искусства, которые мы видим не в оригинале, не могут произвести на нас должного впечатления и передать все то, что волновало автора. Ни цветные фотографии, ни кинодокументы, ни голография не в состоянии заменить непосредственного общения зрителя с произведением.

Но фактуру, так же как цвет и форму, по-разному заставляют звучать свет и освещение. Освещение — это еще одно из средств выражения художественного образа. При различном освещении неодинаково будут работать не только объемная форма, но и фактура. Прямое, яркое освещение четко выявит объем, резко подчеркнет все неровности поверхности, заставит бликовать гладкие фактуры. Для создания другого образа потребуется рассеянное ос-



Ю. Густсон. Колесо времени. 1985

вещение, смягчающее форму и ее угловатость, дающее фактуре глубину, подчеркивающее ее естественность. Так, применяя различную степень освещенности, меняя количество источников света, их направления, можно углубить характеристику созданного художественного образа, обогатить его.

Многие произведения искусства (особенно это касается скульптуры и архитектуры) воспринимаются по-разному в зависимости от времени года или времени суток, то есть от освещения и окружения других фактур, цвета. Именно поэтому так трудно вычлнить объем из среды, освободить его от влияния окружающего мира. В связи с этим художнику, создающему свои произведения, необходимо учитывать варианты различного освещения, соседство разнообразных фактур, цвета, которые могут оказывать нежелательное дополнительное воздействие на зрителя. Тем более трудно сказать, что именно поразило вас в этом произведении. Форма? Цвет? Фактура? А может, именно освещение? Или то и другое в сочетании? Восприятие, как мы знаем, субъективно. На одного человека, скажем, больше всего воздействует форма, особенно объемная, на другого — цвет. Мы очень часто забываем о фактуре, но попробуйте исключить ее из изобразительных средств, и вы сразу почувствуете, насколько невыразительными и бедными станут произведения.

Существует ряд других средств, помогающих выражению художественного образа. Но они не относятся к изобразительным. Это звук, запах, вкус. Все эти средства достаточно широко используются сегодня во многих видах искусства. Особенно звук. Богатейшая гамма разнообразных средств выражения и профессионально грамотное комплексное применение их помогают художнику создать волнующие его художественные образы.

Для выполнения этих упражнений необходимо собрать богатую палитру разнообразных фактур. Внимательно рассмотрите их при различном освещении и пощупайте.

Упражнение 1

Подберите различные фактуры одного цвета, ощутите разницу в их эмоциональном воздействии, попробуйте дать им об-

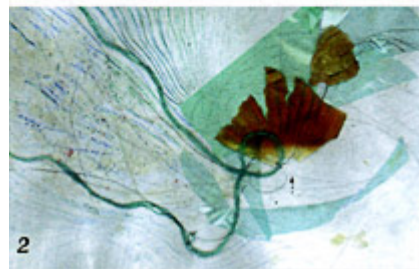
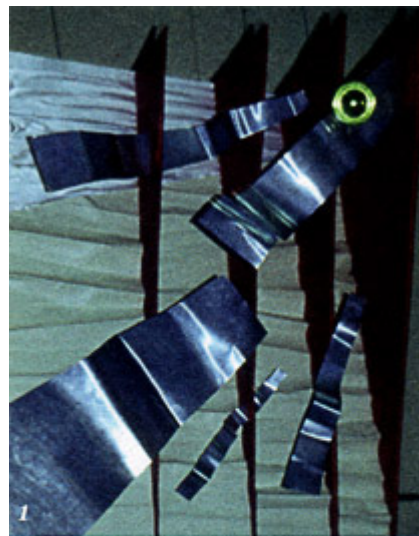
разные характеристики. Запишите эти характеристики. Затем найдите такую форму, которая бы соответствовала этим фактурам.

Упражнение 2

Подберите к фактуре стекла, латуни и хорошо обработанной деревянной детали другую фактуру, которая бы еще больше подчеркнула фактурную характеристику каждого материала.

Упражнение 3

Подберите художественное произведение (рельеф или объем) с ярко выраженной фактурой или, что еще лучше, с сочетанием фактур. Используя переносной источник света, найдите такой угол освещения, который бы еще больше выявил созданный художественный образ, а затем, переместив свет относительно предмета, создайте другой образ.



1. Ура! Да здравствует!

2. Запах весны

3. Пашня

4. Весна

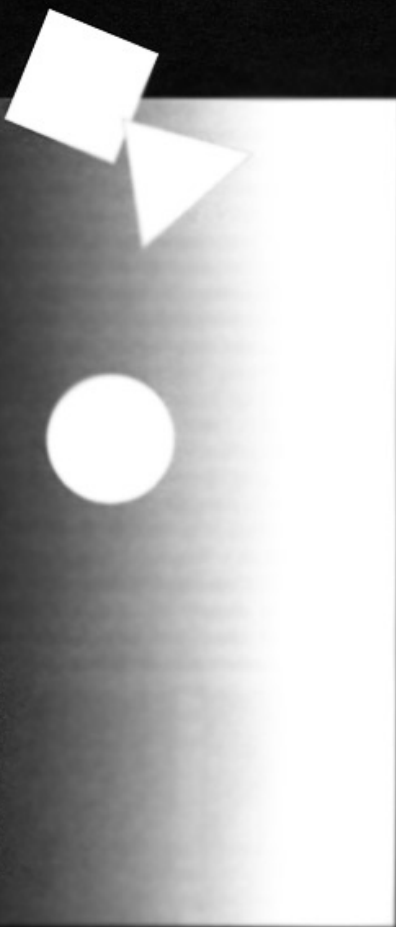
5. Счастливое детство

6. Жара

7. Композиция по музыкальным произведениям Чайковского



ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ НА ПЛОСКОСТИ



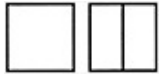


Плоскость, которая является посредником между художником и зрителем, ощущается и воспринимается каждым человеком по-своему в силу индивидуальных особенностей, то есть субъективно. Но существует и объективное восприятие.

Прежде чем создавать плоскостные композиции, необходимо познаться с закономерностями их восприятия.

Так, например, если поставлена задача выбрать плоскость в наиболее гармоничных пропорциях, то в большинстве случаев эта плоскость будет соответствовать пропорциям «золотого сечения» или близким к ним. Это скорее всего связано с тем, что в основе построения человека, природы, Земли, космоса лежат те же пропорции. Если необходимо точкой обозначить центр плоскости, то она окажется несколько выше геометрической середины. Все это объясняется объективным ощущением плоскости.

Восприятие плоскости у европейцев отличается от ее восприятия японцами и другими представителями восточной культуры, которые при письме располагают строчки вертикально. Мы же прочитываем плоскость слева направо и из верхнего угла в нижний. Поэтому точка, расположенная в верхнем левом углу, не вызывает никакого дополнительного вопроса, а воспринимается естественно. Однако перенесение ее в любое другое место привлекает более активное внимание зрителя. При решении композиции на плоскости необходимо учитывать и использовать оптические иллюзии восприятия самой плоскости, а также точки, линии или пятна на ней.









1. Геометрическое, оптическое восприятие формы

<p>Геометрически точный квадрат кажется ниже по высоте, а следовательно, оптический квадрат должен быть слегка вытянут в высоту. Глаз склонен к преувеличению всего горизонтального и более слабому восприятию вертикального.</p>	
<p>При геометрически точном разделении формы на две равные части нижняя часть кажется меньше, поэтому необходима оптическая корректировка членения. Глаз переоценивает верхнюю и недооценивает нижнюю часть плоскости, поэтому любую фигуру, для того чтобы она казалась расположенной в центре плоскости, следует немного сместить вверх.</p>	
<p>Горизонтальная линия кажется толще, чем такая же вертикальная.</p>	




	<p>Квадрат на плоскости при уменьшении воспринимается как точка. Причем на черном фоне квадрат прочитывается дольше, нежели на белом.</p>
	<p>Геометрически точный круг кажется вытянутым в ширину.</p>
	<p>Один и тот же круг выглядит по-разному в зависимости от его расположения на плоскости. Вверху — легким, парящим; внизу — тяжелым, грузным. Причем на черном фоне это свойство выражается активнее.</p>
	<p>Треугольник, обращенный вершиной вверх, выглядит устойчивым, а в перевернутом виде форма неустойчива.</p>
	<p>Прямоугольник, лежащий горизонтально, выглядит прочным и тяжелым, стоящий — более легким и подвижным.</p>
	<p>Равновеликие фигуры воспринимаются разными. Свечение белых фигур на черном фоне раздвигает зрительно их границы, и они кажутся заметно крупнее, чем точно такие же черные на белом фоне.</p>
	<p>Горизонтальные линии, образующие квадрат, зрительно удлиняют его в высоту, вертикальные — расширяют.</p>
	<p>Квадратное поле, ограниченное горизонтальными линиями, расширяется, а вертикальными — удлиняется.</p>
	<p>Форма, образованная квадратами, дает иллюзию дополнительных квадратиков в углах. При наборе кругами иллюзия пропадает.</p>

2. Восприятие точки, линии, пятна на плоскости

	<p>Неподвижная точка.</p>
	<p>Точка начинает движение и образует линию.</p>
	<p>Вертикальная линия напряжена под действием силы тяжести.</p>

Горизонтальная линия растянута влево и вправо. При снятии силы натяга она готова свернуться до состояния покоя.	
Линия движется слева направо.	
Два варианта восприятия: линия начинается где-то слева и оканчивается; линия началась справа и движется налево, против направления чтения.	
Неопределенная линия. Она лишена движения и обращена как влево, так и вправо.	
Появляется точка, и линия начинает двигаться к ней.	
Зависшая точка, готовая к раскачиванию, колебаниям маятника.	
Образуется мнимая оптическая линия. Это связано с устойчивым прочтением плоскости.	
Диагональная линия имеет четко обозначенное направление движения.	

Приведенные примеры доказывают существование объективного восприятия, которое необходимо учитывать, komponya на плоскости. Для создания композиций также необходимо развить чувство меры, то есть количественное ощущение массы элемента или элементов и плоскости. Это одна из важнейших задач обучения композиции.

Плоскость подавляет элемент и имеет первостепенное значение.	
Круг и треугольник подавляют плоскость, уничтожают ее. Форма как бы сползает с плоскости, чувствуется явная неуравновешенность элемента с плоскостью.	
Соотношение фигуры и плоскости найдено более правильно. Если мы сравним площади фигур, то окажется, что у круга площадь больше, однако оптически они смотрятся равноценно. Это говорит о том, что открытая, агрессивная форма (в данном случае треугольник) требует большей плоскости для уравнивания.	

	<p>Изменим средства выражения, не меняя размера. Нам кажется, что все круги имеют разный размер. Чтобы восстановить соотношение, нужно серый круг сделать больше, чем красный, так как красный по тону одинаков с серым, но за счет активности цвета воспринимается большим по размеру. Белый круг на черном фоне нужно уменьшить, чтобы сохранить оптическое равенство. При рассмотрении данного примера можно заметить, что круги по-разному «отступают» от плоскости. Черный и белый — больше, серый и красный — меньше.</p>
	<p>Графическая фактура как бы сдвигает элементы, а значит, необходима корректировка их месторасположения. Во втором ряду представлен возможный вариант решения уравновешивания элемента на плоскости. Об истинном положении фигуры на плоскости наш глаз судит не столько по ее силуэту, сколько по зрительному оптическому центру тяжести. Для «веса» формы немалое значение имеют цвет и фактура. «Теплые» цвета — тяжелее «холодных», цвета сильнонасыщенные и фактурные — тяжелее малонасыщенных и гладких.</p>

В этой главе рассматривался вопрос восприятия картинной плоскости и элемента на ней. О создании многофигурной композиции, ее закономерностях и, в первую очередь, о равновесии пойдет разговор в следующей главе.

Для наибольшего развития восприятия формы и плоскости, или, как говорится, «постановки глаза», необходимо самостоятельно сделать все предложенные схемы (1, 2). Возьмите чистый лист бумаги размером примерно 12 x 9 см и аппликативно выполните все позиции, о которых говорилось выше.

В работе следует эффективнее использовать метод аппликации, так как он позволит многократно совершать перестановку элемента в поисках его месторасположения на плоскости. Активнее варьируйте размеры линий и паузы между ними, форму и ее конфигурацию, изменяйте тон, цвет, фактуру и, сопоставляя различные варианты, фиксируйте выводы. Эти упражнения очень удобно делать на компьютере, так как при сравнении можно накладывать один вариант на другой. Хорошо будет видна количественная разница открытой и закрытой

форм, изменение размера формы в зависимости от ее тона, цвета, графической фактуры. С изменением качества плоскости необходимо будет изменить или местонахождение формы, или ее характеристику, а возможно, и то и другое.

Предлагается дополнительно выполнить следующие упражнения.

Упражнение 1

Проследите за изменением размеров круга в зависимости от изменения его цвета и фактуры (черный, желтый, красный, блестящий, матовый черный и т. д.). Плоскость — белая.

Упражнение 2

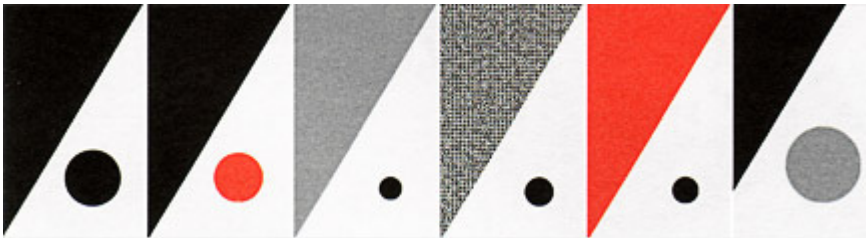
На различных по цвету и фактуре плоскостях (5-6 вариантов) проследите за изменением размера круга белого цвета, затем — черного.

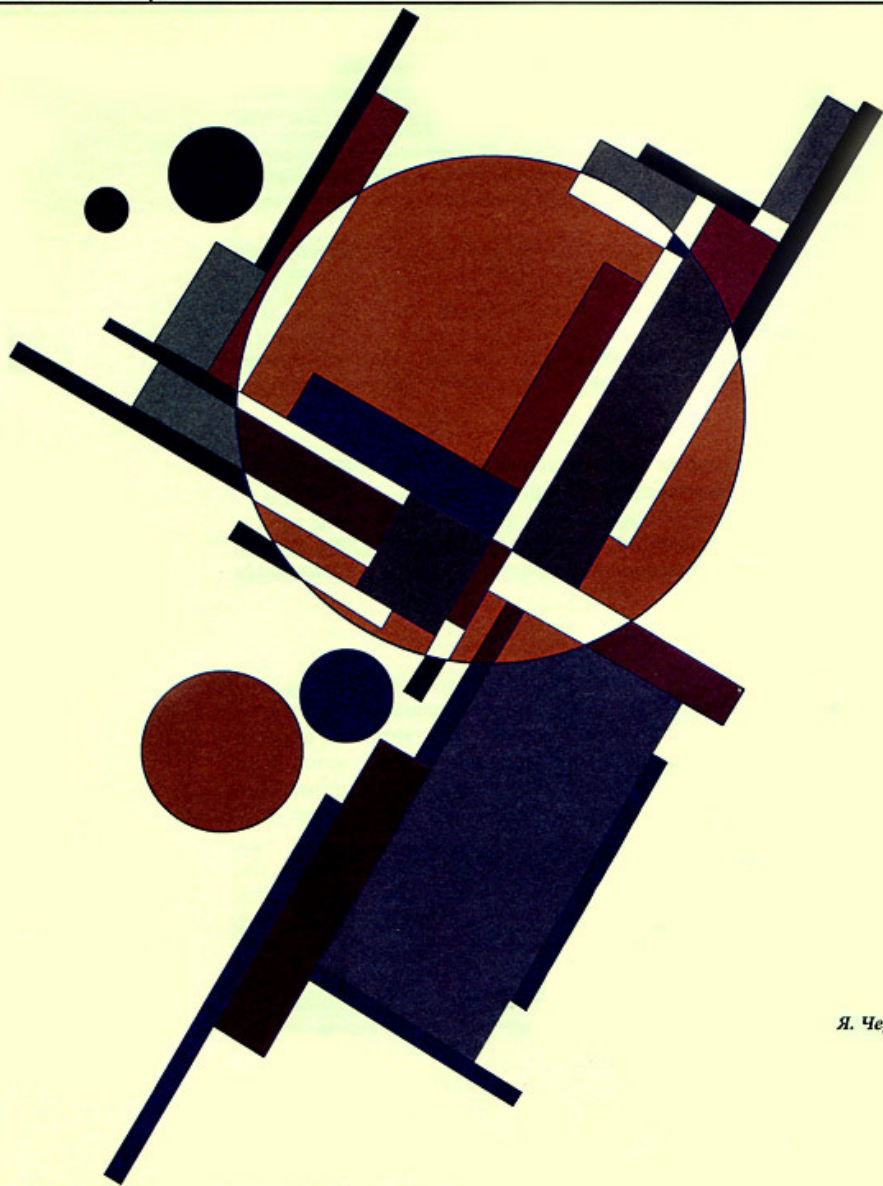
Упражнение 3

Замените форму круга на треугольник и выполните те же упражнения. Самостоятельно сделайте выводы.

Упражнение 4

Подберите одинаковые по задачам упражнения, уже выполненные вами, но с использованием разных форм. Сопоставьте площади этих элементов.





Композиция (от лат. compositio — составление, связывание) — построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, subordinating его компоненты друг другу и целому.

Советский энциклопедический словарь

Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое отражает противопоставленные ему предметы, не обладая знанием их.

Леонардо да Винчи

Утверждение, что композиция не подлежит научно-методическому обоснованию, тем более странно, что, как правило, композиция произведения любого вида изобразительного искусства, в том числе и живописи, заранее обдумывается. Основы изучения рисунка и живописи тесно смыкаются с законами композиции.

А. А. Дейнека

Композиция — закономерно устроенный организм, все части которого находятся в неразрывной связи и взаимозависимости. Характер этой связи и взаимозависимости определяется идейным замыслом художника. Конструктивная идея, свойственная природе замысла, дает практическую основу композиции.

Е. А. Кибрик

...Композиция не есть что-то застывшее, догматичное. В науке есть четкие законы. В искусстве же любой четкий закон не может быть доведен до предельной четкости: всегда должно оставаться хоть немного места для свободного творчества.

А. К. Буров

...Композиция существует с момента, когда предметы начинают изображаться не только ради них самих, но для того, чтобы их внешний вид передал отзвуки, которые они вызывали в нашей душе.

П. Руссо

...Композиция есть искусство размещать декоративным образом различные элементы, которыми располагает художник для выражения своих чувств. 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. Произведение несет гармонию целого: всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной.

Я не могу рабски копировать натуру, я вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины. Когда все отношения тонов найдены, то в результате должен получиться живой аккорд тонов, гармония, подобная гармонии музыкальной композиции.

Для меня все заключается в концепции, необходимо поэтому с самого начала иметь ясное представление о целом.

А. Матисс

Одно из определений композиции будет следующее: стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и одновременное. Если так определить понятие композиции, то станет ясно, что она не есть придаток к изображению, не есть украшение, а есть основной момент изображения, по-разному проникающий в разные произведения, так как цельность может быть большая или меньшая, цельность может быть различного характера.

В. А. Фаворский

РАВНОВЕСИЕ

Создавая произведение искусства, то есть гармонию, необходимо выполнить два ее неперенных условия: первое — равновесие, второе — единство и соподчинение. Таковы основные законы композиции.

Остановимся на композиционном равновесии. Это такое состояние композиции, при котором все ее элементы сбалансированы между собой. Однако не стоит путать это понятие с простым равенством величин. Равновесие зависит от расположения основных масс композиции, от организации композиционного центра, от пластического и ритмического построения композиции, от ее пропорциональных членений, от цветовых, тональных и фактурных отношений отдельных частей между собой и целым и т. д. Таким образом, можно сделать вывод, что ни одно из средств и законов композиции в отдельности не создадут гармоничное произведение, так как все взаимозависимо или уравновешено. Если же в своих творческих поисках художник активнее начинает применять одно из средств для создания более выразительного художественного образа, то результатом такого подхода должна стать переоценка всего композиционного построения произведения. Может потребоваться изменение его пропорций, увеличение или, наоборот, уменьшение количества элементов композиции, пересмотр тональных и цветовых отношений и т. д.

Рассматривая живописные работы художников, замечаешь, что они привлекают в первую очередь образным раскрытием темы, сюжетом, колористическим богатством решения произведения и другими качествами, и только потом мы обращаем внимание на то, что, несмотря, например, на активную динамику построения картины, она уравновешена, ничто не вырывается за ее раму. Так, в работе К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» яркое цветное пятно удерживается в картинной плоскости. Как художник добился такого равновесия? Какими средствами он достиг этого?

«Цельность и значительность художественного решения возникла вследствие прекрасно найденной гармонии движения и статики, плоскости и глубины, контраста горячих и холодных цветов. Действительно, если плоскость холста утверждается ровным и ярко насыщенным красным цветом коня, то глубину картины определяют не только направления линий волны и фигур заднего плана, но и контрастный к красному цвету зеленый цвет воды.



*К. Петров-Водкин.
Купание красного коня. 1912*



В. Валькот. Витраж в гостинице «Метрополь» в Москве. 1900-1902

позиционные поиски в эскизах и этюдах к картине, ведут работу над наиболее интересным пластическим решением, необходимым для создания задуманного образа. Пробуя различные построение элементов, множество раз проигрывая пластические связи, цветовое решение, они добиваются равновесия в картинной плоскости. Это может выразиться и в утменении или высветлении тона, в уменьшении или увеличении насыщенности пятна цветом, в усложнении или, наоборот, упрощении силуэта пятна, в количественном изменении, в увеличении значимости композиционного центра, в большей активизации ритмического построения, введении «метра», в уменьшении пластического контраста и т. д.

Существуют законы композиции, средства, способствующие созданию гармоничных композиций, различные приемы, использова-

Так же гармонично решено и движение. Конь движется вдоль холста справа налево, но, поскольку монументальный характер образа требовал определенной композиционной устойчивости, автор трактовал группу как своего рода скульптурный монумент. Останавливает движение коня вперед и откинувшаяся назад фигура мальчика, сидящего на лошади. В целом это решение создает большое равновесие всех элементов и частей картины, утверждая плоскость холста и нарушая ее, вводя сильное движение и нейтрализуя его, до предела насыщая картину контрастным цветом, художник достигает необычайного напряжения формы и в то же время гармонии, большой эмоциональности при пластически строгой построенности*.

Нам бывает порой сложно разобраться в замысле авторов тех или иных произведений. Может быть, во многих случаях в процессе работы художники добавляли отдельные цветные пятна, увеличивали их размер, насыщали деталями, которые помогали завершить произведение, добиться его равновесия. Что касается программных произведений, то авторы в основном осуществляют свои ком-

* Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 49.

ние которых поможет в дальнейшем доработать произведения, упорядочить их структуру, понять значимость классического наследия. Но все это никогда не сможет заменить творческое «я».

Творческая мысль, озарение, конечно, первичны. Затем появляется произведение, а уже потом — теоретическое обоснование, «школа». Таков многовековой процесс творческого познания — открытия. Если рассмотреть на исторической вертикали развитие того или иного вида искусства, можно обратить внимание, что за творческим взлетом очень часто следует период застоя или даже падения, в процессе которого активно ведется работа по осмыслению предшествующих достижений, создается теоретическая база, выявляются закономерности, которые подготовят следующий подъем.

Но вернемся к законам композиции. Равновесие по-разному проявляется в симметричных и асимметричных композициях. Симметрия сама по себе еще не является гарантией уравновешенности в композиции. Количественное несоответствие симметричного элемента и плоскости (или диспропорция частей и целого) становится зрительно неуравновешенным. Человек всегда тяготеет к равновесию форм, что создает более полный психологический комфорт, гармонию обитания в предметно-пространственной среде. Уравновесить симметричную композицию гораздо легче, чем асимметричную, и достигается это более простыми средствами, так как симметрия уже создает предпосылки для композиционного равновесия.



А. Головин. Занавес к спектаклю «Маскарад». 1917

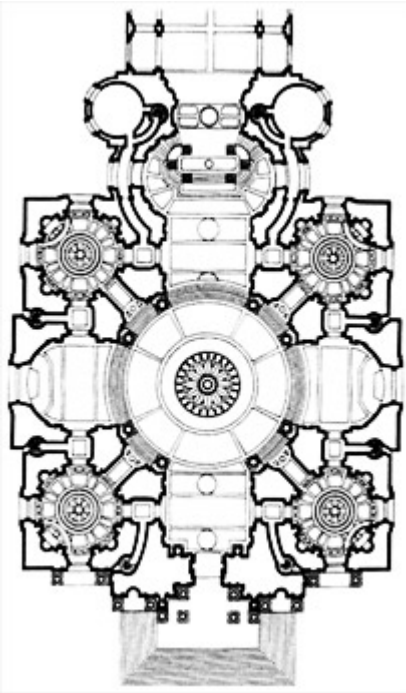
Правильно найденная симметричная композиция воспринимается легко, как бы сразу, независимо от сложности ее построения. Асимметричная же порой требует более длительного осмысления и раскрывается постепенно. Однако утверждение, что симметричная композиция более выразительна, неправомерно. История искусств подтверждает, что асимметрично построенные по законам гармонии композиции ничем не уступают, с точки зрения художественной ценности, симметричным.

Выбор построения или структуры произведения зависит от художественного видения автора, от его желания найти более выразительную композицию для создания конкретного художественного образа.

Наиболее часто применяемыми видами симметрии являются зеркальная с вертикальной или горизонтальной осью, центричная, угловая. Активно используется симметрия в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, реже — в станковой живописи, графике, скульптуре. Этот прием особенно хорош для утверждающих тем, поскольку позволяет без внутренних колебаний предельно сосредоточить внимание зрителя на изображаемом. Поэтому симметрия весьма активно применялась в культовой живописи. Если внимательно рассмотреть композицию иконостаса православного храма, то мы увидим ее вертикальное осевое построение. Живописному построению вторят архитектурные детали, которые, как на стержень, насажены на ось. Однако при внимательном рассмотрении можно заметить и обязательные отклонения от симметрии (или в завитке волос, или в глубине трактовки рельефа стены), что придает определенную живописность этому приему, создает «ложную» симметрию.

Мы уже упомянули о центричной симметрии, активно привлекающей внимание к центру, а также об угловой. В отличие от центричной в ней создается движение. Движение к центру — центростремительное, движение от центра — центробежное. Такой композиционный прием широко применялся и сейчас применяется в декоративно-прикладном искусстве: при росписи керамических блюд, платков, в решении плафонов, плоскости пола в интерьере и т. д.

Симметрия применяется не только в плоскостных композициях, но также в объемных и объемно-пространственных. Хотя надо отметить, что в начале XX века, века скоростей, неудовлетво-



Ж. Мансар. План собора Дома Инвалидов в Париже. 1676

ренности, алогичности и т. п., симметрия несколько отошла на второй план и отдала пальму первенства асимметричной композиции. Использование асимметрии позволяет более активно относиться к плоскости, на которой необходимо расположить группу или группы элементов — в зависимости от задач, стоящих перед автором. В этих случаях значительно сложнее уравновесить композицию, но для этого существуют такие изобразительные средства, как цвет и его насыщенность, форма и ее конфигурация, ориентация на плоскости, фактура, а также средства гармонизации: ритм, пропорции, контраст, нюанс и масштаб.

Первый разговор о гармонии в композиции, о ее основном и непрременном условии — равновесии — привел нас к логическому выводу о том, что все взаимозависимо: и количество элементов, и их конфигурация, и их соотношение с композиционной плоскостью и между собой, и их цветовое, тоновое и фактурное решение, и т. д. Поэтому, добиваясь выполнения одного закона гармонии, необходимо выполнить условия второго закона — единства и подчинения. И наоборот: создавая единство, цельность произведения, вы тем самым решаете задачу его равновесия. Только выполнив два этих условия, вы можете сказать, что создали гармоничную композицию.

Но не забывайте о средствах гармонизации, которые помогут вам в выполнении этих условий. Это пропорции и масштаб, контраст, нюанс и тождество, ритм. Разговор о них пойдет ниже.

Для развития чувства равновесия на плоскости, для наиболее полного освоения симметричного построения композиции попробуйте выполнить ряд упражнений. Эффективнее всего в данном случае работать в технике аппликации.

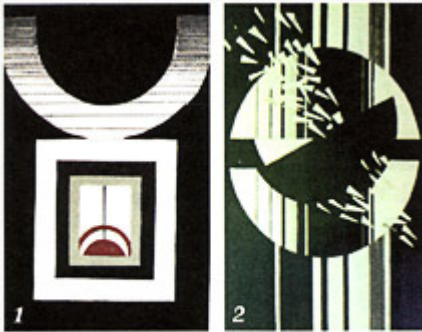
Упражнение 1

Возьмите лист бумаги, лучше цветной, и положите на него один элемент любой формы, но при этом гармонически сочетающийся по цвету с плоскостью. Попробуйте найти для этого элемента такое место, которое, по вашему мнению, было бы уравновешено на плоскости. Если элемент представляет собой собранную, замкнутую форму, то есть не имеет острых углов,



Л. Лисицкий. Обложка журнала «Вещь». 1922

1. Симметричная композиция
2. Асимметричная композиция
3. Асимметричная композиция



приближается к форме круга, то проверить правильность своего решения легко. Пересечение диагоналей, чуть выше и влево — вот его место. Если же элемент агрессивный по форме, имеет четко выраженную направленность в одну сторону, то его необходимо сдвигать в обратном направлении, тем самым освобождая большее пространство на плоскости перед выступающей, пластически развивающейся частью элемента.

Для приобретения навыков работы на плоскости необходимо обязательно проделать все эти манипуляции с элементом «закрытым по форме» и с элементом агрессивным или «открытым», причем в различных вариациях.

Упражнение 2

Найдя уравновешенное состояние, разверните элемент вокруг оси на 90 градусов и снова ищите равновесие, сдвигая элемент. И так несколько раз. Обратите внимание на закономерность и взаимосвязь поворота и сдвига. Это наблюдение поможет вам принять правильное решение. Помните, что готовых рецептов не существует. Главное, чтобы это упражнение заставило вас логически размышлять и помогло развить чувство равновесия на плоскости.

Упражнение 3

В первых двух заданиях мы брали один элемент, оговорив только, что цветосочетание должно быть гармоничным, но каким именно, не сказали. Наверное, положив в первый раз элемент на плоскость, вы могли почувствовать, что он мал или, наоборот, велик. Вы изменили размер и начали работать. Если же вы не обратили внимания на этот факт вначале, то присмотритесь повнимательней сейчас. Проанализируйте такое явление, как изменение цвета плоскости (а не ее размера). Сделайте это несколько раз. Обратите внимание на то, что почти каждый раз вам хочется изменить размер элемента. Это говорит о том, что количественное соотношение площади элемента и плоскости всегда должно определяться в индивидуальном порядке, а также о том, что есть цвета «тяжелые» и «легкие». Закон равновесия говорит не только о месторасположении элемента, но и о количественном и качественном соотношении его с плоскостью.

Упражнение 4

Попробуем усложнить задачу. Для этого существующий элемент, который ранее был уравновешен, разрежем на несколько частей. В результате он распадется на некое количество элементов. Попробуйте теперь уравновесить их. Вы непременно придете к выводу, что по количественному соотношению их не хватает. Из этого следует еще один вывод: площадь пятна «одинокого» элемента может быть меньше площади нескольких элементов — при условии, что цвет и фактура плоскости и элемента (элементов) остаются неизменными и выполняется условие равновесия. К тому же, чем меньше расстояние между элементами, тем меньше они могут быть по площади. «Вес» фигуры зрительно возрастает при ее активном одиночестве на фоне. Все эти упражнения, особенно упражнение 4, можно выполнять и на компьютере. Проработав одну позицию, сохраните ее. Затем, выполнив следующую позицию, используйте предыдущее решение и наложите одно на другое. Путем сравнения выводится результат.

Упражнение 5

Попробуйте организовать плоскость, используя симметрию: с вертикальной осью, угловую, центричную. Отметьте для себя, что создать равновесие, применив симметрию, несложно. Труднее создать композицию, оригинальную по своим пластическим задачам, интересную по восприятию.

Перейдем к упражнениям, которые помогут освоить принципы равновесия асимметричной композиции.

Упражнение 6

Создайте ярко выраженную неуравновешенную композицию, состоящую из любого количества элементов, определенного колористического строя. Проанализируйте ее. Вы увидите, что она не уравновешена не только в количественном соотношении, но и в оптическом. Введите цветное пятно или измените качество плоскости, тем самым добываясь равновесия.

Упражнение 7

Вновь создайте неуравновешенную композицию и проанализируйте ее. уравновесьте введением сложного по конфигурации

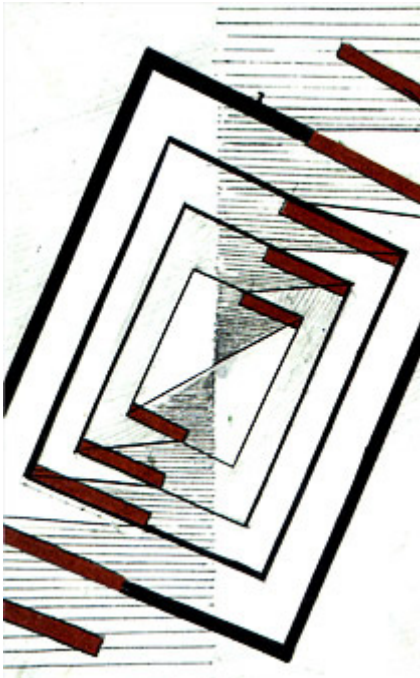
Симметричная композиция



элемента. Это может быть буква, какой-либо знак и т. п. Двигаясь от обратного, вы тем самым еще глубже исследуете причину неуравновешенности, а затем, устраняя ее, еще раз проанализируете свои действия, которые помогут организовать плоскость.

В результате выполнения этих упражнений должны появиться элементарные навыки работы с плоскостью. Вы должны также обратить внимание на то, что в двух последних упражнениях с введением сложных по форме элементов или активного цветового пятна в композиции появились акценты, правильнее сказать, доминанты. При их помощи был организован композиционный центр.

Симметричная композиция



ЕДИНСТВО И СОПОДЧИНЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР

От мудрецов древности мы восприняли идею о красоте и гармонии природы. Свои философские трактаты посвятили этой проблеме Пифагор, Платон, Леонардо да Винчи и многие другие мыслители. Мир — это гармония и ритмика, считали греки. Законы музыкальной гармонии они переносили на всю Вселенную. Порядок и красота царствуют в космосе. Тогда же были развиты и математические идеи гармонии, выраженные в системах пропорционирования, о которых мы расскажем подробнее. На протяжении всей истории человечества не прекращались поиски всеобщего закона Гармонии. Ньютон, Поликлет, Дюрер, Келлер, Альберти, Витрувий, Хогарт, Кант, Гегель и другие пытались решить в своих исследованиях и творчестве поставленную задачу. Всеобщий закон Гармонии должен быть единым для живой и неживой Природы, для материального и идеального мира, куда входят мышление, искусство.

Долгое время считалось, что именно греки стали первооткрывателями законов гармонии. Однако сейчас мы уже знаем, что еще задолго до них жрецы Древнего Египта в совершенстве владели фундаментальными знаниями: тому подтверждение находки склепа Хеси-Ра.

Ученые доказали, что познание единства и есть познание гармонии, так как эти два понятия тесно переплетаются между собой. Но открытие законов в отдельных областях науки не в состоянии претендовать на звание всеобщего закона Гармонии. Хотя работы Планка, Павлова, Эйнштейна действительно являлись крупнейшими событиями нашего века, их открытия все-таки нельзя назвать всеобщим законом Гармонии, потому что они никоим образом не связаны с идеальным, духовным миром, а являются выразителем лишь материального начала. А ведь гармония — «это особое, целостное единство, охватывающее абсолютно все сущее, как материальное, так и идеальное. Гармония — закон именно такого единства, закон целого»*. Гармония выражает в основном не количество, а качество, сущность, красоту.

«...Гармония есть связь различных частей в единое целое. Эта связь сложнейшая, тончайшая, многообразнейшая. Как же осуществляется такая связь и что такое целое? Ясно, что связать части между собой так, чтобы они представляли некоторое законченное целое, можно только за счет сходства самих вещей, иначе говоря, за счет того общего, что содержится в каждой части.



В. Попков. Северная часовня. 1972

*Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение. М., 1990. С. 135

Если же между частями нет ничего общего, то есть все части различны (в смысле абсолютно различны), то и целое они образовать не смогут. Но не существует таких частей (или вещей), которые были бы абсолютно различны, так как все вещи одной и той же природы и, значит, содержат общее. Различие между вещами в этом глобальном смысле относительно. Следовательно, в этом же смысле и нужно понимать гармонию целого, как гармонию Вселенной. Итак, определение и познание гармонии зависит от определения и познания, связи между частным и общим — одного из фундаментальных вопросов философии^{*}. Аристотель говорил: «Надо идти от вещей (воспринимаемых) в общем к их составным частям: ведь целое скорее уясняется чувством, а общее есть нечто целое, так как общее охватывает многое наподобие частей».

Поэтому, ставя задачу организации гармоничной композиции из некоторого количества элементов, необходимо, чтобы она (композиция) была едина. Это должно выразиться в единстве пластического решения, образного и смыслового раскрытия темы, в единстве формообразования, колористического и фактурного решения. Единства можно добиться путем соподчинения. Но прежде чем разбираться в различных вариантах соподчинения, обратите внимание на организацию композиционного центра, так как соподчинение происходит в основном между центром и прочими элементами. Именно композиционный центр является выразителем художественного образа и несет смысловую нагрузку. Однако существует и такой принцип композиционного построения, когда центром может оказаться «пауза».

При организации композиционного центра следует учитывать законы визуального восприятия плоскости. Как правило, он располагается в активной, центральной ее час-



^{*}Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение. М., 1990. С. 135

ти. Смещение относительно геометрического центра придает порой произведению большую внутреннюю напряженность и пластическую выразительность в раскрытии художественного образа и темы. Обратимся к наследию В. А. Фаворского в области теории композиции. Он писал: «Совсем иначе мы смотрим середину плоскости и края ее. Края плоскости образуют, хотим мы этого или не хотим, обрамление, а в центре — глубина, пространство. И вся плоскость должна быть построена напряженно-ритмически. И тогда она принимает конструктивную цельность и повышает ее... Плоскость обрамляется обычно вертикально и горизонтально. Значит, вертикаль и горизонталь уже присутствуют, и, кроме того, как я говорил, уже к краям образуется поле или рама. Вся плоскость изобразительная готова принять любую конструкцию, отметить центр и боковые области, приняв любую цельность в двух измерениях, а планы — это прямое порождение плоскости. Плоскость открывается планами в глубину, причем мы можем выбрать, какой план главный и как другие ему подчиняются. Произведения есть разные — мы можем подчинить первый план второму, третьему или задний подчинить переднему. Для этого нам нужно двинуть задний план вперед, так создается обратная перспектива. Но при помощи изобразительной плоскости мы изображаем пространство — предмет пропитывается пространством, и мы получаем третий вид цельности — композиционный»*. Фаворский в данном случае говорил о фронтальной композиции, хотя задачи композиционной цельности

Э. Бурдель. Мраморный фриз «Театра Елисейских полей». 1910-1913



*Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 250.

и единства необходимо решать и в других видах композиции, таких как объемная и глубинно-пространственная. В той и другой также важна проблема единства и соподчинения, а следовательно, и организации композиционного центра, так как решение этой проблемы заложено именно в нем. Центр в основном несет смысловую нагрузку, выражает художественный образ произведения, воздействуя на зрителя психологически и вызывая у него тем самым поток ассоциаций, развивая воображение, заставляя сопереживать. Каким же должен быть центр по форме, цвету, фактуре? Эту сложнейшую задачу может решить только художник, создатель произведения. Его видение определяет многое. А для достижения композиционного единства имеется немало средств и приемов.

Разберем несколько вариантов. В композиции, состоящей из простых по восприятию элементов, появляется элемент, сложный по силуэту. Конечно, он привлечет к себе внимание сильнее, чем группа более простых по форме. Именно он за счет своей сложности начнет играть роль доминанты или композиционного центра. Однако при этом необходимо выполнить условие единства и соподчинения всей композиции. В данном примере соподчинение может выразиться в подчинении сложному центру колористического решения или во введении новых подобных по силуэту форм — линий, а также в применении таких средств гармонизации, как ритм, контраст, нюанс и тождество, конкретный разговор о которых пойдет ниже.

Рассмотрим следующий пример. Возьмем одинокий по форме центр (именно он необходим автору для решения художественного образа). За счет выделения определенной формой доминанты композиции автор может добиться яркой характеристики, создать незабываемый образ. В данном случае применен контраст форм, поэтому добиться соподчинения можно путем цветового и фактурного решения, а также с помощью активного применения средств гармонизации.

История искусств предлагает нам различные схемы построения композиций. В одном варианте решения организация композиционного центра осуществляется самым маленьким по форме элементом, а в другом — самым большим. Их выбор уже доказан творческим решением автора произведения и возможным выполнени-

ем непренных условий существования композиции: равновесия, единства и соподчинения. Вариантов решения этих задач может быть множество.

А вот создание композиции, центром которой является композиционная пауза, требует от художника хорошей профессиональной подготовки. При необходимости можно предложить несколько вариантов решения художественного образа таким способом. Приведем два наиболее распространенных. Первый — создание движения к центру, который не выражен никакой формой, путем использования одного из средств гармонизации — ритма. Второй — расположение элементов, подобных по форме, цвету и фактуре, без какого-либо акцента. Тем самым композиция представляет собой как бы раму.

При внимательном анализе произведений искусства обращает на себя внимание тот факт, что многие авторы отдают предпочтение цветовому единству композиции, соподчиняя центр общей колористической задаче. Он (центр) может быть решен как самый активный по цвету, контрастный ко всей гамме, самый темный или самый светлый. Это цветовое единство в решении элементов и всей композиции дает цельность восприятия произведения. Но единство и соподчинение выражаются не только в колористическом единстве и соподчинении, а еще и в единстве форм и фактур. Большую роль в создании композиции, отвечающей законам гармонии, играют средства гармонизации. К ним относятся ритм, контраст, нюанс и тождество, пропорции, масштаб.

Следующие упражнения выполняются на неизобразительной, то есть формальной основе, убирая сюжетную и образную нагрузку, мы тем самым острее выявляем композиционные задачи. При организации композиций попробуем использовать модульную сетку построения. Применение модульного построения композиций дает ощутимый результат в координировании тех пластических связей, которые могут выра-

зиться в параллельности сторон форм, в кратности их соотношений и пауз между ними, в размещении форм или их деталей на одной прямой. Для начинающего композитора работа по разнообразным модульным сеткам (основу которых может составлять квадрат или ромб) представляет собой отличный тренажер для ощущения пластических связей в композиции. Этот прием дает возможность проверить себя в процессе творческого поиска, подсказывает связи элементов, что в свою очередь решает проблему единства и соподчинения.

Расчертите плоскость, на которой необходимо создать композицию, на клетки, равные приблизительно $1/4$ величины предполагаемого главного элемента (согласно заранее сделанному эскизу). Затем обозначьте место композиционного центра, но так, чтобы главный элемент композиции четко попал по размеру модульной сетки, то есть занимал одно деление, два, три и т. д. Затем разместите другие элементы композиции, каждый раз корректируя их размер и месторасположение, подчиняясь шагу модульной сетки. В результате вы увидите, что эскиз, претерпев изменения, организовался убедительнее и в целом композиция смотрится более законченной.

Используйте любые изобразительные средства и технику аппликации.

Упражнение 1

Организуйте композицию из одинаковых по форме элементов (круг, квадрат, треугольник или более сложные фигуры), которые отличаются размером, цветом или фактурой. Выявите центр, уравновесьте композицию, решите ее композиционное единство и соподчинение.

Упражнение 2

Создайте композицию на модульной основе, выполняя неизменные условия: равновесие, единство и соподчинение. Используйте два варианта форм, например квадрат и круг. Выберите соответствующую модульную сетку. Поставьте перед собой задачу: решение должно быть ахроматическим. Затем попробуйте сделать его хроматическим.



Упражнение 3

Организуйте композицию на модульной основе, где ее элементами будут буквы, но не более двух. Например, Б и Н. Их размеры могут изменяться. В решении могут быть использованы 2-3 цвета.

Упражнение 4

Организуйте композицию на модульной основе, где ее элементами будут цифры, не более трех. Их размеры могут варьироваться. Обратите особое внимание на подбор цифр. В решении могут быть использованы 2-3 цвета.

Упражнение 5

Создайте композиции, отвечающие всем основным требованиям (равновесие, единство и соподчинение), где центр организован:

- а) самым большим элементом в композиции;
- б) самой сложной по силуэту формой;
- в) самым маленьким по форме элементом в композиции;
- г) группой элементов;
- д) «одиноким» по форме элементом;
- е) композиционной паузой.

Упражнение 6

Создайте композиции, где центр организован за счет цветового решения:

- а) контрастным по цвету элементом ко всему решению композиции;
- б) самым темным элементом композиции;
- в) самым светлым элементом композиции.

Упражнение 7 (контрольное задание)

Возьмите три одинаковые плоскости белой бумаги. Организуйте на них композицию из трех одинаковых комплектов элементов черного цвета. В каждый комплект должны войти:

- а) круг — диаметр 4;
- б) квадрат — 2×2 ;
- в) прямоугольник — 8×1 ;
- г) широкая линия — $12 \times 0,25$;
- д) линия — $4 \times 0,5$;
- е) жирная точка.

Размеры даны в сантиметрах.



Дайте три предложения по решению разных композиционных задач.

Упражнение 8

Организовать композиционный центр самым большим элементом.

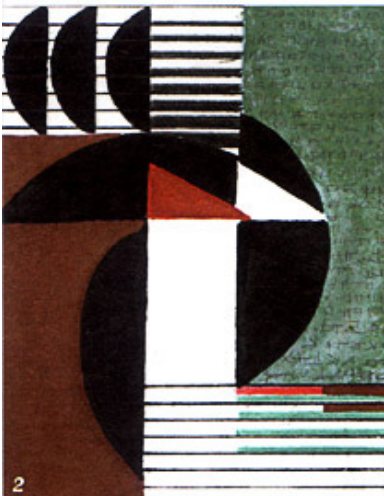
Упражнение 9

Организовать композиционный центр самым маленьким элементом.

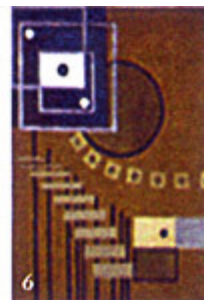
Упражнение 10

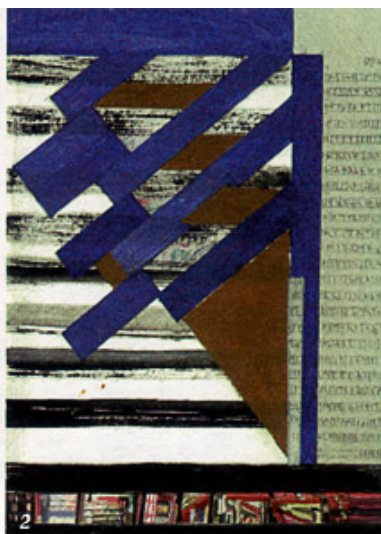
Создать из предложенных элементов композицию, где композиционная пауза выполняет роль центра. Все три композиции должны быть уравновешены и обязаны отвечать закону единства и соподчинения.

Две наиболее оригинальные по замыслу композиции (из упражнений 2-6) можно повторить в размере 75 x 55 см, уделив особое внимание технике исполнения, упражнение 7 выполняется на плоскости, размер которой вы должны определить сами.

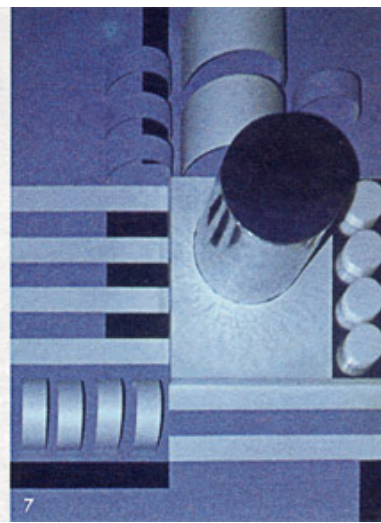
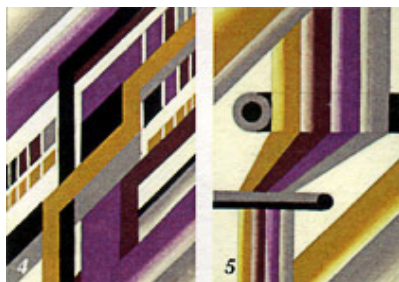


1. Упражнение 5, 6
2. Упражнение 2, 5
3. Упражнение 2, 5, 6
4. Упражнение 2, 5, 6
5. Упражнение 5, 6
6. Упражнение 5, 6



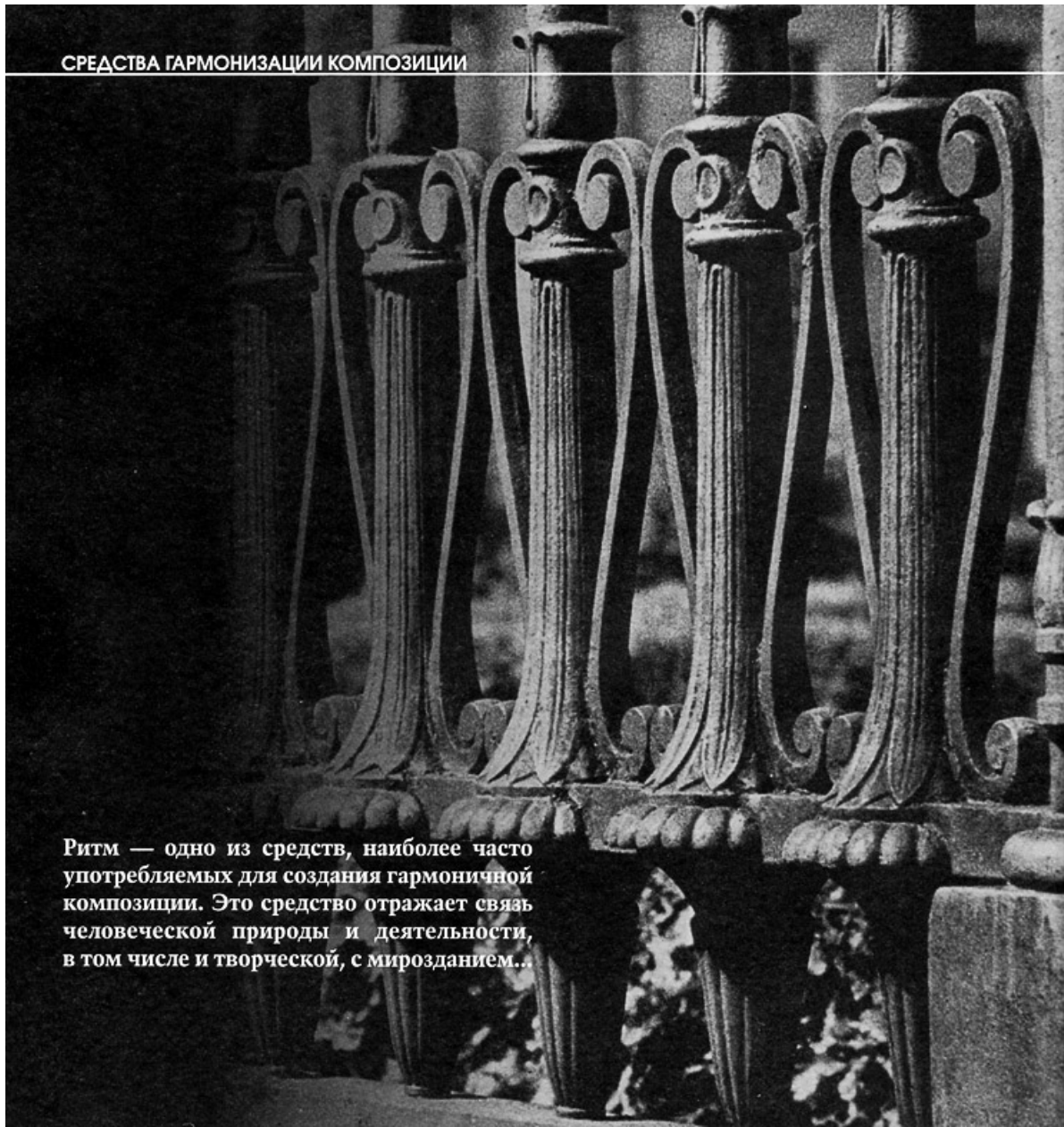


1. упражнение 5, 6
2. упражнение 2, 5
3. упражнение 2, 5, 6
4. упражнение 5, 6
5. упражнение 5, 6
6. упражнение 5, 6
7. упражнение 2, 5, 6



СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИИ

Ритм — одно из средств, наиболее часто употребляемых для создания гармоничной композиции. Это средство отражает связь человеческой природы и деятельности, в том числе и творческой, с мирозданием...



Действительно, разве можно отрицать, что многие процессы жизнедеятельности человека протекают циклично? Человек ощущает ритмы сердца, дыхания, ритмично двигается при ходьбе, беге, танце. Любая трудовая деятельность связана с ритмичными движениями, то есть с повторами. Важнейшие признаки ритма — это повторяемость явлений, элементов или форм, закономерность их чередования. «Ритм» буквально означает «такт, мерность» (от греческого «рафмос»).

День, ночь, день, ночь... Зима, весна, лето, осень, зима, весна, лето, осень, зима... Одно время года сменяется другим, затем все повторяется вновь и вновь. Детство, отрочество, юность, зрелость, старость. Временной ритм связан с качественными изменениями в человеке, его физическим состоянием, а также с повышением духовного и умственного уровня. Любая личность находится в системе развития всего человечества, живущего на Земле, а Земля в свою очередь является частью Вселенной, которая также имеет свое развитие и движение, то есть определенный ритм. Физиологи и психологи установили, что человек реагирует не только на свои собственные ритмы, но и способен усваивать ритмы, идущие извне. При этом организм как бы настраивается на внешний источник ритма и адаптируется к нему. Процесс усвоения ритма довольно сложен, он протекает как на уровне врожденных безусловных рефлексов, так и условных, приобретаемых человеком на протяжении всей жизни. Современные научные исследования доказывают, что ритм признается раздражителем, формирующим эстетические чувства.

Наверное, поэтому и в примитивном искусстве встречаются композиции, в основе которых лежит ритм.

Расписывал ли художник керамику, резал ли деревянные изделия, шил ли иглой, стучал ли по наковальне — в основе всех этих процессов лежит «метр». Удар — время, удар — время... Элемент — пауза, элемент — пауза. Если ритм — это обязательно изменение или, можно сказать, движение, то повторение без изменения — «метр». Метричность — это равномерность в движении типа механического. Если развитие ритма в композиции имеет пределы, то метрическая композиция может повторяться бесконечно. Ярким примером метрического ряда служит орнамент. Различные волно-

В. Вазарелли. Композиция. 1968



Набивная доска. Конец XVII в.



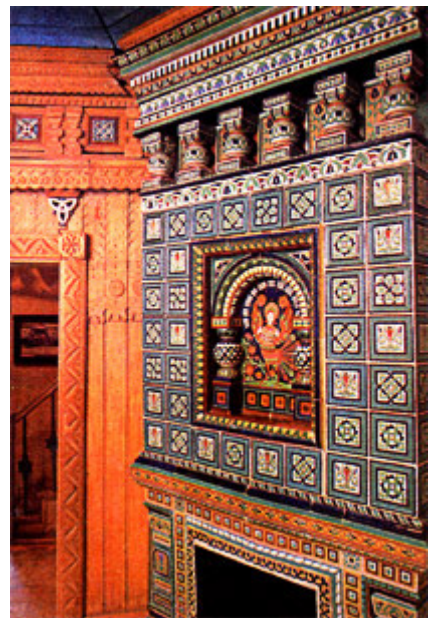
образные и прямые линии, крестики, ромбики, кружочки и т. д. — все это определенная информация, которая выстраивается в полосе, на плоскости или на объеме, рождая тем самым орнаменты, смысл которых нам теперь по большей части не ясен. Но они до сих пор привлекают своей неповторимой декоративностью. Метрические композиции широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Это связано не только с потребностью человека окружать себя предметами, которые создают определенный психологический климат, но и с технологией изготовления того или иного произведения. Возьмем, к примеру, процесс нанесения рисунка на ткань. Исстари такие ткани назывались набивными, или «набойками». На деревянной доске вырезался рельеф или набивались гвоздики, затем наносилась краска и путем накладки доски на ткань отпечатывался рисунок. Такая доска и является метром: то есть один раз отпечатали, затем вновь нанесли краску и опять повторили наложение на ткань рядом, ниже и так далее. Рисунок задумывался таким образом, чтобы как можно меньше были заметны линии стыков. Конечно, сейчас технология изготовления ткани, обоев, оберточной бумаги существенно изменилась. Но тем не менее, создавая композиции, в основе которых лежит метр, необходимо продумывать пластические связи одного метра со следующим. Такого вида метрические композиции называют еще раппортом, или раппортными композициями. В основном они применяются для создания рисунка на тканях. Различают три вида таких композиций: сетчатый, полосообразный и клетчатый. Обычно в композициях на тканях используются растительные, животные и геометрические мотивы. Для метрических композиций характерна статика. Статика — это состояние покоя, равновесия. Лучше всего это состояние реализуется с помощью симметричных геометрических мотивов. Метрическая композиция строится на строгом отсчете времени и пространства.

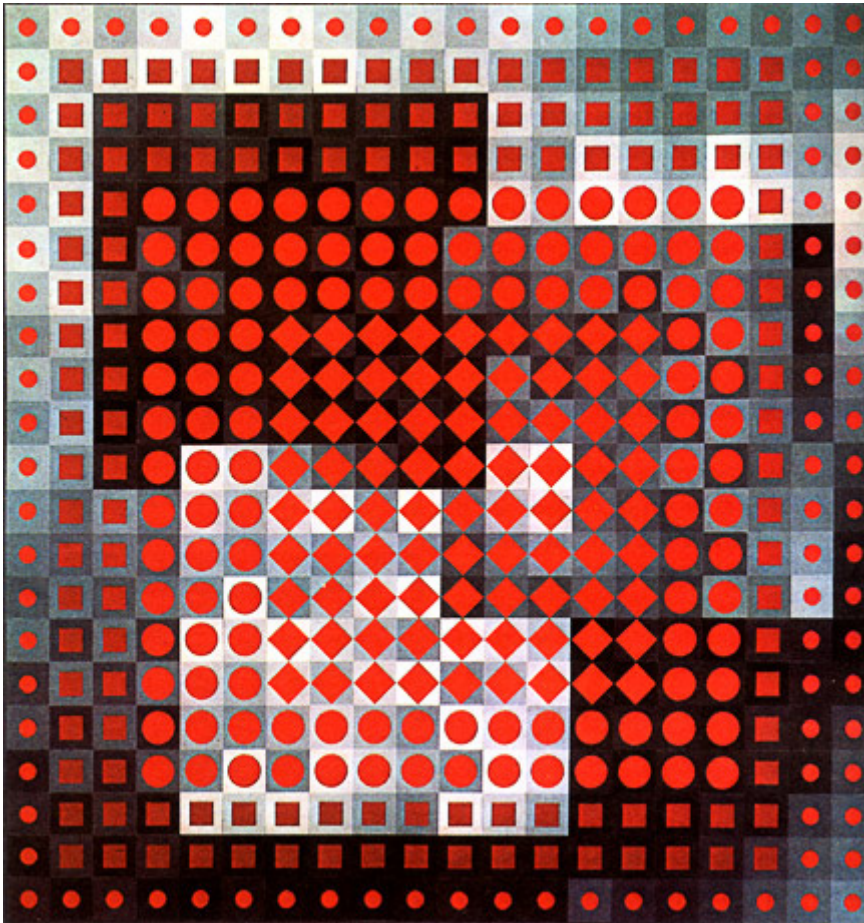
В отличие от метра ритм придает композиции динамизм и порождает движение с более сложной характеристикой. Динамика ритма обуславливается закономерным чередованием однородных элементов и пространства. В искусстве ритм понимается как синтез количества и качества в выражении художественной формы. Для зрителя, воспринимающего произведение искусства, су-

существует два типа ритма: активно-динамический и пассивно-динамический. К первому относятся звуковые (музыкальные), танцевальные, световые и другие ритмы, то есть ритмы, которые появляются и исчезают в определенных временных рамках. Ко второму (пассивному) типу относятся ритмы в архитектуре, живописи, скульптуре, графике, где пластические формы находятся постоянно и ощущение ритма возникает из соотношения реально существующих элементов. Воздействие на зрителя активно-динамического ритма во многом зависит от продолжительности его восприятия. В пассивно-динамическом ритме главным становится характер каждого элемента, его пространственное положение, выразительность композиционных фраз.

Ритм бывает простым, когда меняется какая-то одна закономерность (форма, цвет, фактура или расстояние между элементами), и сложным, когда изменения происходят сразу по нескольким параметрам. Например, меняется конфигурация формы и происходит насыщение по цвету, или изменяется расстояние между элементами и одновременно уменьшается форма, которая также изменяет свою фактурную характеристику. Ритм не только обогащает композиции, но и помогает их организовать. Без ритма трудно обойтись как в плоскостной композиции, так и в объемной, пространственной. Ритм может выражаться с помощью всех изобразительных средств: существуют ритмы форм (точки, *пинии*, пятна и их сочетания), ритмы цвета (ахроматические и хроматические), ритмы, выраженные фактурой. В одной композиции может оказаться большое количество композиционных фраз, построенных на ритме и развивающихся относительно друг друга параллельно, пересекаясь или даже двигаясь в противоположном направлении. За счет ритмического построения активно организуется центр плоскости или объема, а в объемно-пространственном решении выявляется доминанта. Количественные или качественные изменения могут происходить весьма своеобразно: со своим интервалом в каждой композиционной фразе, с изменением изобразительных средств. Знание закономерностей ритмического построения во многом решает проблемы создания композиций любого вида, их единства и соподчинения, равновесия как целого произведения, так и его частей.

Печь в усадьбе Абрамцево. Конец XIX в





В. Вазарелли. Композиция. 1964

Вполне возможно использование в композициях сочетания метра и ритма. Метрическое повторение ритмических рядов помогает создавать весьма оригинальные произведения. Казалось бы, используя одно и то же средство, нельзя добиться такого большого разнообразия решений. Но, например, художник В. Вазарелли всем своим творчеством доказывает обратное. Каждая его работа своеобразна и неповторима.

Говоря о таком средстве, как ритм, помогающем создавать композиции в соответствии с законами гармонии, необходимо отметить его активное применение не только в изобразительном искусстве, но и в других видах творческой деятельности. Так, музыкальные произведения вообще не могут существовать без ритма. В архитектуре, кино, театре, литературе ритм использовали и используют как средство для создания произведений независимо от времени, места и художественного образа.

1-5. упражнение 2
6. упражнение 4
7. упражнение 5

Целью этих упражнений является определение соотношений мотива и интервала между ними, количества рисунка и фона, превращение композиции в единый узор. Решение таких задач способствует развитию творческого воображения и чувства пластики. Возможна отработка этих упражнений на компьютере.

Упражнение 1

Создайте метрический ряд (из 5-6 повторов), используя сначала геометрические мотивы, а затем растительные. Первоначальные поиски ведите в черно-белом варианте, внимательно прослеживая силуэты форм, работая над их цельностью, читаемостью. Затем возможно введение цвета, но не более одного-двух.

Упражнение 2

Постройте раппортные композиции (полосообразные, клетчатые, сетчатые) с использованием геометрических форм. Попробуйте в одной композиции выразить пластические задачи линией, в другой — пятном, а в третьей — сочетанием линии и пятна.

Перейдем к следующей группе упражнений.

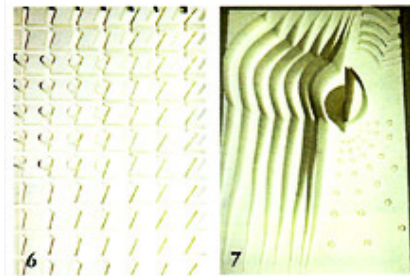
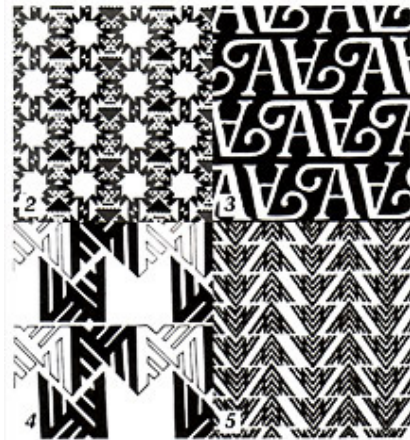
Упражнение 3

Постройте простые ритмические ряды (7-10 повторов), различающиеся между собой по замыслу. Попробуйте варьировать форму, меняя ее силуэт, размеры, членения, рельефность, элементы на ней, изменяя ее тон, цвет, фактуру, отдавая предпочтение интервалам, которые тоже могут нести художественную нагрузку. Попробуйте даже такие задачи решать творчески. Желательно сделать более 10 вариантов.

Затем создайте удлиненные композиции, где возможно сочетание двух-трех и более ритмических рядов, композиционных фраз. Организуйте композиционный центр с движением к нему. Не забудьте об обязательном условии гармоничной композиции — равновесии, единстве и соподчинении.

Упражнение 4

Организуем плоскостную композицию, применяя ритм и метр. Для выполнения данного упражнения используйте любые изобразительные средства и графические приемы. Это зада-





ние рассчитано на фантазию и оригинальность мышления, выдумку и изобретательность, а также на усидчивость и профессиональное владение техникой.

Упражнение 5

Создайте 2-3 композиции по законам гармонии, активно используя такое средство гармонизации, как ритм. Выразите в этих композициях определенные художественные образы.

Возможные темы: «Праздничные фанфары», «Современный промышленный город», «Одиночество», «Спортивный праздник», «Ярмарка» и т. д. Композиции выполняются любыми изобразительными средствами. При этом не оговариваются ни ритмический строй, ни число элементов, ни их размеры, ни, наконец, графическая трактовка. Предлагается свободная творческая интерпретация выбранных тем, решенных на формальной основе. Размеры работы приблизительно 75 x 55 см. Для определенных специализаций это упражнение имеет смысл выполнить в рельефе, используя бумагу, картон.



Удлиненная композиция. Ритм.

**КОНТРАСТ
НЮАНС
ТОЖДЕСТВО**

Каждому средству гармонизации отведена конкретная роль в организации композиции, а степень его значимости в создании произведения каждый художник определяет самостоятельно в силу своих творческих задач. Не только индивидуальные предпочтения творческих личностей, но и виды искусства влияют на выбор этих средств. Так, в произведении, требующем моментального, активного визуального воздействия на зрителя (например, рекламный плакат), в основном будет использоваться контраст. Контраст форм, цвета, фактуры, выраженный графично. Именно контраст даст возможность быстрого прочтения темы, информации, сюжета. В то же время в другом произведении контраст может помешать основной композиционной задаче и даже разрушить ее. Так, при создании богатой текстильной поверхности скорее всего будет применено такое средство, как нюанс, выраженное формообразованием, колоритом, фактурой.

Последовательность изучения различных средств гармонизации, предложенная в данной книге, основана на хорошо отработанной методике преподавания. Поэтому после ритма рассмотрим сразу три средства гармонизации — контраст, нюанс и тождество. Все они говорят о качественном изменении или качественном соотношении изобразительных средств в произведениях искусства.

Если контраст — это максимальное изменение качеств изобразительных средств, нюанс — минимальное, то тождество — повторение этих качеств. Для того чтобы контраст или нюанс «заработал» как средство гармонизации, нужно составить ему пару — тогда появится возможность для сравнения. Например, контраст большого и малого элемента, круглого и квадратного, черного и белого, зеленого и красного, гладкого и шероховатого и т. д. Как только появилось это сравнение, появилось и соотношение количества белого и черного, зеленого и красного, малого и большого. Поэтому в создании гармоничной композиции очень важен момент соотношения. Характеризуя одно произведение, мы говорим, что в нем основную композиционную задачу выполнил контраст тона, в другом же художественный образ может быть решен за счет богатства колорита, его нюансной проработанности.



Д. Моор. Помоги. 1921



Ш. де Герн. Дворцово-парковый ансамбль в усадьбе Архангельское. Конец XVIII в.

Все три вышеназванных средства применяются художниками для выражения соответствующих художественных образов и для создания произведения, отвечающего законам гармонии.

Контраст, нюанс и тождество как средства гармонии рождены самой природой и вполне успешно в ней сосуществуют. Приглядитесь повнимательней. Какое многообразие оттенков в обычной траве! Это цветовой нюанс. В одном и том же растении мы видим повторение формы листьев: более крупные находятся внизу, и чем выше, тем мельче они становятся. Это нюанс форм. Здесь же можно заметить и нюанс цвета: нижние листья уже пожелтели, средние ярко окрашены, а верхние нежны и бледны. И вдруг мы замечаем цветок — природный акцент, контраст. Контраст ко всему растению, контраст форм, цвета, фактуры. Если цветок состоит из подобных лепестков, то это тождество. Этот пример доказывает, что средства гармонизации — контраст, нюанс, тождество — подсказаны художнику самой природой. Поэтому они нашли такое органичное применение в произведениях искусства.

Создавая дворцовые ансамбли и добиваясь композиционного единства произведений искусства и окружающей среды, архитекторы не могли обойтись без этих средств.

На примере усадьбы Архангельское рассмотрим применение контраста, нюанса и тождества как средств для создания гармоничной композиции. Проанализируем композицию архитектурного ансамбля. Сам дворец, его объемно-пространственное построение, в основе которого лежит симметрия, контрастирует с лесным массивом. Но автор ввел нюанс, подчиняя существующей пластике ландшафта основную композиционную идею всего ансамбля, и тем самым создал композиционное единство. От реки постепенно начинают нарастать высоты малых архитектурных форм, подчиняясь подъему берега и заканчиваясь центральным объемом дворца. Можно проследить и другое движение — доминирующий цельновоспринимаемый объем дворца переходит в колоннады, как бы растворяясь в стволах деревьев. Это нюанс. Однако архитектурный объем явно контрастирует своей цельностью, колористическим и фактурным решением с природой. Но в то же время автором были найдены удачные нюансные отношения и даже применено тождество. В частности, колоннада, образующая два крыла и организующая внутренний дворик, балюстрада, ступени, ва-

зоны, скульптура — то есть малые архитектурные формы, связанные одновременно и с дворцом, и с окружающей природой.

Особое место в архитектурной композиции отводится такому выразительному средству, как освещение. Обратите внимание, какую роль оно будет играть в выявлении объемно-пространственного решения и создании посредством его художественного образа. Если освещение яркое, то одинаково четко выявляются архитектурные объемы, ритмы стволов деревьев, колонн... Возникает больше контрастов. Контраст света и тени, контраст четко ощущаемого объема и сложного пространства и т. д., которые немного смягчаются нюансом рефлексов, воздушной перспективой, — все это рождает определенный художественный образ. Изменим ситуацию, применив рассеянный свет. Мы сразу почувствуем, что начинает преобладать нюанс, который в свою очередь будет выражать совершенно другой образ. Мягкая пластика форм, колористическое и фактурное единство — все это вызывает спокойствие и умиротворение, настраивает на лирический лад...

Из приведенного выше примера можно сделать несколько выводов.

Вывод первый. Контраст, нюанс, тождество — это композиционные средства, помогающие организовать уравновешенную, единую и соподчиненную композицию. То есть композицию, гармоничную во всех отношениях.

Вывод второй. Контраст, нюанс, тождество — это средства, которые дают художнику возможность создавать волнующие его художественные образы. В зависимости от доминирования одного средства над другим возникают различные ассоциации и художественные образы, создается эмоциональный настрой всего произведения.

Вывод третий. Контраст и нюанс — взаимодополняющие средства, которые не могут существовать отдельно друг от друга. Гармония — это сочетание противоположностей, их равновесие.

Обратимся еще раз к различным композиционным жанрам. Посмотрим на плакат Моора «Помоги». Белые элементы на черной плоскости, черное слово «Помоги» на белом фоне. Сложное по силуэту пятно фигуры человека, ломаная линия колоска и буквы, собранные в блок. Подсчитаем контрастные отношения: белое и черное, большая фигура и маленький колосок, пятно фигуры и линии сложного по силуэту пятна, а также простая в восприятии черная плоскость,



*Ш. де Герн. Стена нижней террасы
в усадьбе Архангельское.
Конец XVIII в.*

на которой организована композиция. В этом произведении можно насчитать более пяти контрастов. Но активный повтор белого цвета удержал композицию. Она настолько выразительна, что понятна любому зрителю, даже тому, кто не смог прочесть слово.

Роль контрастов универсальна: они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с идеи ее организации и заканчивая значением контраста в построении сюжета.

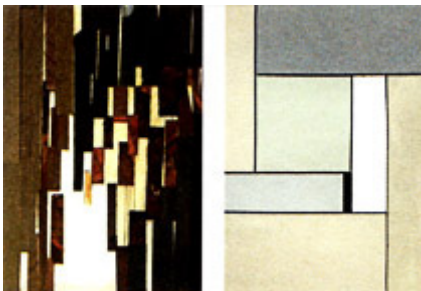
Приведенные ниже упражнения представляют собой серию творческих задач, которые встречаются одновременно при работе над тематическими произведениями. Для отработки приемов и усвоения понятий необходимо выполнить серию предложенных заданий и накопить опыт работы с этими средствами гармонизации (контрастом, нюансом, тождеством). Их количество может быть увеличено, что повлечет за собой закрепление понятий и поиск новых творческих решений. Отметим, что самостоятельная постановка задач — это дополнительное обучение, а в дальнейшем и свободное владение основами композиции, свидетельство творческой зрелости художника.

Основной целью заданий является создание оригинальных композиций, в которых должны быть выполнены следующие непременные условия: равновесие, композиционное единство и соподчинение, четко организованный композиционный центр. Композиции создаются на формальной основе. Выполняя данные упражнения, необходимо проявить творческое воображение и фантазию, постараться сделать каждую композицию интересной и неповторимой. Полностью используйте богатую палитру изобразительных средств и как можно шире применяйте различные графические техники.

Упражнение 1

Создайте композицию, где четко прочитывались бы контрастные отношения форм. Для наибольшей выразительности работайте в черно-белом варианте.

Попробуйте для начала создать композицию на размерные соотношения, а в следующей работе постарайтесь найти контрастные отношения между большой, сложной по конфигурации формой и малой, простой.



Упражнение 2

Выразите средствами композиции контрастные отношения между пятном и линией. Найдите их соотношения. Количество элементов выбирайте исходя из необходимости.

Упражнение 3

Введите цвет. Создайте композицию, в которой бы присутствовали цветовой контраст и тождество форм. При работе над этой композицией удобнее всего использовать технику аппликации.

Упражнение 4

Создайте оригинальную композицию, организуя композиционный центр посредством нюанса, а также применяя тождество форм.

Упражнение 5

Создайте композицию, используя тоновой контраст и нюансные отношения форм.

Упражнение 6

Создайте оригинальную композицию, организуя композиционный центр при помощи контрастных отношений форм и цвета.

Упражнение 7

Создайте композицию, применяя пластический контраст.

Упражнение 8

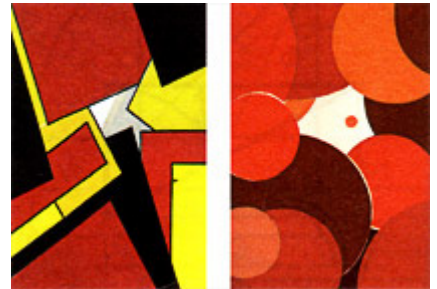
Создайте оригинальную композицию, где применялся бы контраст фактур, нюанс форм и цветовое тождество.

Упражнение 9

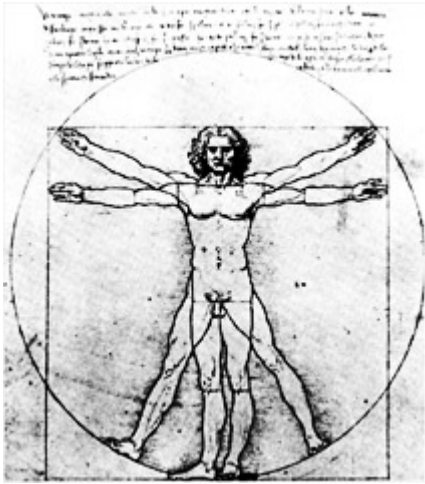
Создайте 2-3 композиции на задуманные вами темы, используя три средства гармонизации: контраст, нюанс, тождество. Выбранные темы должны нести образный заряд и вызывать вполне конкретные ассоциации.

В зависимости от тем вам предстоит выбор доминирующего композиционного средства (контраст или нюанс). Если теме присуще активное эмоциональное и психологическое воздействие на зрителя, быстрое прочтение художественного замысла, жизнеутверждающие, оптимистические образы, праздничное настроение — выбирайте контраст. Лирическим и поэтическим темам больше подходит нюанс.

Эти задания могут выполняться на компьютере.



ПРОПОРЦИИ



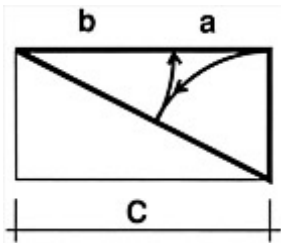
Леонардо да Винчи.
Пропорциональный канон

Многовековой опыт искусства, в котором прочно утвердились такие категории, как «целостность», «единство», «гармоничность», может быть перенесен и на характеристики произведений, о которых мы говорим: целостное произведение, композиционное единство, гармоничная композиция. Законы, по которым создается такого рода произведения искусства, принято называть законами гармонии. К ним относятся закон равновесия, закон единства и соподчинения. Однако и без художественных средств, помогающих создавать композиции по законам гармонии, не обойтись. К их числу, как вы уже знаете, относятся ритм, контраст, нюанс, тождество, а также пропорции и масштаб. Это основные средства гармонизации. Композиций, созданных без их участия, просто не существует. Напомним, что во времена Гомера гармониями называли скрепы, соединяющие доски в обшивке корабля. Лишенный гармоний корабль распадался на отдельные доски.

Обратим внимание на одно из важнейших средств гармонизации — пропорции (связи частей и целого). Продолжая тему единства целостного произведения, мы утверждаем, что пропорции и есть именно то средство, в основе которого заложена идея соотношения целого и составляющих это целое частей. Под пропорцией понимается отношение частей целого между собой и этим целым.

В эпоху Ренессанса среднепропорциональное отношение называли Божественной пропорцией. Леонардо да Винчи, занимаясь системами пропорционирования, дает ей название «золотое сечение».

Построим отрезки в пропорциях золотого сечения. В прямоугольнике с соотношением сторон 1:2 проводится диагональ, на которую поворотом накладывается меньшая сторона. Остаток диагонали поворачивается вокруг вершины прямоугольника до совмещения с положением верхнего основания. Таким образом, верхнее основание поделилось на два неравных отрезка в пропорции золотого сечения.



$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} = 0,618 = const$$

Если $c = 1$, то $b = 0,618$, $a = 0,382$;

если $b = 1$, то $c = 1,618$, $a = 0,618$;

если $a = 1$, то $b = 1,618$, $c = 2,618$.

Вот как древние ученые понимали пропорцию: «Две части или две величины не могут быть связаны между собой без посредства третьей... Достигается это... пропорцией (аналогией), в которой из трех чисел... среднее так относится ко второму, как первое к среднему, а также второе к среднему, как среднее к первому».

Стоит отметить особую роль среднего пропорционального. Оно содержит в себе качественное обобщение, так как выражается одним числом, а не множеством. Вот почему пропорции так существенны в выражении гармонии.

Основные пропорции:

1) арифметическая $a - x = x - b$, где среднее арифметическое

$$x = \frac{a + b}{2};$$

2) геометрическая $\frac{a}{x} = \frac{x}{b}$, где среднее геометрическое $x = \sqrt{ab}$;

3) гармоническая $\frac{a - x}{x - b} = \frac{a}{b}$, где среднее гармоническое x находится по формуле

$$\frac{1}{x} = \frac{1}{2} \left(\frac{1}{a} + \frac{1}{b} \right);$$

4) золотое сечение — это деление целого на две неравные части так, чтобы целое

относилось к большей, как большая к меньшей: $\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618 = \Phi$

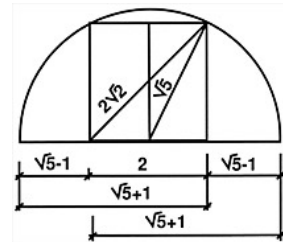
(число Фибоначчи), $\Phi^{-1} = 0,618$, $\Phi + 1 = \Phi^2$.

Построим квадрат. Рассечем его пополам вдоль вертикали на две равные части и получим два полуквadrата — два прямоугольника с отношением сторон 1:2. Разделим его пополам, на этот раз по диагонали. Это действие повлекло за собой развитие новых качеств: неравенство углов и несоразмерность отрезков.

Появились числа $\sqrt{2}$ и $\sqrt{5}$. Диагональ полуквadrата ($\sqrt{5}$) и есть отношение золотого сечения Φ : сторона 2 есть среднее между диагональю $\sqrt{5}$, увеличенной на сторону 1, и этой же диагональю, уменьшенной на сторону 1.

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = \frac{2}{\sqrt{5} - 1} = 1,61803398875... = \Phi$$

Золотое сечение (Божественная пропорция) объединяет элементы целого (прямой угол и расстояние между вершинами 1, 2 и $\sqrt{5}$) в целое — двойной квадрат.



Свойство аддитивности линейного ряда золотого сечения состоит в том, что каждый отрезок равен сумме или разности двух смежных отрезков.

С открытием в 1202 году ряда Фибоначчи было обнаружено основное свойство золотого сечения — единство аддитивности и мультипликативности. Это и есть суть золотого сечения. В нем ключ к явлению формообразования, открыто лежащий на поверхности математического знания. Но чтобы увидеть эту особенность, потребовалось сначала обнаружить механизм формообразования индуктивным путем.

В математике понятие «аддитивность» означает, что в числовом ряду $\Phi_1, \Phi_2, \Phi_3, \Phi_4 \dots \Phi_{n-1}, \Phi_n$ каждый последующий член равен сумме двух предыдущих. Причем за начало такого ряда можно принять любые два числа, например 0 и 1, 1 и 3 или 1 и 4 и т. д.

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610...

1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199, 322, 521, 843, 1364, 2207...

1, 4, 5, 9, 14, 23, 37, 60, 97, 157, 254, 411, 665, 1076, 1741, 2817...

Мультипликативность означает, что в числовом ряду $\Phi_1, \Phi_2, \Phi_3, \Phi_4 \dots \Phi_{n-1}, \Phi_n$ все члены ряда связаны в геометрическую прогрессию: $\Phi_1 : \Phi_2 = \Phi_2 : \Phi_3 = \Phi_3 : \Phi_4 = \dots = \Phi_{n-1} : \Phi_n = \text{const}$.

Число золотого сечения, соединяющее свойства аддитивности и мультипликативности, находится как общий корень двух уравнений:

$$a + b = c \text{ (аддитивность)}$$

$$a : b = b : c \text{ (мультипликативность)},$$

в которых целое «с» представлено состоящим из двух частей $a + b$. Отношение золотого сечения — широко распространенная закономерность организации живой природы, которая за единством аддитивности и мультипликативности скрывает глобальный принцип построения мироздания.

Понятие аддитивности свидетельствует о том, что целое структурно... Понятие мультипликативности означает, что на все части структурно организованного целого распространяется одна и та же закономерность роста.

Например, в природе золотое сечение распространено очень широко — как числовая характеристика членения стеблей растений, их расположения на стволе, закручивания спиралей подсолнечника, описание пропорций человеческого тела, строения раковины, яйца, яблока и т. д.

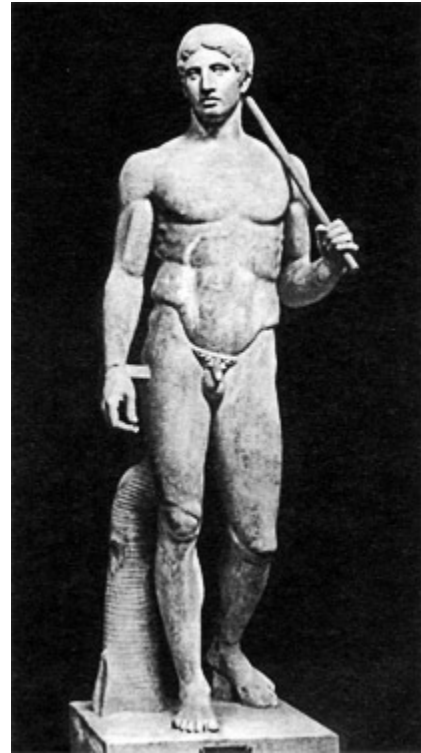
Певучесть скрипки, красота ее голоса находится в прямой зависимости от того, в какой мере форма инструмента согласована с пропорцией золотого сечения. Анализ музыкальных произведений в диапазоне от Баха до Шостаковича продемонстрировал метрические отношения основных разделов музыкальных форм, а также золотое сечение. Таким образом, законы гармонии обнаружены в музыкальных рядах, в таблице Менделеева, в расстояниях между планетами, в микро- и макрокосмосе, во многих областях науки. Скульптура, архитектура, астрономия, биология, техника, психология и т. д. — везде так или иначе проявляет себя золотое сечение.

Обратимся к истории. Теперь нам точно известно, что автор одиннадцати деревянных досок — панелей из склепа древнеегипетского зодчего Хеси-Ра (XVIII в. до н. э., Древнее царство) — виртуозно применял не только законы золотого сечения, но и был знаком с общекосмическим феноменом гармонии. Он также проиллюстрировал правило золотого сечения во всевозможных вариациях и дал практические советы по его использованию в творчестве.

Сегодня невозможно с абсолютной достоверностью определить, когда и как понятие золотого сечения было выделено человеком из интуитивной и опытной категории.

Рассмотрим скульптуру Поликлета «Дорифор», вплоть до мельчайших деталей построенную в пропорции золотого сечения. Канон Поликлета был известен еще в Древнем Египте. Именно там его познал Пифагор, а затем передал свои знания ученикам. Как известно, Поликлет был выходцем из школы Пифагора. Судя по всему, Поликлет не был посвящен во все таинства канона. Приняв систему членения только как описывающую физические, внешние данные человека, он допустил ошибку. В результате голова его скульптур несколько массивна, тяжеловесна. Позднее Лисипп пересмотрел ограничения канона и более творчески подошел к нему.

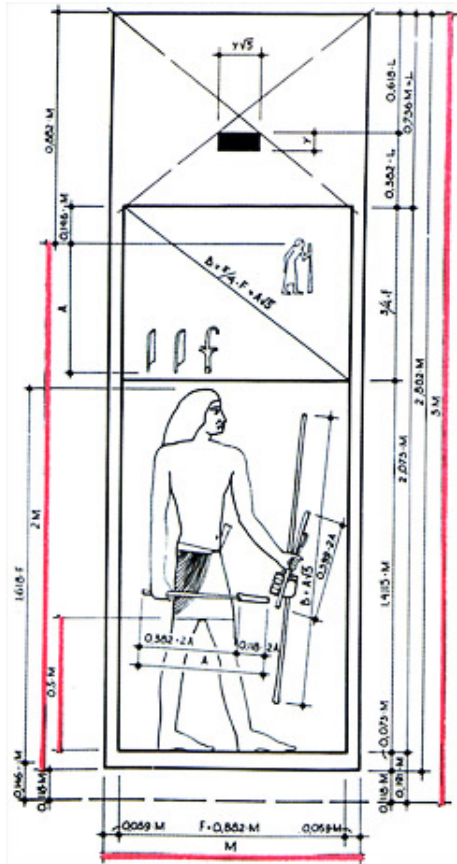
Из всего ряда древних канонов, включая современный канон Ле Корбюзье, только канон древних египтян носит абстрактный характер: в нем нет человеческого изображения. Однако в нем закодированы ритмы мужского и женского тела. Поисками канона, дающего гармонию, занимались многие художники, скульпторы, архитекторы. Они создавали так называемые «модулёры», в основу которых были заложены найденные ими системы пропорционирования.



Поликлет. Дорифор. V в. до н. э.

Доска-панель из стекла
Хеси-Ра. Древнее царство.
XVIII в. до н. э. *

Остановимся на достижении XX века — «модулёре» Ле Корбюзье, созданном для применения как в плоскостных композициях (в том числе, в графических работах), так и для создания объемных и объемно-пространственных композиций. Ле Корбюзье так определил для себя необходимость решения этой проблемы: «Если бы инструмент для линейных и оптических измерений, подобный музыкальной записи, был бы найден, то насколько легче было бы работать в архитектуре!



Ле Корбюзье так определил для себя необходимость решения этой проблемы: «Если бы инструмент для линейных и оптических измерений, подобный музыкальной записи, был бы найден, то насколько легче было бы работать в архитектуре!

В современном механизированном обществе, где оборудование с каждым днем совершенствуется для блага человека, создание гаммы визуальных измерений вполне уместно. Новый инструмент пропорционирования архитектурных форм явится основным средством объединения и сочетания человеческого труда, разобщенного — я бы сказал, разорванного — в наши дни двух трудно примиримых между собой систем: англосаксонской фут-дюйм, с одной стороны, и метрической с другой»**. Ле Корбюзье не удовлетворился разновидностью системы Фибоначчи и сформулировал характеристику своего «модулёра»: «Модулёр — мерило, основанное на сочетании математики и человеческого

масштаба; оно состоит из двух рядов числовых величин — красного и синего ряда. Можно ли ограничиться одной только числовой таблицей? Нет.

И мне вновь хочется пояснить весь комплекс идей, положенных

* Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение. М., 1990. С. 326 ** Ле Корбюзье. ** Архитектура XX века. М., 1970. С. 234.

«1. Наша решетка дает три размера: 113, 70, 43 (в сантиметрах), которые согласуются с Φ (золотое сечение) и рядом Фибоначчи: $43 + 70 = 113$ или $113 - 70 = 43$. В сумме они дают: $113 + 70 = 183$, $113 + 70 + 43 = 226$.

2. Эти три размера — 113, 183, 226 — определяют величину пространства, занимаемого человеком шести футов.

3. Размер 113 определяет золотое сечение 70, показывая начало первой, красной, серии 4 — 6 — 10 — 16 — 27 — 43 — 70 — 113 — 183 — 226 и т. д... До сих пор стоящий человек служил определению трех, а не четырех решающих значений модулёра, а именно:

113 — солнечное сплетение;

182 — вершина головы;

226 — конец пальцев поднятой руки.

Второе отношение Φ , 140 — 86, вводит четвертую существенную точку фигуры человека — точку опоры опущенной руки: 86 сантиметров. Таким образом, если человек, у которого левая рука поднята, непринужденно опустит правую руку, то она даст отметку 86. В результате мы получаем четыре точки, определяющие с помощью фигуры человека занимаемое им пространство. Размер 226 (2×113 — удвоение) определяет золотое сечение 140 — 86, показывая начало второй, голубой, серии: 13 — 20,3 — 33 — 53 — 86 — 140 — 226 — 366 — 592 и т. д.

4. Из этих значений и размеров отметим те, которые определенно связаны с ростом человека...»^{*}.

Ле Корбюзье советовал каждому работающему в композиции (начиная от создания любой утилитарной вещи и до возведения архитектурных сооружений) сделать линейку по его системе пропорционирования, ощутить ее в натуре и работать с ней. Но в то же время он всячески подчеркивал творческий подход в работе с модулёром. Продолжая прорабатывать свою систему пропорционирования, Ле Корбюзье создал «модуль-2», в котором два квадрата со сторонами 1,13 см были соединены так, что образовывали третий квадрат такого же размера. Прямой угол, вписанный в прямоугольник по общей стороне квадратов, образует две точки пересечения на сторонах третьего квадрата. Соединения этих точек прямой дает в одну сторону уменьшающуюся, в другую сторону — увеличивающуюся серию гармоничных носителей «красной» и «синей» серии.

^{*} Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970. С. 255.

Используя в своем творчестве наследие предшественников, многие художники продолжают их поиски систем пропорционирования, поиски своего канона, который позволил бы создавать неповторимые произведения искусства. Многие авторы шли по пути сочетания в своих творениях разных систем пропорционирования. Например, «пропорциональный строй храма Покрова на Нерли «подчиняется» и золотому сечению, и применению диагонали квадрата, и гармонизации математического ряда, и древнерусским мерам длины. Не входя в оценку всех этих приемов, отметим, что соразмерение зодчими архитектурной формы остается неопровержимым фактом, какие бы интуитивные начала ни лежали в его основе»^{*}.

Выбор и использование такого средства гармонизации, как пропорции, позволяет художнику создавать произведение, максимально отвечающее законам гармонии и эстетическим потребностям человека. Применение определенных пропорциональных отношений может придать большую выразительность созданному художественному образу, глубже раскрыть его. Однако необходимо отметить, что освоение такого средства гармонизации композиции, как пропорции, требует от обучаемого аналитического мышления, развития логики, элементарной математической грамотности, а также большой скрупулезности в работе. Не зря А. Бурдель говорил: «Искусство — завуалированная алгебра, отнимающая жизнь у тех, кто стремится приподнять ее покрывало».

Чтобы создавать гармоничные, то есть целостные произведения, художник должен осваивать и затем применять законы природы.

Необходимо сказать, что проблема пропорционирования — одна из сложнейших художественных проблем, требующих осмысления.

Анализируя картину Веласкеса «Сдача Бреды», Б. В. Иогансон писал: «Пропорции главных масс гениально просты: если вы возьмете расстояние по горизонтали от левого края картины до последней фигуры левой группы — до стоящего за белой мордой лошади, — то оно будет равно расстоянию от края правой части картины до крайней фигуры правой группы, то есть до человека в шляпе на последнем плане. Если вы возьмете расстояние по вертикали, то расстояние сверху до главной массы, то есть крупа лошади, равно расстоянию до низа картины. Если вы проведете диагональ, то одна пройдет через голову сдающего ключи, вторая — через голову при-

^{*} Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. М., 1975. С. 26.

нимающего. Внимательное наблюдение за всеми элементами приведет вас к выводу, что автор путем противопоставлений, путем разнообразия (даже шпоры пик на разной высоте и не параллельны), не упуская цельности, добился исключительной ясности»*.

«Анализ композиций архитектуры итальянского Возрождения во многих случаях обнаруживает соразмерность частей, основанную на «золотом отношении» в его чистой математической форме. Так, высота статуи монумента кондотьеру Коллеони в Венеции относится к высоте пьедестала как малый отрезок прямой, поделенный в «золотом отношении», к большему. В том же отношении расчленен пьедестал на цоколь и верхнюю часть, декорированную ордерами.

«Золотое отношение», по-видимому, особенно широко применялось для согласования горизонтальных членений — как это сделано в монументе Коллеони»**.

Упражнение 1

Постройте посредством циркуля и линейки два отрезка в пропорциях золотого сечения. Затем меньший из них опять поделите в пропорции золотого сечения на два отрезка и т. д.

Упражнение 2

Постройте прямоугольник со сторонами в пропорции золотого сечения. Затем найдите простой способ расчленить его на любое количество прямоугольников, сохраняя при этом пропорции золотого сечения. Создайте на этой основе композицию в прямоугольнике.

Упражнение 3

Возьмите фотографию скульптуры Поликлета. Наложите на нее кальку и перерисуйте. Потом попробуйте составить схему пропорционирования.

Упражнение 4

Создайте формальную композицию. Выразите ее в двух системах пропорций. Первая композиция — в системе пропорций 1:1, вторая — в пропорции золотого сечения. Сравните и охарактеризуйте их. Выбирая определенную систему пропорций, вы тем самым уже определяете характер произведения, его художественный строй.

* Иогансон Б. В. Работа над картиной. Л., 1973. С. 33.

** Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции. М., 1971.

МАСШТАБ

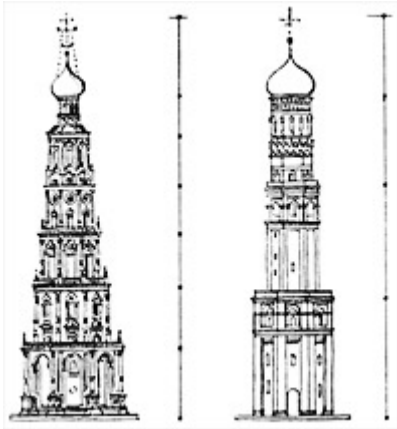
«Человек есть мера всех вещей» — такая фраза высечена на мраморе Дельфийского храма. Эти слова четко формулируют главную идею масштаба. Все, что создает человек, он делает для себя и по себе. Вот почему, познакомившись со многими произведениями искусства исключительно по иллюстрациям в книгах, журналах и других изданиях, мы буквально впадаем в экстаз, увидев их «вживую». Одна из причин такого откровения — масштаб произведения, то есть соотношение его и зрителя. Это происходит вследствие хорошо найденного автором размера произведения, который выражается относительной величиной самого произведения и его деталей, колористическим и фактурным решением. Касается это не только архитектуры или скульптуры. Мы знаем, как важно, например, такое соотношение в ювелирном искусстве. Неправильно найденный масштаб может оказаться слишком «тяжелым» для восприятия человека, разрушающим цельность, пропорциональность, художественную значимость произведения. И наоборот, «измельченность» тоже может повлечь за собой уничтожение художественного образа, то, к чему так стремится в своем творчестве художник. Этот пример наглядно демонстрирует значение такого средства гармонизации композиции, как масштаб, его ключевую роль в любом произведении, будь то изделия декоративно-прикладного искусства (из стекла, керамики, дерева, металла, текстиля и т. д.), живопись (произведения станкового или монументального характера), графика, дизайн и т. д. Зачастую только при непосредственном контакте с произведением, когда можно оценить истинный размер, начинаешь понимать эстетическую ценность произведения, основную мысль автора, постигать художественные образы.

Все это говорит о том, что соразмерность произведения и человека, то есть непосредственного зрителя, является средством, способствующим созданию гармоничной композиции.

Масштаб достигается грамотным применением систем пропорционирования. Расчлняя форму на отдельные детали, можно тем самым добиться нужного масштаба. Форма будет восприниматься более интимной, менее значимой. И наоборот, укрупняя ее, сопоставляя с мелкими, специально введенными и уменьшенными элементами (то есть применяя контраст), можно создать более монументально воспринимаемую форму, придать ей большую значи-



*Церковь Петра и Павла
в Кожевниках. 1406*



Колокольня Новодевичьего монастыря. 1690

Колокольня Ивана Великого. 1505-1508

мость. Необходимой выразительности образа посредством масштаба можно достичь, работая не только с формой, но и грамотно применяя другие изобразительные средства, такие как цвет и фактура. Обратимся к примеру, который убедительно доказывает, что масштаб помогает художнику создать яркий художественный образ. «Стройная многоярусная колокольня Новодевичьего монастыря может показаться равной по высоте колокольне Ивана Великого, но масштаб второй безусловно значительнее. Из двух равных по величине зданий будет казаться выше то, которое имеет больше членений, и напротив, чем малочисленное (а следовательно, крупнее) аналогичные по характеру членения (например, горизонтальные тяги), тем значительнее по масштабу»*. В этих архитектурных сооружениях авторами применены разные масштабы, которые создают два разных образа. Мягкий, богато убранный, женский — в колокольне Новодевичьего монастыря; скромно декорированный, строгий, мужественный — в колокольне Ивана Великого.

Итак, масштабность произведения не определяется абсолютной величиной. Небольшое по размеру произведение может иметь крупный масштаб, выражать монументальные образы. И наоборот, значительное по величине произведение воспринимается порой как камерное.

Владея таким инструментом, как масштаб, художник способен создавать различные волнующие его художественные образы независимо от размера произведения.

«...Масштабность сооружения определяется тремя моментами: отношением всего сооружения к человеческому росту, отношением к пространству, окружающему сооружение или находящемуся перед ним, и, наконец, отношением абсолютных размеров всего сооружения к привычным и оптимальным размерам его элементов. Поэтому впечатления масштабности нельзя достигнуть пропорциональным увеличением или уменьшением в большом или малом здании тех элементов, которые мы в нашем представлении привыкли связывать с определенным размером. Так, например, доведение до гигантских размеров нормального фасада трехэтажной виллы, допущенное при постройке храма Петра в Риме, или при уменьшении темы ордера в Темпьетто Браманте оказывается абсурдным как по отношению к пространству, так и по отношению к человеку.

*Очерки теории архитектурной композиции. М., 1960. С. 294.

Соотношение элементов между собой и их моделировка меняются в зависимости от величины и среды. Это не значит, что некоторое преувеличение невозможно. Примерами такого архитектурно правильного преувеличения могут служить лучшие памятники прошлого (например, палатцо Пикколомини в Пиенце, Арсенал в Кремле, Прованские склады Жилярди), причем такому преувеличению сопутствует чрезвычайно тонкая моделировка деталей, подчеркивающая масштабность этих сооружений. Но в случае очень большого размера всегда должна вводиться какая-то величина соизмерения с человеком, например нормальная дверь рядом с большим порталом, показывающая его большой размер и помогающая его воспринять...»^{*}.

Чтобы лучше понять и освоить такое довольно сложное средство гармонизации, как масштаб, выполните ряд заданий. Они потребуют от вас большой сосредоточенности и внимания к проработке деталей. С точки зрения методики, будет правильнее, если вы используете в своих эскизах кальку, так как она позволяет повторять удачное предложение, к которому можно добавлять следующий вариант решения.

Упражнение 1

В предложенные схемы вставьте элемент «окно» нужного размера. Фигура человека дана для того, чтобы почувствовать необходимые соотношения.

Упражнение 2

Вычертите развертку стены в масштабе 1:10. Длина — 6 м, высота — 3 м (60 x 30 см). Поставьте у стены фигуру человека (16,5 см) для соотношения. Вы постоянно находитесь в интерьерах, где присутствуют декоративные ткани, например шторы на окнах, поэтому такая ситуация должна быть вам понятна. Расположите на всю высоту развертки стены штору из декоративной ткани шириной 115-150 см (М 1:10; 11,5-15 см). Раппорт ткани 55 см (5,5 см). В скобках даны размеры, переведенные в масштаб 1:10. Для мотива (элементы раппорта) выберите простые формы: круг и квадрат. Постройте метрическую ком-



^{*}Буров А. К. Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1960. С. 476.

позицию по вертикали, применяя в качестве средства гармонизации масштаба. По горизонтали советуем активно строить композицию, в которой будут сочетаться мотив и паузы, вертикальное членение и фактуры, цветовое и тонное развитие. Возможно как симметричное построение композиции ткани, так и асимметричное. Проследите, в каких случаях контраст помогает решить проблему масштабности, а в каких нет. Особое внимание уделите пропорционированию по горизонтали полосы ткани.

Через небольшую паузу в развертке стены расположите еще одно полотнище ткани. Выполните вариант ткани с раппортом 70 см (7 см).

Сохраняя основное построение метрической композиции, добейтесь соразмерности нового решения, увеличение размера мотива потребует от вас завуалированности форм, их расчленения, измельчения дополнительными элементами.

Еще раз измените размер раппорта — 40 см (4 см). Попробуйте, не меняя метрического построения композиции, создать новый вариант. В данном решении вам придется найти различные приемы зрительного укрупнения, обобщения мотива. Этого можно добиться путем введения активных зон вертикалей или колористического обобщения, объединения мотива поверхности ткани.

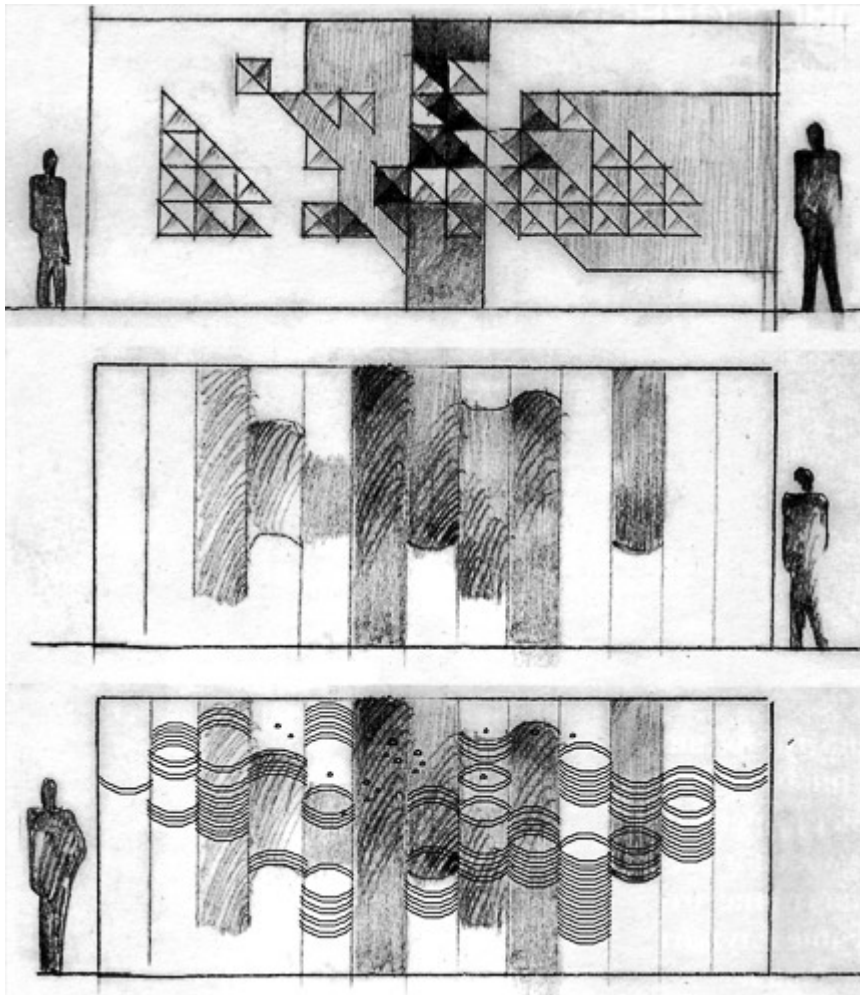
Считайте, что вы справились с поставленной задачей, если в результате вашей работы все три эскиза оказались как бы одного размера раппорта.

Упражнение 3

Это задание дублирует упражнение 2. Вычертите развертку стены в масштабе 1:10, длина — 6 м, высота — 3 м. Создайте на модульной основе композицию, соразмерную человеку, из элементов «круг», «квадрат». Декоративно решенная стена будет представлять собой рельеф, выполненный из гипсолитовых элементов. Самостоятельно подберите размеры элементов так, чтобы у вас получилось 2-3 варианта решения. Возможно сочетание двух размеров в одной композиции для организации «акцента». Для наглядности можно выклеить рельефные элементы из белой бумаги (ватман).

Упражнение 4

Теперь поставьте перед собой более сложную задачу. Имея габаритные размеры стены 6 х 3 м (М 1:10), создайте композицию монументального масштаба на модульной основе. В сочетании с необходимой формой, цветом и фактурой элементов выразите героический образ.



фронтальная
объемная
глубинно-пространственная
(объемно-пространственная)

История искусств представлена тремя видами композиции художественных произведений. Ни один из них не имеет преимуществ перед другими по значимости и степени выразительности. Предпочтение отдается тому виду, который лучше служит поставленной художественной задаче.



ФРОНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

К фронтальным относятся все «плоскостные» композиции, а также композиции, имеющие рельеф. Композиции на «плоскости» представлены произведениями, выполненными в различных техниках и материалах. Можно назвать произведения живописи и графики, выполненные в традиционных техниках, и произведения, которые смогли появиться только на определенном уровне развития науки и техники. К ним относятся компьютерная графика, голография и другие. Фронтальная композиция широко используется в произведениях декоративно-прикладного характера, где фактура материала часто придает рельефность композиции (текстиль — gobelen, стекло — витраж и т. д.).

Композиции, «выступающие из плоскости», то есть имеющие рельеф, также относятся к фронтальным. Они воспринимаются зрителем фронтально и не требуют бокового обозрения. Рельеф произведений позволяет выявить их форму и композиционное построение за счет света и тени. Таким композициям свойственна работа материала, игра фактуры. Вспомним мраморные рельефы Микеланджело, чеканные работы грузинских мастеров, керамические изразцы на соборах в Ярославле, пряничные доски, выполненные в технике резьбы по дереву и т. д.

Фронтальные композиции чаще, чем другие, создаются авторами как самостоятельные произведения. Тем самым исключается влияние среды, появляется возможность не задумываться о масштабе, стилистике, построении пространства, в котором они будут существовать. Самостоятельность произведения подчеркивается рамой, каймой, линией, бордюром и другими композиционными приемами, которые решают проблему вычленения произведения из пространства, замыкают композицию. Она развивается только внутри себя. Рама создает свое собственное пространство за ней, давая как бы отсчет от нее.

И в то же время фронтальная композиция «в раме» может стать элементом глубинно-пространственной композиции в решении как интерьерера, так и экстерьера. Своей формой, пластикой, цветом, фактурой, построением она может не только органично войти в композиционную структуру, но развить ее и даже стать композиционным центром.

Так как композиционные законы и средства гармонизации действуют в любом виде композиции, то, осмыслив их однажды, вы



*А. Родченко. Девушка с «лейкой»
Фотография. 1934*



*Рельеф с изображением плакальчиков.
Середина XIV в. до н. э.*

свободно должны оперировать ими, создавая произведения фронтальной, объемной или глубинно-пространственной композиции.

Многие художники анализировали шедевры мирового искусства, постигая законы гармонии. Вот что писал Б. В. Иогансон по поводу картины Веласкеса.

«...Попробуем разобрать гениальную композицию Веласкеса «Сдача Бреды». В пространственном отношении композиция строится из нескольких планов и с перспективой дали. «Сдача Бреды» — одна из

наиболее ясно читаемых композиций благодаря необыкновенно четкому распределению масс, а также темных и светлых пятен.

Контраст светлого и темного — один из приемов композиции. Вот воин первого плана, стоящий спиной, с пикой в правой руке. Посмотрите, какими элементами оперирует Веласкес, чтобы подать его четко, первопланно. Проследим, как выявляется наиболее крупная масса светлого кафтана, окруженная необходимым количеством темного: сверху слева — тенью от руки рядом стоящего, снизу слева — силуэтом шляпы с пером, снизу — темными шароварами и сапогами, справа — тенью самого кафтана, сверху — силуэтом темных волос. Силуэт волос, удивительно мастерски найденный, пересекается древком пики, сливается с силуэтом другой пики и начинает еще больше играть от контраста с белым воротником. Везде противопоставления, везде контрасты. Дальше — рядом стоящая фигура слева. Чтобы подать лицо воина, оглянувшегося на зрителя, наиболее четко, Веласкес погружает стоящих сзади в тень. Квадрат темной рамки шляпы и волос совершенно отличен от силуэта волос первой фигуры. Над ними темные силуэты пик и алебард; они поданы в таких наклонах и поворотах,

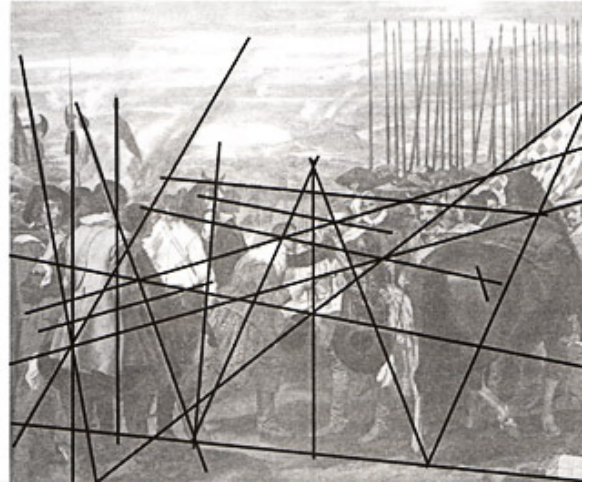
при которых форма силуэтов не повторяется и обогащает композицию. Фигура воина взята силуэтно, четко: голова, сниженная по отношению к первоначальному и повернутая в профиль, четко выделяется в профиль, четко выделяется нижняя половина лица на светлом кафтане офицера.

Теперь следует сказать об одной из гениальных находок автора — о светлых пятнах кафтана воина третьего плана и головы лошади, виднеющейся за его плечом. Таких находок в композиции много, но эта — одна из главных. Попробуйте на минуту прикрыть эти два светлых пятна, представив себе, что их нет, и вы увидите, насколько обедняется композиция, как чрезмерно сближаются первый и последний план картины.

Светлое пятно кафтана совершенно определенной величины есть необходимейший контрастный материал, отделяющий первый план от последнего в левой части картины. Светлое пятно на голове лошади опять-таки необходимо для выявления профильной фигуры, стоящей за головой лошади справа. Эта фигура, повторяющая и положение и профиль фигуры первого плана, ритмичным повторением как бы замыкает построение группы фигур левой части картины.

Переходим к центру картины. Если левая часть решалась составлением плотно стоящих рядом прямых фигур, одна на фоне другой, то центр решается двумя полусогнутыми фигурами на фоне дали.

Когда начинаешь разбирать эту картину, то все больше и больше проникаешься гениальностью, абсолютным совершенством этой вещи, все более поражаешься цельностью строения этой вещи. Итак, разберемся в двух центральных фигурах. Начнем с фигуры подающего ключи от крепости. Силуэт головы на фоне панорамы города подчеркивается большим белым воротником; чудесно найден силуэт правой руки и ключа с темной тесьмой. Сшитый кафтан контрастирует с простой одеждой солдат. Поза фигуры говорит о подчинении, необходимости сдаться на милость победителя. Фигура принимающего ключи исключительна по своему живописному разрешению. Темный силуэт правой руки написан на светлом фоне пейзажа, лицо — на фоне белого — более затемнено; оно обрамлено темным пятном волос, оттенен-



Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634-1635

Композиционная схема автора

ных светлым воротником. Шарф, диагонально подчеркивающий костюм, — опять-таки гениальная находка, позволяющая выделить левую заднюю ногу лошади. Самое смелое решение в композиции — это введение силуэта лошади, занимающего одну шестую часть композиции, которая разнообразием линий ног, головы, ушей, крупа вносит необходимейший контраст по отношению ко всей человеческой массе. Силуэт лошади потребовал соответствующего фона, и он найден гениальным Веласкесом: это знамя; оно необходимо как новый элемент, помогающий своей новой формой выделить силуэт лошади и головы офицеров. Можно дальше разбирать каждую голову, каждый элемент и убедиться в том, что всегда одни и те же принципы цельности в разнообразии, помогающем сопоставить одно с другим, выявить главное в характере, руководят художником. Венцом композиции, приемом, делающим ее поразительно действенной и веселой, является введение пик и флажков на пиках.

Подытоживая разбор композиции Веласкеса «Сдача Бреды», должно сказать, что автор замечательно использовал элементы, участвующие в картине, для выражения своей темы*.

*Иогансон Б. В. Работа над картиной. Л., 1973. С. 33.

Для выполнения следующих упражнений необходимо воспользоваться прозрачной калькой, цветными фломастерами и шариковыми ручками. Подберите репродукции. Прежде чем выполнять задания, внимательно рассмотрите предложенные произведения. Найдите оси построения фигур и предметов. Затем возьмите линейку и, положив ее на одну из осей, поведите ее по изображению, сохраняя параллельность. Вы непременно найдете ряд заметных на первый взгляд осей, которые подчинены основной. Наложив кальку попробуйте провести их все одним цветом. Продолжайте анализировать. Затем постарайтесь обнаружить оси под другим углом. Выделите их другим цветом. И так необходимое число раз. У вас получится сетка, в которой вы должны обнаружить определенную закономерность.

Главная цель этого задания состоит в том, чтобы понять конструкцию построения произведения, его пропорциональный строй. Обратите внимание: акцент в композиционном построении возникает там, где концентрируются оси построения или происходит нарушение сложившейся структуры композиции.

Вам предлагается поработать со следующими произведениями:

1. Гертхен тот Сент Яне «Иоанн Креститель»
 2. Филиппа Липпи «Благовещение»
 3. Тинторетто «Музицирующие женщины»
 4. К. С. Петров-Водкин «Купание красного коня»
- Список можно продолжить по своему усмотрению.



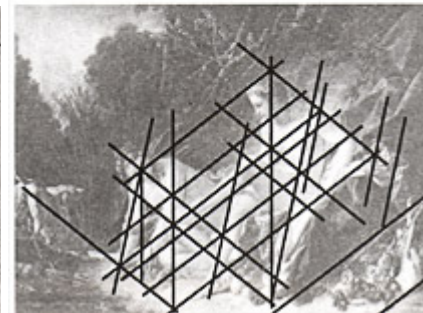
Гертхен тот Сент Яне.
Иоанн Креститель. 1490

Ф. Липпи. Благовещение. XV в.

Тинторетто. Музицирующие женщины. XVI в.

Ф. Буше. Купание Дианы. 1742
Композиционная схема автора

Караваджо. Лютнист. Конец XVI — начало XVII в.
Композиционная схема автора



ОБЪЕМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

К объемной композиции можно отнести произведения искусства, имеющие три измерения (длину, ширину и высоту), то есть параметры, характеризующие объем вообще и решающие художественные задачи. Это скульптура, мелкая пластика, малые архитектурные формы, произведения декоративно-прикладного характера, различные утилитарные объемы, будь то посуда, мебель, средства транспорта, одежда — в общем, все то, что включает в себя дизайн. Даже в этом простом перечислении чувствуется, какое широкое применение может иметь объемная композиция в нашей жизни для создания функциональных предметов, обеспечивающих жизнедеятельность человека. Поэтому можно предположить, что именно объем впервые привлек внимание человека как объект украшения. Поиски удобной формы сочетались с поисками методов придания ей выразительности и красоты. Работая над объемной формой, художник не забывал также о цвете и фактуре как активных изобразительных средствах, помогающих создать тот или иной художественный образ. Дошедшие до нас шедевры объемной композиции и через сотни лет поражают сочетанием функциональной продуманности предметов быта и художественной завершенностью формы, выразительностью цвета, фактуры.

На протяжении веков существования объемной композиции менялись художественные и пластические принципы, отдавалось предпочтение тем или иным стилям, велись поиски новых материалов и способов их изготовления, но законы гармонии и красоты оставались неизменными. Средства гармонии, с помощью которых художники добивались наилучших результатов, и поныне остались теми же.

Объемную композицию можно подразделить на два типа: симметричная и асимметричная. Наиболее распространенная — симметричная объемная композиция, имеющая вертикальную ось. Все четыре или более стороны относительно ее одинаковы. Такой симметричный объем в основном организует вокруг себя и одинаковое пространство, так как он ориентирован на одинаковое восприятие со всех сторон. Характерным примером таких композиций можно назвать дорожные ориентиры, верстовые или знаковые столбы, городские фонари прошлых веков, образцы садово-парковой архитектуры (например, ротонды) и т. д. Но и более мелкие



Г. Мур. Король и королева. 1952-1953

предметы можно отнести к категории симметричных объемных композиций. Скажем, горшок, выполненный на гончарном круге. Его форма, с заложенной самой технологией изготовления вертикальной осью, дает нам возможность одинакового пластического прочтения ее с любых сторон. Но силуэт такой композиции может иметь бесчисленное количество вариантов решения форм в зависимости от поставленных задач. Симметричность объемной композиции придает ей уравновешенность, что бывает очень важно для создания утилитарных предметов, а также статичность, посредством которой можно организовать акцент объема в «движущемся» пространстве.

Асимметричная объемная композиция имеет широкие возможности для решения неповторимых пластических задач и сложного движения масс. Если мы обратим внимание на скульптуру, а тем более на изображение человеческой фигуры, то увидим, что авторы по-разному решали форму объема, учитывая различные точки зрения, они предлагали на суд зрителей то обобщенно решенную форму спины, то сложные по силуэту боковые точки восприятия со множеством прорывов в форме, то фас, где изобилует огромное количество деталей, поданных неодинаково проработанным барельефом. Так, посредством асимметричной объемной композиции можно понять художественный образ, созданный автором, проследить выраженную им пластическую тему только двигаясь вокруг нее. Асимметрия позволяет более емко выразить образ, передав всю его многогранность и многоликость. Именно асимметричную объемную композицию легче подчинить или развить, вставить в соответствующее пространство. Или пространство подчинить ей.

Окружающее пространство активно влияет на восприятие объемной композиции. Оно выражается в субъективной и часто временной оценке произведения. Рассмотрим простой пример: мраморная парковая скульптура. Сменяемость цветового колорита и фактуры, связанная со сменой времен года, создает большое различие в восприятии достоинств объемной композиции. То мы видим вокруг нее голые заснеженные стволы, то они становятся мокрыми, почти черными. То зелень листвы окружает ее, то золото осени. То вдруг появляются солнечные блики с рефлексами от яркого

освещения и тень. Кто-то увидит эту скульптуру словно высеченной из серого мрамора на фоне снега, кто-то — абсолютно белой на фоне яркой зелени. Даже форма объема может ощущаться по-разному — в силу созданного образа и влияния окружающего пространства. Поэтому, решая определенные композиционные задачи, необходимо учитывать взаимодействие объема со средой, ее пластикой, колоритом, фактурой, освещением и т. д.

Существует еще один аспект, который играет немаловажную роль в определении достоинств объемной композиции. Это проблема вписывания объема в окружающее пространство. Объем имеет вес, значимость, идею. Он более реален и осязаем, нежели фронтальная композиция. Его можно поставить, повесить или положить. Поэтому, скажем, конфликт объема и плоскости должен быть четко продуман автором для того, чтобы найти оптимальное решение. Если живописное произведение вычленяется из окружающей среды в основном посредством рамы, тем самым ограничивая воздействие этой среды, то объемная композиция волею-неволею требует к себе другого отношения, другого подхода, который заключается в сосуществовании с окружающим миром. Роль рамы для произведения, выполненного в объеме, часто играет постамент. Он служит тем ограждением, которое помогает вычленивать самостоятельную объемную композицию, скомпонованную по своим принципам, из окружающего пространства.

Разберем несколько возможных вариантов. Плоскость породила объем. Он как бы вышел из нее, и в объеме должна прочтаться эта идея, идея «земли». Или объем словно опустился на плоскость извне, он рожден не ею, а привнесен. В данном случае пластическая тема объема главенствует. Она может как бы перетечь на плоскость, тем самым подчинив ее себе. Но количество необходимой плоскости, способной удержать объем, его пластическую тему, нужно каждый раз искать заново, в зависимости от решения. Постамент в объемной композиции может выполнять различную роль: продолжать решение объема, придавая ему еще большую значимость (памятник Юрию Долгорукому в Москве), служить «мостом» между объемом и плоскостью, выражать идею «земли», развивая ее и подводя к объему. Бывают и другие варианты, например: объем на воде, объем в воздушном пространстве. Разрешения этих



Ч. Макинтош. Стул. 1900

композиционных конфликтов можно добиться, работая над формой, ее пластическим решением, над цветовыми характеристиками, фактурами, освещением.

Работа с цветом в объемной композиции значительно отличается от работы на плоскости. Здесь очень важно учитывать не только физическое и психологическое воздействие цвета на зрителя, но и работу цвета на объеме. Мы уже знаем, что цвета бывают выступающими и отступающими, тяжелыми и легкими — все это необходимо учитывать в работе над объемной композицией. Иначе может произойти следующее: пластически вы создали выпуклость на объеме, но за счет окраски в черный или холодный цвет по отношению к очень светлому или теплому объему вы зрительно «вдавили» выступающую часть, а не выявили. Или наоборот: образовалось углубление или даже отверстие, так как вы обработали его светлым или активным цветом вроде желтого или оранжевого. По отношению к темному и холодному решению объема такой акцент, если он вам и нужен, обесценит богатую по пластике форму. Стало быть, применяя такое средство выражения художественного образа, как цвет, необходимо учитывать его свойства и сохранять цельность восприятия пластического решения.

Во многих произведениях объемной композиции применение цвета незначительно или вообще отсутствует. Здесь главенствует фактура как средство выражения художественного образа. Сам способ существования формы и изготовления объема обуславливает фактуру. Материал, будь то дерево, металл, камень, керамика или что-либо другое, должен наложить свой отпечаток на трактовку формы, соответствуя собственной пластике, выявляя способ изготовления. Такой материал, как дерево, сразу дающий теплый, интимный образ, подбирают по структуре, стараются выявить текстуру древесины, подвергая ее всевозможной обработке. Тут и крупная выборка долотом, и округлые борозды от стамесок, и более мелкие от резцов, а также различная полировка, тонирование, вошение. Все это необходимо для выявления фактуры материала. Вспомним скульптуры С. Коненкова. Сравните образы, выполненные им в мраморе, металле и дереве. Какая огромная разница! Как каждая фактура и способ обработки материала помогали мастеру раскрыть тот или иной



А. Экстер. Эскиз костюма к спектаклю «Дама-призрак». 1924

образ! Обратите внимание, что наиболее значительные произведения искусства, шедевры всегда отличает соответствие фактуры и цветового решения пластике формы. Одновременное применение фактуры и цвета требует тщательной продуманности первостепенной роли того или иного средства. Предпочтение должно быть отдано тому из них, которое полнее выражает художественный образ произведения, а также может наиболее интересно выявить пластическое решение. При сочетании нескольких фактур нужно поступить так же, то есть отдать предпочтение наиболее выразительной. Но обилие применения различных материалов, тем более в равных количествах и одинаковых качествах, несет за собою потерю выразительности, неожиданности, интриги, контраста, что так важно в любом произведении искусства. Необходимо почувствовать красоту фактур, стараться увидеть их не только в музеях, непосредственно общаясь с шедеврами искусства, но и в окружающем мире. Это зеркало воды, зелень листвы и травы. Это серебристая древесина сруба и пористость камня. Это полированный металл и блеск стекла...

Воспитать в себе чувство такта в работе с материалом можно двумя способами. Первый основан на изучении произведений искусства, а второй — на непосредственном выполнении объемных композиций в материале. Только выполнение их в натуральную величину может дать ответ на вопрос — состоялось ваше произведение или нет. Масштабное макетирование, то есть создание композиций в уменьшенном виде, не позволяет полностью проверить правильность применения фактур и цвета, хотя в работе над формой это незаменимый способ творческого мышления.

Теперь можно перейти к самому главному средству выражения — форме. Именно форма в объемной композиции определяет все. В отличие от пятна воздействие объемной формы гораздо сильнее и ощутимее, так как в данном случае подключается еще и ее масса. Все те психофизические, эмоциональные воздействия, которые рассматривались выше, когда речь шла о пятне, остаются в силе, однако они умножаются на массу. Так, квадрат менее значим, чем куб. Треугольник в положении вершиной вниз неустойчив, но его неустойчивость ощущается гораздо меньше по сравнению с пирамидой в таком же положении. А если объем



*Самовар «Ренессанс».
Конец XIX — начало XX в.*

пирамиды будет во много раз превышать размеры человека, то ощущение неустойчивости выразится настолько ярко, что начнет превышать возможный уровень спокойного восприятия этой формы. Создается ситуация ярко выраженного дискомфорта. Поэтому очень важно правильно найти размер объемной композиции, соотношение к человеку, пространству, то есть масштабность произведения. Соразмерности можно добиться путем пропорционирования, расчленения большого объема, сохраняя цельность восприятия формы, введением мелких деталей, снижающих противостояние человека и объема. И наоборот, обобщением, укрупнением пластической темы очень мелкого объема можно приблизить его восприятие к наиболее удобным для современного человека размерам. Дело в том, что отношение к размерам, создающим наибольший комфорт для человека, по всей видимости, меняется. Если огромные объемные композиции, относящиеся к определенным стилям, эпохам или идеям, подавляли человека своей массой, низводя его до уровня муравья, то в настоящий момент приоритет завоевывает человек. Появляется демократизм в размерах архитектурных сооружений, мебели, одежды, домашней утвари и т. д. Проблема масштаба — одна из центральных в создании объемной композиции. Но на восприятие формы объема большое влияние оказывает не только масштаб, но и соотношение этих размеров, а также деталей и целого объема, то есть пропорции. Кроме того, очень важно соотношение объема и того пространства, в котором он находится, иначе говоря, система пропорций.

В объемной композиции, как и в любой другой, действуют те же законы и закономерности, используются те же средства для создания гармоничной композиции. Так, закон равновесия, необходимое условие существования любой композиции, имеет особое значение. Это связано с тем, что в объемной композиции нагляднее, весомее, ощутимее выражается неуравновешенность всего объема или отдельных его частей. В связи с необходимостью кругового обзора объемной формы нужно добиваться ее равновесия со всех сторон. Для этого существуют различные приемы. Например, чтобы утяжелить какую-то часть объема, можно укрупнить ее по форме, изменить степень проработки, активно развить дви-



Кабинет во дворце Меншикова. XVII в.

жение в утяжеляемую часть, применить более грубую фактуру (матовую, шершавую) и степень ее обработки, задействовать более тяжелый по ощущению материал, более темный цвет. Попробуйте использовать направленное освещение, чтобы в этой части образовались глубокие тени, или облегчить противоположную часть объема. При создании уравновешенной объемной композиции обязательным условием является композиционное единство. Оно выражается единством пластической темы, формы, цвета, фактуры, цельности художественного образа и т. д. Другие необходимые условия — соподчинение частей и целого (художественный образ диктует пластическую тему, та в свою очередь форму, а форма — цвет и фактуру), соответствие приемов и средств главной задаче — созданию художественного образа произведения. Для решения этой задачи художником выбираются соответствующие средства: контраст или нюанс, ритмичный строй для организации мощного движения или же просто форма и фактура.

Творческая работа ведется в двух направлениях. Первое заключается в выполнении модели или макета. Если позволяет размер, лучше выполнить макет в натуральную величину, если нет, применяют масштаб как проектное средство. Он должен быть удобен для работы и помогать выражению художественной идеи. Существуют следующие масштабы: 1:1, 1:2, 1:2,5, 1:4, 1:5, 1:10, 1:15, 1:20, 1:25, 1:40, 1:50 и т. д. Материалы для изготовления макета применяются самые разные: глина, пластилин, воск, формопласт, пенопласт, бумага, картон, оргстекло и др.

Второе направление работы — рисование. Здесь могут использоваться любые графические техники, позволяющие выявить характерные особенности формы, ее пластический замысел, раскрыть художественный образ. Зарисовки лучше делать с разных углов зрения. Таким образом, ведется поиск масштаба объема, его пропорций, продумывается способ изготовления, материал. Если объем нужно вкомпоновать в определенное пространство, то, рисуя его, проверьте возможность вашего предложения по решению объемной композиции в данной ситуации.

Для выполнения практических заданий вам потребуются бумага, картон, клей ПВА, скульптурный пластилин или глина, пенопласт, различные нитки и шнуры, цветная бумага, металлическая фольга и другая фактура. А также различные инструменты и приспособления: хороший режущий инструмент типа ножа, ножницы, пинцет для работы с мелкими деталями, зажим, применяемый в фотоделе или бельевые прищепки для удерживания склеиваемых поверхностей, шприц с клеем ПВА, металлические линейки, всевозможные спицы, проволоочки, стежки и т. д.

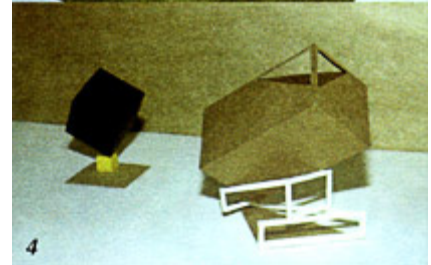
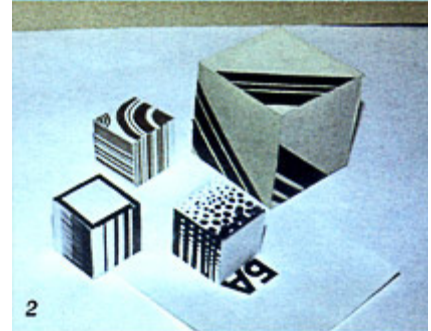
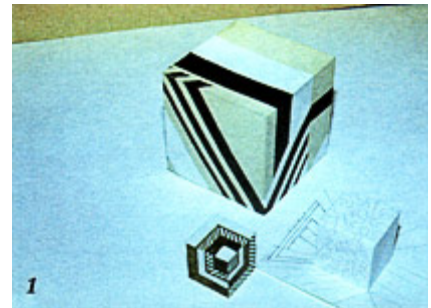
Занимаясь изготовлением небольших макетов (15 x 20 см), вы должны проявить изобретательность, творчески относиться к исполнительской части работы, тщательно проработать детали. Работа ведется в два этапа. Первый состоит в поисках пластического решения и самой композиционной идеи. Они ведутся в так называемом рабочем макете, который представляет особый ряд объемных эскизов — в пластилине или бумаге, кому как удобнее. Следующий этап представляет собой чистовой макет, где уже воплощено решение, подобраны материалы для наиболее полного раскрытия пластической и образной темы.

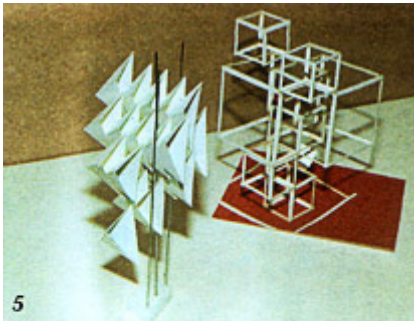
Выполняя эти упражнения, не забывайте о решении таких постоянных творческих задач, как уравнивание и соподчинение частей и целого произведения, соблюдение композиционного единства, применение различных приемов и средств для выражения одной художественной задачи. Каждый раз, создавая объемную композицию, продумайте, где и как она будет находиться (стоять, лежать или висеть). Исходя из этого, вы решите, плоскость какой конфигурации, пластики и размера вам понадобится.

А теперь возьмите в руки кусок пластилина, сомните его. Для того чтобы рассмотреть, что получилось, вы повернете его несколько раз в руках. Точно так же, выполняя эти упражнения, вы должны поворачивать композиции, как бы обходя вокруг.

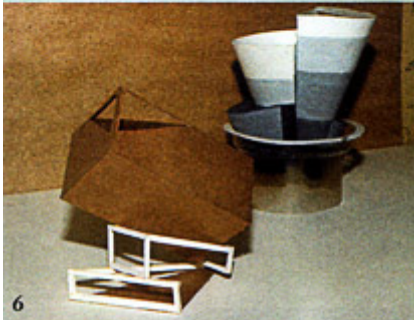
Упражнение 1

Склейте два кубика размером 10 x 10 x 10 см. Положите каждый из них на лист бумаги необходимого размера. Попробуйте

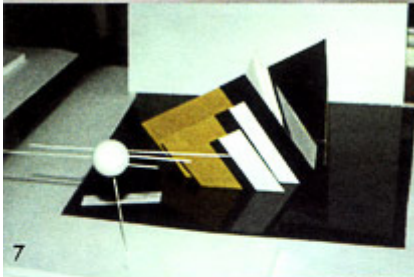




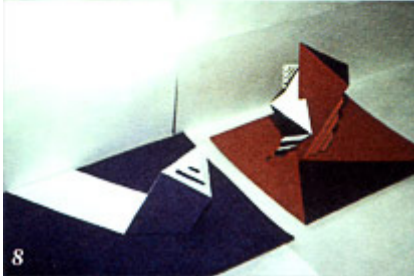
5



6



7



8

мысленно убрать освещение. Пропадут тени и эффект объемной формы. Подумайте, какие изобразительные средства можно применить для выявления объема? Реализуйте свои мысли в макете.

Второй кубик используйте для выполнения противоположного задания. Попробуйте чисто зрительно уничтожить ощущение объемной формы, используя для этого всевозможные изобразительные средства.

В результате выполнения этих действий вы должны получить прямо противоположные подходы к решению задачи.

Упражнение 2

Создайте объемную композицию, в которой бы явно выразилась пластическая тема тяжести. Композиция должна быть статичной. Затем попробуйте создать две композиции, в одной из которых доминировала бы пластическая тема горизонтали, в другой — вертикали. Эти композиции — на динамику. Их темы могут быть, например, такими: «Поющие вертикали» или «Стремящиеся горизонталы». Композиции должны отличать образное раскрытие темы. Для их выполнения возможно использование любых изобразительных средств и материалов.

Упражнение 3

Целью этого упражнения является разрешение конфликта между объемной формой и плоскостью «земли»:

а) объемная композиция представляет собой простую по пластике форму;

б) объемная композиция представляет собой сложную по пластике форму.

Предложенные варианты требуют разных творческих решений.

Упражнение 4

Создайте объемную композицию на модульной основе, интересную по пластике и силуэту. Найдите масштабное отношение к человеку. Для этого введите в макет фигурку человека. Выполните макет в один цвет (в бумаге или картоне). Затем введением цвета или фактуры (техника аппликации) выявите пластические особенности данной композиции, обогатив ее. Следующий этап работы заключается в том, чтобы дать

второе предложение цветом или фактурой, которое совершенно по-новому дает прочтение данного объема, расставив другие пластические акценты в композиции.

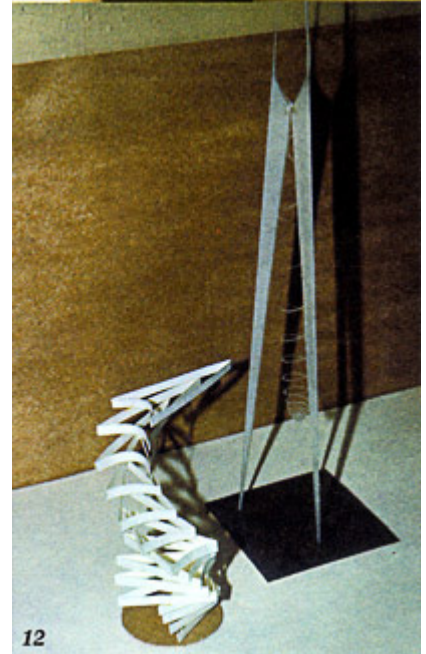
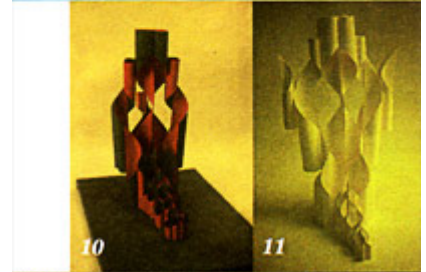
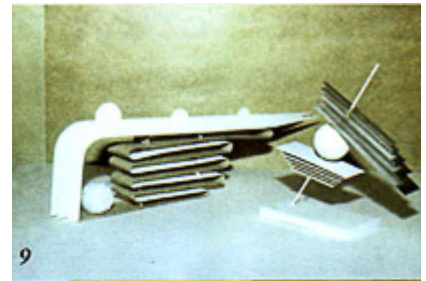
Упражнение 5

Создайте объемную композицию, оригинальную по пластике, используя основным средством гармонии контраст. Контраст может выражаться любым изобразительным средством.

Упражнение 6

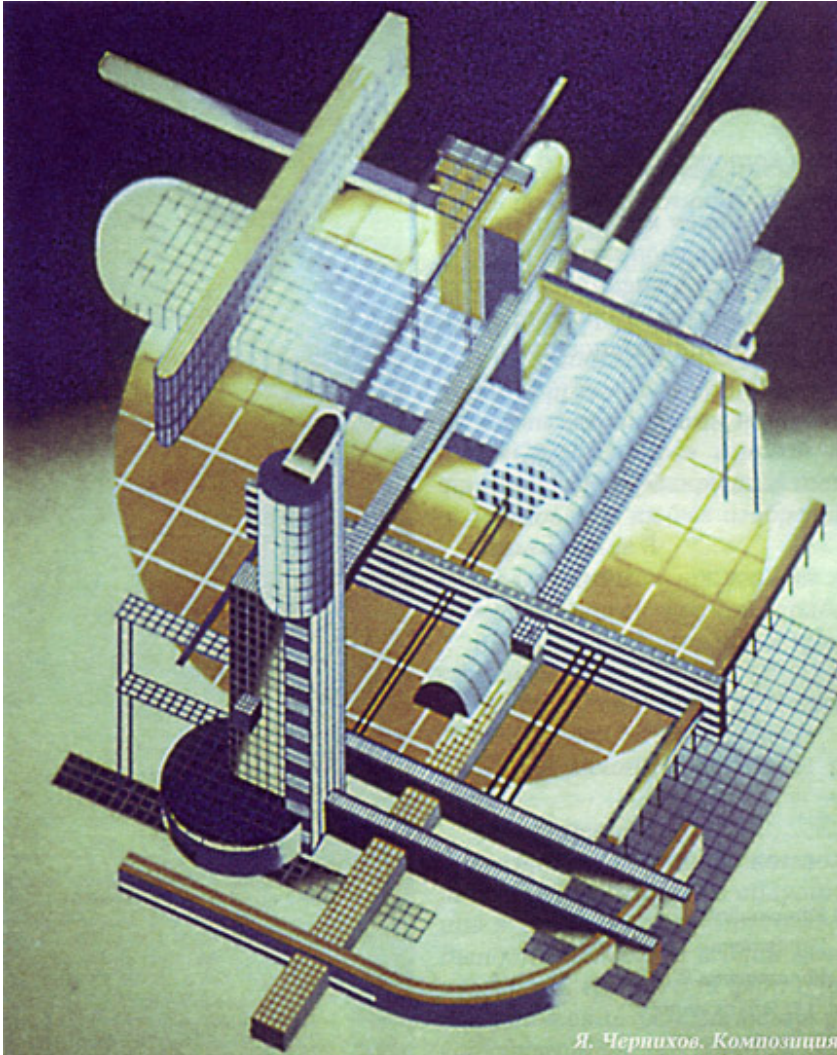
Создайте объемную композицию, в которой бы четко прочитывались решения ритмических задач.

При выполнении этих заданий у вас должен пройти творчески, активно процесс повторения средств гармонизации и закономерностей композиции в объеме. Целью упражнений является развитие творческого воображения, фантазии и оригинальности мышления, чувства пластики и изобретательности.



- | | |
|--------------------|---------------------|
| 1, 2. Упражнение 1 | 7. Упражнение 3 |
| 3. Упражнение 3 | 8. Упражнение 3 |
| 4. Упражнение 2 | 9. Упражнение 2 |
| 5. Упражнение 4 | 10.11. Упражнение 4 |
| 6. Упражнение 2 | 12. Упражнение 2 |

ГЛУБИННО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ



Я. Черников. Композиция

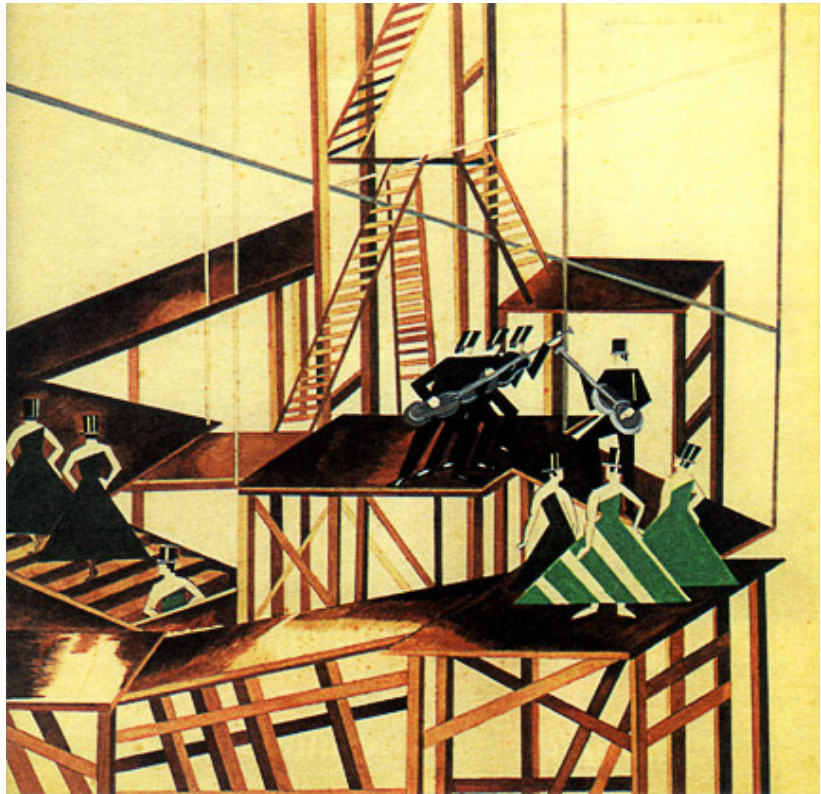
Глубинно-пространственная композиция является вершиной творческих возможностей для художника. Она воздействует на зрителя не только сочетанием плоскостей, объемов, но и паузами между ними, то есть пространством. Влияние пространства неоспоримо сильнее, чем плоскости или объема. Здесь говорится не о значимости или художественной ценности, а именно о степени возможного воздействия, у пространства оно больше, так как зритель принадлежит ему и пространство буквально обволакивает его.

Воздействие гармоничного пространства, построенного по законам гармонии, благотворно влияет на личность. Вот почему существуют теории «лучезарных городов», «зеленых городов», которые бы создавались по законам гармонии, и в них бы жили гармоничные личности. В этих теориях заложена идея добра, солнца, природы, мира. Художественный образ подобных композиций действительно может влиять положительно на личность. Однако мы знаем, что глубинно-пространственная композиция решает и другие задачи.

Так, используя воздействие пространства, эмоционально

окрашенного, несущего определенный образ, философию, можно заставить подчиниться ему. Эта его особенность постоянно использовалась на протяжении всей истории человечества. Так обставлялись гладиаторские бои, выходы царствующих особ, инквизиторские действия и т. п. Все это делалось продуманно, то есть компоновались в пространстве элементы (места зрителей, помосты, балдахины, развевающие флаги и т. д.). Учитывалось количественное воздействие цвета и фактуры. Например, золото парчи, алый цвет бархата, черный — сутаны, блеск вооружения, пестрота одежды толпы. Активно использовались световые и звуковые эффекты. Горящие костры и факелы, дробь барабанов, сигнал трубы и другие эффекты — все вкуче создавало атмосферу, психологически воздействующую на зрителя, который действовал далее по программе, определенной для него. То же самое происходит и на спортивно-театрализованных представлениях (открытие Олимпийских игр, гала-концерты, шоу разного рода и т. д.).

Сегодня достижения науки и техники таковы, что в организации временной пространственной затее используются компьютерная графика, охватывающая сотни метров; звук, наполняющий пространство и создающий впечатление присутствия внутри него; видеоряд, проецируемый одновременно на огромные плоскости домов. Порой подключаются всевозможные летательные аппараты и другие движущиеся механизмы. Подобные грандиозные зре-



А. Экстер. Эскиз оформления сцены для «Испанской пантомимы». Около 1926



О. Хайек. «Виктория-плац»
в городе Мюльхейм-Рур. 1976-1977

лица производят потрясающее впечатление и заставляют зрителей активно принимать участие в них. Разрабатывая сначала сценарий, а затем концепцию действия, авторы создают определенный художественный образ, действующий во времени и пространстве. Средства, которые применяют художники этого вида композиции, те же. Это форма, цвет, фактура, освещение. Также часто используются звук, запах в качестве композиционных средств.

Помимо временных глубинно-пространственных композиций, о которых уже говорилось, существуют и стационарные. В первую очередь к ним относятся различные

архитектурные композиции, начиная с композиции города и кончая композицией сооружения, естественно находящегося в пространстве. Сюда, расширяя круг применения глубинно-пространственной композиции, можно добавить и садово-парковые решения, мемориальные комплексы, сложные развязки дорог, мосты, метрополитен, решение набережных с огромным количеством необходимых сопутствующих элементов и т. д. Это примеры открытого пространства, то есть экстерьеры. Но глубинно-пространственная композиция решает задачи и интерьера, внутреннего пространства. Решение интерьеров жилых, общественных и промышленных сооружений, организация выставок, музейных экспозиций, театрально-зрелищных представлений, рекламы и информации — все это является глубинно-пространственной композицией.

Восприятие такой композиции складывается из совокупности впечатлений во времени. Как и объемная композиция, она требует обозрения с различных точек. Многие композиции рассчитаны и на

прочтение их с высоты. Так проектировались города, расположенные в долинах гор, так задуывалась композиция в Петергофе. Здесь от дворца открывается необыкновенно глубокая перспектива, наполненная уходящими лестницами, скульптурами, водными каналами, фонтанами, купами деревьев и газонами с разнообразной фактурой зелени. Именно вид сверху создает неповторимое впечатление, которое постоянно обогащается по мере продвижения в пространстве и зависит от освещения и времени года. Если вы будете смотреть эту композицию с залива от каменного сооружения Монплезир, то получите совсем другое впечатление от пространства. Композиция из зеленых насаждений, перемежаясь со скульптурами, мостиками, фонтанами и другими малыми архитектурными формами, поведет вас к ее центру, доминанте — дворцу. Она будет постепенно расширяться, увеличиваться в количестве и разнообразии форм, укрупняться в масштабе, переходить от природных форм к архитектурным. Восприятие глубинно-пространственной композиции Петергофа от центрального въезда другое. Здесь преобладают парад-



Ч. Макинтош. Комната для гостей. 1918–1919



Е. Яновская. Декоративная композиция «Русь». 1976

фактурную идею композиции. Для создания глубинно-пространственной композиции Петергофа, отвечающей гармонии, были выполнены ее законы (целостности, уравновешенности) и применены все средства гармонизации.

Мы рассмотрели огромную по размеру композицию. Это же историческое время нам может предложить примеры небольших композиций: чернильный набор на столе представляет собой композицию глубинно-пространственную, в решении фарфоровых сервизов просматриваются те же задачи.

Все виды композиций претерпевают изменения во времени. Особенно это касается глубинно-пространственной композиции. Автомобиль, самолет дают возможность современному человеку воспринять колоссальные пространства. Вследствие этого происходит изменение в ощущении его, что влияет в свою очередь на количественное (размерное) и качественное отношение к пространству. Также видеотехника передает пространственные ощущения без непосредственного общения с композицией. Обилие такого плана ин-

ность, значимость. Однако разнообразие эмоциональных впечатлений не разрушает композиционного единства, а обогащает его. Так, композиционный центр, сгруппированный из разных по функциональному назначению зданий, своим пластическим решением объемов, системой пропорций и масштаба, заданным ритмом форм, их контрастом и нюансом оправдывает свое назначение.

Другие архитектурные сооружения, составляющие композицию, находятся на определенных расстояниях от центра, имеют соответственные масштабные соотношения, развивают общую стилевую, цветовую и

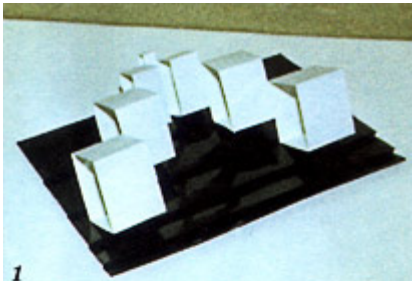
формации на первом этапе обогащает человека, а затем эмоциональная острота восприятия гаснет. Это происходит по многим причинам. Одна из них — отсутствие «пауз». Так, в классических построениях всегда присутствовали «паузы», дающие психологическую разгрузку и подготавливающие к последующему восприятию.

Подводя итоги данной темы, необходимо подчеркнуть, что независимо от вида композиции для создания ее по законам гармонии (закон равновесия, закон единства и соподчинения) необходимо применять средства гармонии (ритм, контраст, нюанс, тождество, пропорции и масштаб) и использовать изобразительные средства (форма, цвет, фактура, освещение).

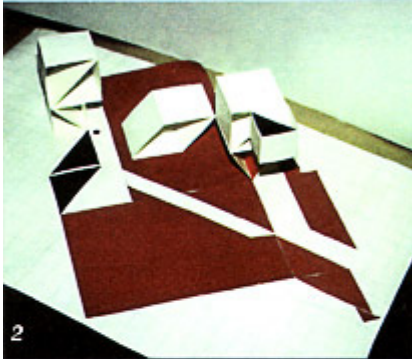
Однако глубинно-пространственная композиция имеет свою специфику. Она выражается в методе работы над ней. Если станковая живопись (фронтальная композиция) требует предварительных эскизов (но не обязательно: мы знаем имена многих художников, которые создавали свои произведения и без них), если для создания объемной композиции предварительно делается модель (но опять это не всегда обязательно), то для глубинно-пространственной композиции всегда делается проект, желательно с макетом. Проект выполняется в масштабе, то есть в соответствии к натуральной величине. Выбор масштаба зависит от творческих задач. Они могут быть различны — от М 1:1000 для решения градостроительных ситуаций и поэтажного плана здания в М 1:100 до развертки стены, на которой находится, например, монументальное произведение, в М 1:10 и проработки декоративного элемента композиции в М 1:2 или М 1:4.



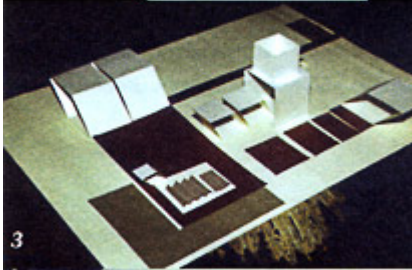
*Б. Калита.
Сервис «Пространство» 1989*



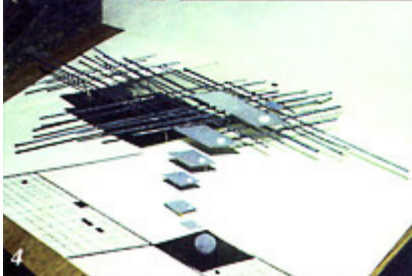
1



2



3



4

Особое значение для организации глубинно-пространственной композиции имеет работа в макете. Осуществляя рабочее макетирование, можно активнее почувствовать пространственные связи композиции, наработать вариантность подходов в решении, разнообразить объемно-пластические предложения.

В этой главе сконцентрированы все проблемы, связанные с теорией композиции, поэтому, решая пространственные задачи, вам придется применить все знания и умения, полученные раньше. В следующих заданиях отрабатываются средства гармонизации композиции и ее закономерности, применяемые для создания глубинно-пространственных композиций.

Основной целью этих заданий является развитие пространственного творческого мышления, овладение изобразительными средствами глубинно-пространственной композиции, а также различными приемами для создания художественных образов. В процессе выполнения заданий должен быть освоен собственный метод работы, что в дальнейшем может стать индивидуальностью автора.

При выполнении заданий необходимо применить модульную сетку на плоскости, что значительно ускорит и творческий процесс.

Система упражнений выполняется посредством макетирования и рисования композиций. В макете используются следующие материалы: бумага белая и цветная, картон разных фактур, пенопласт, оргстекло, различные материалы с ярко выраженной фактурой, металлическая проволока, спицы, шнуры, нитки, клей ПВА, резиновый.

Начинать осваивать приемы построения пространственных композиций нужно с решения простейших задач. Склейте кубики из белой бумаги различных размеров, но в пропорциональных отношениях, например со стороной 6, 4, 2 см, по 10 штук каждого размера. Модульная сетка тогда будет 2x2.

Упражнение 1

Организуйте глубинно-пространственную композицию, в основе которой лежит симметрия — сначала относительно оси, затем относительно центра.

Упражнение 2

Создайте асимметричную композицию, которая была бы пластически интересна со всех сторон. Для этого в процессе создания необходимо постоянно просматривать ее со всех сторон. Используйте для работы склеенные вами кубики.

Упражнение 3

Создайте глубинно-пространственную композицию, организуя центр группой элементов, выдержите равновесие всей композиции в пространстве.

Упражнение 4

Постройте асимметричную глубинно-пространственную композицию, где композиционный центр решен самым большим по объему элементом, усложните задачу введением еще одной формы в нескольких размерах — цилиндра. Размеры нужно выдерживать в той же системе пропорционирования. Обратите внимание на единство композиции и соподчинение элементов.

Упражнение 5

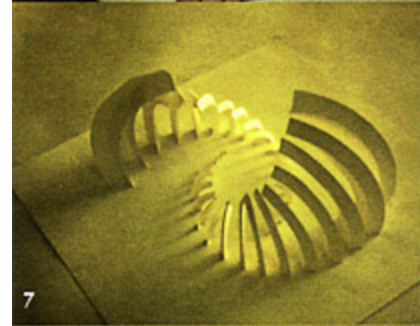
Создайте глубинно-пространственную композицию, организуя центр одним из элементов, но с введением акцента в него. Акцент может быть цветовым, пластическим, графическим. Для работы используйте технику аппликации. Применяйте цветную бумагу, картон, графические знаки, буквы, цифры. Выполните неперенные условия композиции.

Упражнение 6

Создайте глубинно-пространственные композиции, где композиционный центр организован вне объемов. Дайте несколько предложений по решению этой задачи.

Упражнение 7

Создайте оригинальную объемно-пространственную композицию, в основе которой лежит ритм. Активно используйте цвет и различные графические решения.



Упражнение 8

Поварьюруйте с контрастом: сначала сложите композицию, контрастную по величинам, затем — по количеству. Обязательно рисуйте композиции в перспективе, продумывая их масштабное соотношение с человеком.

Упражнение 9

Создайте оригинальную композицию, где объемные элементы, принадлежащие пространственной композиции, подчиняют себе тему «земли». Необходимо предложить несколько вариантов решения. Нарисуйте наиболее удачные объемно-пространственные композиции в перспективах с различных точек зрения. Попробуйте подобрать более выразительный графический способ подачи перспективы. Макет выполняйте в удобном для работы масштабе (1:50, 1:40, 1:25, 1:20 и т. д.).

Упражнение 10

Создайте оригинальную композицию, где объемные элементы подчиняются основной композиционной теме — теме «земли». Требования к выполнению такие же, как и в упражнении 9.

Упражнение 11

Создайте глубинно-пространственные композиции, образно раскрывающие 2-3 из предложенных тем: «Архитектура», «Музыка», «Театр», «Лес», «Ярмарка» и т. д. В работе вам придется проявить не только композиторские способности, но и определенные знания, а также умение использовать достижения мировой культуры. К композициям предъявляется ряд требований: стилевое единство, интересная смысловая нагрузка, оригинальность в раскрытии темы. Композицию составляйте из необходимых для решения форм, применяя соответствующий колорит и фактуру. Возможно использование освещения. Разрешается введение в композицию вполне конкретных предметов. Выполните макеты и отрисуйте перспективы. В подаче тех и других необходимо выражение темы. Созданные глубинно-пространственные композиции должны представлять собой цельные уравновешенные композиции, профессионально выполненные.

Упражнение 12

Создайте глубинно-пространственную композицию, используя конкретный предмет (очки, яблоко или часы). Один из пред-



метов необходимо ввести в композиционное решение, выразив свою собственную тему. Задание носит чисто творческий характер, поэтому средства выражения и форму подачи выбирайте самостоятельно.

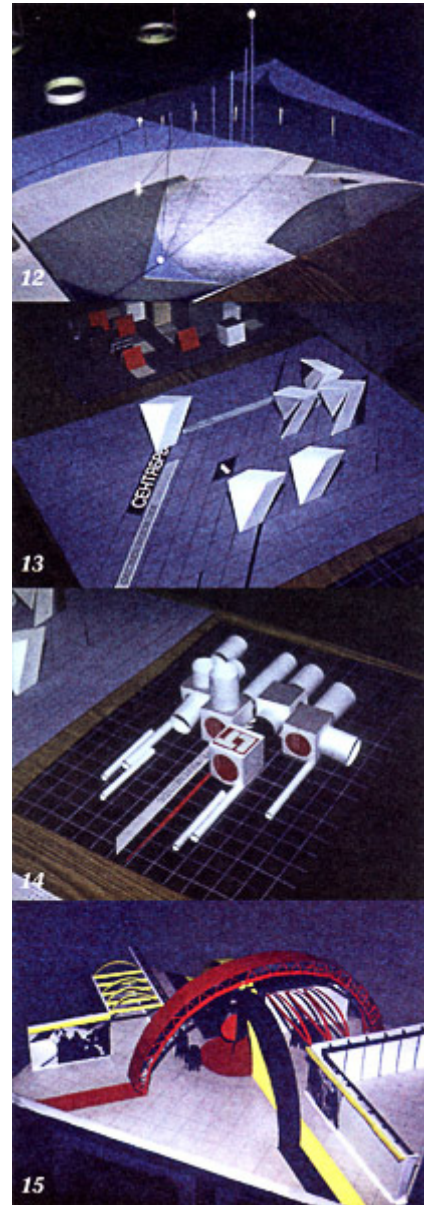
Упражнение 13

Это задание выполняют не менее двух человек или две команды. Работа проводится в форме игры, в основе которой лежит знание законов композиции, умение применять средства гармонизации, а также наличие творческой активности.

Возьмите лист бумаги и условно разделите его на две части. На одной нарисуйте маленького человека, на другой — большого (но тонкой линией, едва заметно). В исходных данных уже заранее нарушено равновесие: большое изображение, естественно, привлекает и большее внимание. Команда, которая вытянула поле с маленьким человеком, начинает ход. Используя только один раз каждое изобразительное средство и средство гармонизации (точка, линия, пятно, цвет, тон, фактура, ритм, контраст, нюанс, тождество, пропорции, масштаб и т. д.), участник или команда должны добиться концентрации внимания на своем поле. Кто выполнил эту задачу последним (то есть применил больше средств), тот и выиграл.

1. Упражнение 1
2. Упражнение 2
3. Упражнение 3
4. Упражнение 7
5. Упражнение 11, «Архитектура»
6. Упражнение 11, «Театр»
7. Упражнение 1, 7
8. Упражнение 1, 7

9. Упражнение 11, «Вражда»
10. Упражнение 11, «Полет»
11. Упражнение 11, «Время»
12. Упражнение 10, «Время»
13. Модульная композиция
14. Упражнение 11, «Индустриальные ритмы»
15. Упражнение 11, эскиз к экспозиции «Железнодорожный транспорт»



Вот и позади наше общение с вами.

Надеюсь, что те часы, которые мы провели вместе, не пройдут напрасно. Этого просто не может случиться, так как даже легкое прикосновение к проблемам гармонии всегда дает положительный эффект. Или вы захотите еще раз увидеть знакомые произведения искусства, или обернетесь на улице и акцентируете свое внимание на архитектуре, женщине в красивой одежде, автобусе с активной рекламой. Даже если просто обернетесь — уже хорошо: значит, ваша душа открыта и готова принять прекрасное. Если же зададитесь вопросом: «А каким это образом получилось?» — считайте, что вы уже готовы для творчества.

«Творить», «созидать» — какие прекрасные слова! Они несут в себе добро, мир. Это, наверное, и есть счастье.

Так будьте же счастливы.

- Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. М., 1982.
- Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1976, 1981.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. М., 1987.
- Базазьянц С. Б. Художник, пространство и среда. М., 1983.
- Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. М. — Л., 1935-1937.
- Брунов Н. И. Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1935.
- Буров А. К. Об архитектуре. М., 1960.
- Васютинский Н. А. Золотая пропорция. М., 1990.
- Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1985.
- Волкотруб И. Т. Основы комбинаторики. Киев., 1986.
- Волошин А. В. Математика и искусство. М., 1992.
- Ганзен В. А., Кудин П. А., Ломов Б. Ф. О гармонии в композиции // Техническая эстетика, 1969, №4.
- Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936.
- Горощенко Г. Т. Основы композиции. — М., 1935.
- Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. М. — Л., 1935.
- Ефимов А. В. Колористика города. М., 1990.
- Ефимов А. В. Цвет в японской школе // Техническая эстетика, 1978, №4.
- Ефимов А. В. Изучение формообразующего действия цветов в макетах // Архитектура СССР, 1972, №8. Ельшевская Г. В. Модель и образ. М., 1984.
- Зайцев А. С. Наука о цвете и живописи. М., 1986
- Зернов В. А. Цветоведение. М., 1972.
- Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М., 1986.
- Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции. М., 1971.
- Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М., 1992. Кириллова Л. И.
- Масштабность в архитектуре. М., 1961.
- Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981.

- Костин В. И. Что такое художественный образ. М., 1962.
- Костин В. И., Юматов В. А. Язык изобразительного искусства. М., 1978.
- Кринский В., Ламцов И., Туркус М. Элементы архитектурно-пространственной композиции. М., 1968.
- Кудин П. А., Ломов Б. Ф., Митькин А. А. О восприятии элементарных ритмических композиций на плоскости // Техническая эстетика, 1969, №8.
- Лаврентьев А. А. Пропедевтическая дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС 1920-1922 годы // Техническая эстетика, 1984, №7.
- Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970.
- Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934.
- Малевич К. С. Форма, цвет, ощущение // Современная архитектура, 1928, №5.
- Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: Плоскостно-цветовой концентр // Техническая эстетика, 1968. №12.
- Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
- Мастера искусства об искусстве. М., 1965-1970.
- Миорова Л. Н. Цветоведение. Минск., 1986.
- Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970.
- О композиции. Сборник статей. М., 1959.
- Оствальд В. Цветоведение. М. — Л., 1926. Очерки теории архитектурной композиции. М., 1960.
- Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978.
- Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994.
- Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. М., 1974.
- Рудер Э. Типографика. М., 1982.
- Рыбаков Б. А. Мерило новгородского зодчего // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1975.
- Сапего И. Г. Предмет и форма. М., 1984.
- Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990.
- Сомов Ю. С. Композиция в технике. М., 1987.

- Тиц А. А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978.
Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение. М., 1990.
Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979.
Шорохов Е. В. Композиция. М., 1986.
Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
Фаворский В. А. О рисунке и композиции. Фрунзе, 1966.
Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М., 1990.
Itten I. Kunst der Farbe. Ravensburg, 1976.



www.AvaXHome.Ru

HQ графика, книги, софт, музыка, музыкальные клипы etc – все самое лучшее для
вашего удовольствия

Голубева О. Л.

Г 62 Основы композиции: Учеб. пособие. - 2-е изд. - М.:
Изд. дом «Искусство», 2004. - 120 с: илл.
ISBN 5-85200-417-0

В книге системно изложены теоретические основы композиции, а также впервые предложена методика практического обучения ее основам. Издание содержит более 100 иллюстраций.

Для учащихся средних и высших художественных учебных заведений, а также для всех, кто занимается творческой деятельностью в области изобразительного искусства.

УДК 73
ББК85.1

Ольга Леонидовна Голубева

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

Учебное пособие

Художественное оформление, макет: Голубева А. А.
Редакторы: Бородкина Е. В., Анурова Л. П.
Корректоры: Левинская Т. В., Евстратова Ю. А.
Техническое обеспечение: Ширяев В. Н.
Техническое редактирование, верстка: Платонова Л. А.

Подписано в печать 8.07.2004.
Формат 70х90/12. Бумага офсетная.
Гарнитура: Talisman, Bauhaus.
Усл. печ. л. 11,7. Изд. № 2-90.
Тираж 3 000 экз.
Заказ 3668.

Издательский дом «Искусство»,
129272, Москва, Сушеvский вал., 64.
Тел./факс: (095) 681-59-81. E-mail: iskusstvo@id.ru

Отпечатано в ОАО «Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР».
170040, г. Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.