

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**А.В. Бабенко, Н.В. Хоружая**

**ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ**

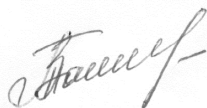
*Учебно-методическое пособие*

Томск  
2011

УТВЕРЖДЕНО Учебно-методическим советом ИИК ТГУ

Протокол № 8 от 26.04.2011

Председатель УМС



Т.А. Зайцева

**Бабенко А.В., Хоружая Н.В.**

Основы композиции в изобразительном искусстве :  
учебно-методическое пособие. – Томск : Томский  
государственный университет, 2011. – 116 с. + 32 вклейки

Учебно-методическое пособие открывает первый раздел дисциплины  
«Композиция».

Для студентов художественно-графических факультетов вузов, обучающихся изучаемого по направлению подготовки 050100 – «Педагогическое образование», профиль подготовки «Изобразительное искусство».

*Рецензенты:*

доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств  
и культуры ТГУ, член союза художников России,  
заслуженный работник культуры России В.М. Мухаметшин;  
доцент кафедры художественного образования ТГПУ ИИК,  
заслуженный художник России С.П. Лазарев;  
доцент кафедры «Рисунок, живопись и скульптура» ТГАСУ  
О.М. Дубынина

© Томский государственный университет, 2011

© Бабенко А.В., Хоружая Н.В., 2011

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Для повышения профессионального мастерства специалистов в области изобразительного искусства требуется постоянное совершенствование теоретических и методических знаний, педагогических умений и навыков. Одним из направлений достижения поставленной цели является создание необходимых дидактических условий, способствующих формированию композиционного мышления студентов. Заявленная цель реализуется в учебном курсе «Графическая композиция».

В процессе обучения применяется принцип «от абстрактного к реальному». Согласно этому принципу студент двигается от абстрактных плоскостных композиций или отвлеченной композиции с заданными параметрами к реальному объекту. Заявленный принцип обоснован тем, что формальная сторона композиции предполагает абстрагирование от любых привнесенных смыслов и значений, не относящихся к организации визуальной формы, а связанных лишь с закономерностями, принципами и средствами ее построения.

Программа обучения построена таким образом, что предусматривает постепенное усложнение в «отвлеченных» заданиях пространственных форм и художественно-композиционных требований.

Современная практика обучения предполагает наличие множества методик, направленных на развитие творческого (композиционного) мышления. Опыт их применения в разных школах широко представлен в специальной методической литературе (И.И. Богомолов, Т.Ю. Киселева, И.Г. Орлова, А.В. Степанов, В.Б. Устин, О.В. Чернышов и др.). Описанные в методической литературе формы композиционных упражнений позволяют целенаправленно решать разнообразные дидактические задачи композиционного формообразования.

В предлагаемом учебно-методическом пособии анализируются и систематизируются опыт и наработки кафедры изобразительного искусства ИИК ТГУ, накопленные с 2004 г., с целью их использо-

вания в учебном процессе. Базовые знания по композиции подкреплены представленным в приложении иллюстративным материалом.

Знания о композиции можно усвоить только через практические занятия. Учебно-методическое пособие «Основы композиции в изобразительном искусстве», созданное на основе анализа внешнего и внутреннего опыта, предназначено для использования преподавателями и студентами в процессе обучения в художественном учебном заведении. Пособие составлено в соответствии с учебным планом подготовки бакалавров по направлению «Педагогическое образование», профиль «Изобразительное искусство», и рабочей программой по дисциплине «Графическая композиция».

В данном учебно-методическом пособии в доступной форме изложены основы композиции, даны формулировки конкретных заданий и методические пояснения к ним, в приложении приведены иллюстративные примеры студенческих работ по курсу «Графическая композиция», выполненные студентами кафедры изобразительного искусства под руководством авторов.

Темы 1, 3, 4–8, 10, 11, 19 подготовлены А.В. Бабенко, 2, 9, 12–18, 20–22 – Н.В. Хоружей.

Авторы выражают благодарность рецензентам В.М. Мухаметшину, С.П. Лазареву, О.М. Дубыниной, директору Института искусств и культуры ТГУ Э.И. Черняку, заместителю директора по учебной работе ИИК ТГУ Т.А. Зайцевой, зав. кафедрой изобразительного искусства ИИК ТГУ Т.С. Коробейниковой за советы и рекомендации, высказанные в ходе обсуждения пособия.

**Цели курса:** освоение студентами основных законов композиции и художественных средств ее построения; развитие навыков творческой работы и выражения идейного замысла произведения изобразительными средствами; воспитание умения последовательно работать над произведением от эскиза до его завершения.

**Задачи курса:** формирование мировоззрения студентов; развитие творческого воображения и образного мышления, художественной наблюдательности, зрительной памяти, умения видеть в окружающей действительности характерное и типическое; воспитание широкой художественно-эстетической культуры и художественного вкуса.

**Организационно-методическое обеспечение:** учебно-методическая литература, учебные пособия, наглядные пособия и таблицы, презентации, материалы выставочной деятельности и методический фонд кафедры изобразительного искусства ИИК ТГУ на сайте [artexpos.ru](http://artexpos.ru) (практические работы студентов, выполненные под руководством преподавателей по дисциплине «Графическая композиция»).

**Форма контроля знаний:** экзамен.

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН I семестр

№	Название темы	Ауди-торные часы	Самостоятельные часы
1	Понятие композиции. Композиция в изобразительном искусстве	2	–
2	Основные виды и категории композиции. Фронтальная. Глубинная. Глубинно-пространственная	4	–
3	Простейшие элементы композиции: точка, линия, плоскость	2	6
4	Простейшие элементы композиции: пятно	2	1
5	Графические приемы в композиции. Композиционная выразительность	2	4

6	Пропорции. Золотое сечение. Виды золотого сечения. Формула золотого сечения. Применение золотого сечения	2	2
7	Композиционный центр. Виды композиции: открытая и замкнутая, уравновешенная, неуравновешенная, статическая, динамичная, симметричная и несимметричная	4	–
8	Категории целостности и дробности в композиции	2	4
9	Контраст. Нюанс. Тождество	2	2
10	Ритм	2	4
11	Растр. Взаимосвязь растров и ритма	2	6
12	Метрический ряд. Модульные сетки. Комбинаторика	4	7
<b>ИТОГО:</b>		<b>30</b>	<b>36</b>

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН II семестр

№	Название темы	Ауди- торные часы	Самосто- ятельные часы
1	Форма композиции. Основные характеристики композиции	2	4
2	Статика – динамика	2	6
3	Симметрия – асимметрия	2	4
4	Композиционное равновесие – неравновесие	1	-
5	Понятия «тяжелый» / «легкий» как композиционные категории	1	4
6	Понятия «прозрачность» / «массивность» как композиционные категории	1	4
7	Визуальное представление физических свойств условного материала	2	2
8	Стилизация формы. Трансформация	2	5
9	Связь семантики слова, выразительности композиционных приемов и цветового решения	2	6
10	Курсовая работа	2	10
<b>ИТОГО:</b>		<b>17</b>	<b>45</b>

# 1. ПОНЯТИЕ КОМПОЗИЦИИ. КОМПОЗИЦИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Методическая цель:* изучение понятия композиции. Определение основных целей и задач композиции, принципов композиции.

**Композиция** (лат. *compositio*) означает сочинение, составление, сочетание, соединение различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. В изобразительном искусстве композиция – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением [13].

Слово *композиция* в качестве термина изобразительного искусства регулярно стало употребляться в эпоху Возрождения. Восприятие произведения во многом зависит от его композиции.

В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать сочинением композиции. Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и ветви изобразительной формы, соподчиняет ее элементы друг другу и целому. Изображать – значит устанавливать отношения между частями, связывать их в единое целое и обобщать.

Словом *композиция* называют картину как таковую, как органическое целое с выраженным смысловым единством, подразумеваемая объединение рисунка, цвета и сюжета. В таком случае неважно, к какому жанру относится картина и в какой манере она выполнена, ее называют термином *композиция* как законченное произведение искусства.

В другом случае термин *композиция* означает один из основных элементов изобразительной грамоты, по которому строится и оценивается произведение искусства.

Композиция присуща всем видам искусства. Композиционные начала лежат в основе архитектурных построек, музыкальных и литературных произведений, скульптур и картин, театральных постановок и кинофильмов. Принципы единства или членения, симметрии и ритма проявляются в различных видах искусства по-разному.

Однако наличие одних и тех же общих закономерностей позволяет достигать синтеза искусств, их органического сочетания, скажем, в архитектурно-скульптурном ансамбле, театральной постановке, оформлении интерьера и т.д. Яркий пример композиционного синтеза является собой театр, где сочетаются драматургия, мастерство актеров и режиссера, декорационная живопись, музыка. От взаимодействия всех слагаемых спектакля зависит сила его эмоционального воздействия на зрителя.

Говоря об определении понятия *композиция*, следует отметить, что в различных видах искусства оно имеет свое специфическое содержание и различную степень разработанности. В музыке это понятие вполне определено. Однако некоторые специалисты считают, что определение *композиции* как общего плана музыкального произведения слишком формально и его необходимо дополнить формами, строящими связи между частями.

В теории литературы термин *композиция* означает размещение в тексте конкретного материала в определенной последовательности [25].

Определения понятия *композиция* в изобразительном искусстве мы можем найти в энциклопедических словарях и искусствоведческой литературе.

Например, в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона композиция определяется как перенесение в картину или рисунок тех линий, форм и образов, которые еще смутно рисуются в воображении художника, и составление из них при помощи различных средств и технических приемов, свойственных той или иной отрасли искусства, органического целого, определенно выражающего задуманное художником содержание [30]. Невозможно установить точные правила композиции, так как представление о характере композиции исторически изменяется, зависит от социального строя и задач, стоящих перед искусством. В словаре Брокгауза и Ефрона указываются лишь некоторые правила, которые выведены на основе анализа лучших произведений искусства. В этом определении уже отмечается главный признак, присущий композиции, – признак целого. Кроме того, указывается, что это целое в композиции выражает задуманное художником содержание.



В Большой советской энциклопедии композиция рассматривается как «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, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому. Законы композиции, складывающиеся в процессе художественной практики, эстетического познания действительности, являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей, явлений реального мира» [1].

В пластических искусствах композиция объединяет частные моменты построения художественной формы (реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, цветовое решение). Композиция организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем.

Выше приведенные определения показывают, что композиция рассматривается, с одной стороны, как построение художественного произведения, т.е. создание, что является справедливым; с другой стороны, как важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и целостность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Композицию определяют как важнейший компонент художественной формы, что правильно, но не совсем точно. Во-первых, композиция – не компонент формы, а сама форма и даже главная форма. Во-вторых, композиция не придает единство и целостность произведению, а закладывает своей сущностью эту целостность. Как видно, в определении композиции присутствует признак целого. Также указывается и на зависимость характера композиции от содержания, назначения, т.е. от замысла. Такое определение позволяет сделать вывод о признании искусствоведением существования объективных и всеобщих композиционных законов, являющихся в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей, явлений реального мира.

«Краткий словарь терминов изобразительного искусства» так определяет композицию: «...структура, взаимосвязь важнейших элементов художественного произведения, от которой зависит весь его смысл и строй. Целенаправленным единством композиции художник выражает содержание своего замысла, делает этот замысел доходчивым и впечатляющим...» [14]. В отличие от предыдущих определений здесь композиция рассматривается как структура. Правда, структура не обязательно представляет собой завершенное целое. Тем не менее в определении включено понятие «единство композиции», через которое художник выражает содержание и делает доходчивым замысел.

Приведем еще несколько примеров определения композиции. В.А. Фаворский писал: «...стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное... Приведение к цельности зрительного образа будет композицией...» [28. С. 93]. Фаворский выделяет главным в композиции цельность (целостность) и такие композиционные факторы, как пространство и время.

К.Ф. Юон представляет композицию в живописи как конструкцию, которая своими частями распределяется на плоскости, и как структуру, которую образуют также плоскостные факторы. Как известно, и конструкция, и структура являются родственными понятиями и представляют собой целое, но обе они не обязательно могут быть завершенными, замкнутыми [13].

Искусствоведы Л.Ф. Жегин и Б.А. Успенский считают, что центральной проблемой композиции произведений искусства самых различных жанров и видов является проблема точки зрения: в живописи проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема перспективы. Они утверждают, что наиболее совершенны в композиционном отношении произведения со множеством точек зрения (русская икона, произведения современной западной живописи), а построение пространства с одной точки зрения (прямая центральная перспектива) несет в себе признак композиционной аморфности. Такая позиция Л.Ф. Жегина и Б.А. Успенского является отражением эстетической концепции 1920-х гг.

Е.А. Кибрик, выделяя цельность (целостность) не только как важнейшую черту композиции, но и как один из основных композиционных законов, обращал внимание на то, что цельность закладывается в композиции сразу через нахождение так называемой «конструктивной идеи». Это означает, что живописец фактически признает в композиции структурную основу, в частности, конструктивную, как разновидность структуры. А мысль его о «конструктивной идее» заключается в том, что настоящая композиция (т.е. целостность, образность и идея в единстве) получается тогда, когда в ней найдена определенная «конструкция», представляющая собой единство с идейным замыслом. Такое понимание сущности композиции идет в русле основного направления исследований понятия *композиция* [21].

Приведем еще одно очень интересное и важное определение композиции, принадлежащее Н.Н. Волкову: *композиция произведения искусства есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла* [4. С. 28].

Поскольку *композиция* обозначает соединение, составление частей в целое, то главный смысл, который вкладывается в это понятие, – это стремление к достижению целого, целостности. Волков справедливо отмечает, что целостность есть *основной*, или *родовой*, *признак* композиции в изобразительном искусстве.

Такое осознание целостности принципиально важно для действительно правильного, подлинно научного понимания сущности явления композиции. Кроме того, прежде чем сформулировать определение композиции, Волков проанализировал такие близкие по смыслу понятия, как *структура* и *конструкция* и справедливо отметил, что *структура* – понятие более общее, *конструкция* же выступает как один из типов *структуры*.

Понятия *структура* и *конструкция* хотя и обладают признаками целостности, однако не всегда могут быть замкнутыми, завершенными. Композиция же всегда предполагает замкнутость и завершенность. Поэтому в определение композиции Волков включил понятие *структура*, которое также предполагает целостность. А чтобы отличить целостность структурную от целостности композиционной, он указал в определении, что *композиция* – это такая структура, которая обязательно замкнута, а элементы фиксированы.

Но не всякая замкнутая структура или конструкция будет представлять собой композицию, тем более произведения искусства, поэтому в определении композиции Волков отметил, что она является такой структурой, все элементы которой связаны единством смысла, необходимого для произведения искусства. Такое понимание композиции представляет собой определенное продвижение вперед по пути к точной формулировке понятия *композиция* в изобразительном искусстве, хотя мысль о том, что целостность в композиции достигается через определенную конструкцию, находящуюся в единстве со смыслом, идеей, не нова. Она, как известно, раньше была высказана Е.А. Кибриком и другими авторами, писавшими о композиции.

Таким образом, *композиция* – это замкнутая структура (можно сказать и конструкция) с фиксированными и связанными единством смысла элементами.

Это определение получилось лаконичным, но все-таки и оно не совсем точно, так как в структуре или конструкции возможно перемещение элементов, изъятие некоторых из них или добавление новых (с сохранением в основе все той же конструкции, структуры). Например, в какую-то машину (конструкцию) добавляют небольшую деталь или одну из имеющихся деталей немного изменяют. Машина (конструкция) при этом в основе остается той же. Но этого нельзя сказать о композиции произведения искусства. Она не может быть как-либо изменена без ущерба для целостности, художественного образа, идейного замысла. Эта мысль обязательно должна быть отражена в композиции произведения искусства.

Определяя композицию как структуру, Волков, очевидно, справедливо стремился сделать формулировку максимально лаконичной. Однако при этом понятие *целостность* оказалось скрытым в понятии *структура*. И открыто в определении композиции ее главный признак – целостность – не звучит.

При создании полного и всеобъемлющего определения понятия *композиция* нужно помнить, что композиция относится к формам искусства. Причем она является, по справедливому замечанию Волкова, главной художественной формой произведения изобразительного искусства, объединяющей все остальные. В «Кратком

словаре терминов изобразительного искусства» среди различных категорий художественной формы категория *композиция* поставлена на первое место. Это также следует отразить в определении понятия *композиция*.

Следует отметить, что почти все определения правильно ориентированы в главном – в объяснении композиции как явления, призванного создавать целостность произведения искусства. Однако ни одно определение не является полным, соответствующим современному уровню развития искусства и науки. Наиболее полным, безусловно, следует считать определение, данное Волковым [21].

В результате анализа этого определения возникла необходимость создания всеобъемлющего определения понятия *композиция*. Для этого необходимо сделать еще три добавления следующего характера.

1. Уточнить, что композиция – это такое целое, в котором ничего нельзя ни добавить, ни убрать.

2. Раскрыть понятие *структура* в тексте определения композиции.

3. Обозначить в определении композиции, что она является художественной формой произведения искусства.

При условии включения в определение композиции, данное Н.Н. Волковым, этих вопросов более полное определение будет звучать так: «Композиция произведения изобразительного искусства есть главная художественная форма произведения изобразительного искусства, объединяющая все остальные формы, характеризующаяся как целое с фиксированными, закономерно связанными между собой и с целыми частями (элементами), в котором ничего нельзя переместить или изменить, от которого ничего нельзя отнять и к которому ничего нельзя добавить без ущерба художественному образу, это целое, находящееся в неразрывном единстве со смыслом (идеей, содержанием) произведения» [13].

Кроме того, понятие *композиция* употребляется еще и для обозначения собственно художественного произведения: в изобразительном искусстве композицией называют картину, скульптурную группу. В узкопрофессиональном смысле композицией часто считается даже этюд, выполненный с натуры. В известном смысле такое определение правомерно, так как целостность и выразительность

натурного этюда зависят от умения художника выбрать мотив и выгодную точку зрения на изображаемое, расположить все элементы в нужном размере и формате, осознать «конструкцию» мотива, решить его в цвете, выделив главное, и сделать этюд законченным. Если законченный и решенный во всех отношениях этюд соответствует первому впечатлению художника от мотива к тому образу и замыслу, который возник у художника в результате восприятия мотива перед началом работы над этюдом и развивался в процессе работы, то такой этюд будет фактически законченной картиной.

Таким образом, понятие *композиция* здесь рассмотрено в двух смыслах: 1) композиция как художественная форма произведения искусства и 2) композиция как собственно произведение искусства.

Композицию можно рассматривать еще в двух значениях: композиция (теория композиции) как наука, т.е. как часть теоретического искусствоведения, и композиция как учебная дисциплина (учебный предмет).

Композиция (теория композиции) как наука в изобразительном искусстве изучается специалистами. В книге Н.Н. Волкова «Композиция в живописи» впервые сделана попытка обозначить круг основных проблем теории композиции в изобразительном искусстве. В целом попытка эта удачна, так как автор выделил наиболее важные проблемы, относящиеся к теории композиции. Говоря о необходимости создания теории композиции, Н.Н. Волков сформулировал также ряд основных задач, которые призвана решать теория композиции как наука [19].

Эти задачи охватывают почти весь круг основных проблем теории композиции. Однако в них необходимо включить еще одну важную задачу: исследование объективных частных, специфических законов, общих и всеобщих, действующих в природе и обществе, в том числе в искусстве, и в частности в области композиции, и выступающих как законы композиционные.

Законы эти не будут носить догматический характер, но будут, как считал Волков, чрезвычайно важны для художника, так как в основе их лежит анализ широкого арсенала композиционных форм.

Художник, знающий, например, что целостность есть не просто свойство композиции, а закон композиции, будет учитывать это в

своем творчестве и заранее избегать грубейших ошибок, не тратить на их исправление творческое время [21].

С учетом сказанного выше основные задачи теории композиции можно формулировать следующим образом:

- 1) выработка системы понятий, относящихся к композиции;
- 2) изучение арсенала композиционных форм;
- 3) изучение характера связей всех форм в единой структуре отдельного произведения;
- 4) анализ в историческом аспекте ряда образцов с целью выявления типологии композиционных решений;
- 5) на основе решения предыдущих задач исследование проблем исторических и национальных стилей, проблем историзма, предполагающее глубокое проникновение в сущность каждого жанра искусства и в специфику его форм;

6) исследование объективных частных, специфических законов, действующих в природе и обществе независимо от сознания людей, в том числе в искусстве, в частности в области композиции, и выступающих как законы композиционные.

Следует заметить, что без исследования композиционных форм и характера их связей в произведении, типологии композиционных решений и объективных законов композиции решить такую важную задачу, как выработка системы понятий, относящихся к композиции и смежным вопросам, невозможно. Поэтому задача выработки системы понятий будет решаться постепенно, по мере решения других указанных задач.

Поскольку теория композиции как наука находится на стадии становления и глобальные задачи, которые перед ней стоят, решены еще в малой мере, приходится довольствоваться тем, что уже изучено, известно, более или менее определено [13].

**Формальная композиция.** Форма взаимосвязана с содержанием, но возможно отделение формы от содержания путем замены реалистичных объектов формальными (или абстрактными). Формальная композиция строится из линий и пятен, она выражает логику композиционного построения. Иногда композицию такого типа называют неизобразительной. Это пространство художественных образов, не существующих в реальности, не имеющих

рационально-практической значимости. В формальной композиции важен не сюжет, а исключительно законы и принципы ее собственного построения, пластические формы. Эмоциональное воздействие на зрителя оказывает художественно форма, цветовой и пластический строй произведения. Формальные композиции используются в плакатах, оформлении упаковок, этикеток, росписи посуды, гобеленах, оформлении интерьеров, зданий, станций метро, торговых центров, театров и т.д.

Приступая к созданию формальной композиции, нужно:

1) четко определить задачи будущего композиционного произведения;

2) определить состав необходимых изобразительных средств;

3) представить результат – яркий художественный образ;

4) создать целостную художественно-образную форму.

Формальная сторона композиции предполагает абстрагирование от любых привнесенных смыслов и значений, не относящихся к организации визуальной формы, а связанных лишь с закономерностями, принципами и средствами ее построения, и именно поэтому создаваемые композиции являются формальными.

Формальный метод стал основой преподавания еще в 20-е гг. прошлого века в первых школах дизайна – германском Баухаузе и советском ВХУТЕМАСе. Одним из важнейших методических принципов композиционной деятельности в первых школах дизайна было «очищение художественного образа» от лишних декоративных элементов, доходя до простейших форм, т.е. формировалась «азбука композиционной грамоты». На примере формообразования из простых геометрических форм закладывались универсальные проектные приемы и средства художественной выразительности проектируемого объекта. В обеих школах преподавателями был провозглашен курс на первоэлементы: линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и взаимодействие этих простых форм, приветствовались учебные упражнения и задания, направленные на абстрагирование от реальности, т.е. ее проявление в виде геометрических композиций из простейших фигур [29].

**Композиция в изобразительном искусстве** связана с необходимостью передать основной замысел, идею произведения наибо-



лее ясно и убедительно. Главное в композиции – создание художественного образа. Картины, написанные в разные эпохи, в совершенно разных стилях, поражают наше воображение и надолго запоминаются, во многом благодаря четкому композиционному построению. Если попробовать что-либо изменить в картинах П. Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», П. Гогена «Бонжур, мо-сье Гоген» и В. Сурикова «Боярыня Морозова», например, размер холста, соотношение темных и светлых пятен, количество фигур, высоту линии горизонта и т.п., целостность композиции сразу разрушается, равновесие частей утрачивается.

Не случайно в качестве примеров предложено рассмотреть такие разные по живописной манере произведения. Отсутствие возможности внести изменения в законченную картину подтверждает силу действия законов и правил композиции [25].

**Композиционные принципы.** Ознакомившись с естественными природными основами композиционного построения, возвратимся к изложению композиционных принципов, лежащих в основе композиционного построения художественного произведения, чтобы рассмотреть их подробнее.

**Принцип целесообразности.** Принцип целесообразности заключается в том, что авторский замысел и весь строй произведения предполагают наличие цели, идеи, смысла, художественной задачи, что и определяет в конечном счете развитие содержания произведения и направляет творческий процесс переработки материала в художественную форму.

**Принцип единства сложного.** Проблема цельности композиции, связи и взаимозависимости всех ее элементов неразрывно связана с задачей неповторимости бесконечного разнообразия этих элементов. Ничто в композиции не должно повторяться. Ни величины, ни пятна, ни интервалы («паузы»), ни типы, ни жесты. Все близкое, подобное должно объединяться в единое пятно или силуэт или резко индивидуализироваться.

**Основной принцип, обеспечивающий целостность произведения.** Благодаря этому принципу сложное выглядит не как конгломерат из разрозненных частей, а как связанное целое. Композиция выступает как система внутренних связей, объединяющая все компоненты

формы и содержания в единое целое. Все остальные композиционные принципы рассматривают различные проявления связи, различные аспекты зависимости между частями и элементами произведения.

Эстетика понимает цельность как единство замысла и воплощения, как органическое единство содержания и формы. Целостность рассматривается диалектически: «Каждый этап развертывания художественной целостности отражает общую для понятия целого диалектику взаимодействия противоборствующих сил: покоя и деятельности, простоты и сложности, порядка и беспорядка, равновесия и его нарушения», – пишет В. Шестаков [19]. У Фаворского читаем: «Приведение к целостности зрительного образа будет композицией» [28. С. 93].

**Принцип доминанты.** Внутреннее организующее начало в композиции с первого взгляда обнаруживается благодаря наличию доминанты – смыслового центра, где завязывается основное действие, возникают основные связи. С доминанты начинается восприятие произведения, она – точка отсчета, эмоционально-смысловой и структурный центр. Смысловой центр часто совпадает со зрительным, т.е. располагается в центральной зоне картинного поля. Характеристики доминанты в более приглушенном звучании повторяются в отдельных частях формы, связывая их между собой.

Е. Розенблюм определяет доминанту как преобладающий сквозной компонент темы, определяющий требуемое соответствие избираемых художником формальных приемов особенностям зрительного восприятия.

**Соподчинение частей в целом. Группировка.** В художественном произведении все части связаны между собой и с целым. Целое представляет собой совокупность связанных между собой частей, где подчиненность частей друг другу вполне очевидна. Чтобы целое было воспринято, необходима определенная последовательность в восприятии частей; эта последовательность обеспечивается благодаря группировке родственных или контрастирующих элементов. Части целого составляют группы, связанные друг с другом по признакам подобия или по контрасту. Тот же принцип повторяется и внутри каждой из групп (подобие или контраст), возникает ритм, пронизывающий насквозь все произведение. Все эти группы перекликаются

между собой всеми своими элементами так, что целое повторяется в его частях, а часть в целом. Благодаря группировке элементов и частей происходит последовательное восприятие частей целого, и в то же время целое воспринимается одновременно и цельно.

**Принцип динамизма.** Известно, что движение в картине не присутствует реально, а воспринимается сознанием, являясь реакцией зрительного аппарата, движением глаз, вызванным теми или иными зрительными впечатлениями. Даже если на картине изображено статическое состояние, симметричная композиция, устойчивая и неподвижная, в ней есть движение, ибо детали, элементы художественной формы всегда выражают движение: их цветовые и тоновые отношения, взаимодействие линий и форм, контрасты, напряженность вызывают сильные зрительные импульсы, а следовательно, ощущение движения, жизни. Композиционные приемы обладают способностью направлять и усиливать это ощущение движения в картине, изображении. Композиционное построение произведения изобразительного искусства может быть представлено в виде схемы из линий, показывающих направление движения в картине – по диагонали, по кругу, лучевое, S-образное. Движение в композиции имеет организованный характер, ритмизовано. С его помощью осуществляется гармония целого.

**Принцип равновесия.** Уравновешенность частей в картине – первостепенное требование композиционного построения – означает расположение изобразительного материала вокруг воображаемой оси симметрии таким образом, чтобы правая и левая стороны находились в равновесии. Это требование к композиции восходит, как уже говорилось прежде, к всеобщему закону тяготения, определяющему психологическую установку в восприятии равновесия.

**Принцип гармонии.** Внесение гармонического начала в композиционное построение и в моделировку формы означает не одно только соблюдение количественных отношений, обеспечивающих соразмерность, пропорциональность, равновесие. Гармония осуществляет связь между всеми элементами произведения, примиряет противоречия между формой и содержанием, материалом и формой, предметом, пространством и прочими элементами формы, сводя все в единое композиционное целое [6].

## **2. ОСНОВНЫЕ ВИДЫ И КАТЕГОРИИ КОМПОЗИЦИИ. ФРОНТАЛЬНАЯ. ОБЪЕМНАЯ. ГЛУБИННО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ**

*Методическая цель:* изучение основных видов и категорий композиции. Отличия основных видов категорий композиции.

Композиция – наиболее яркий показатель художественного мышления. Она делает произведение цельным, выразительным и гармоничным, создает единое композиционное пространство.

Композиция во многом зависит от особенностей восприятия. При создании композиции важно знать, при каких условиях она будет восприниматься, где она будет находиться, будет ли зритель воспринимать ее с одного места или во время движения.

Существуют три основных вида восприятия формы:

1. Восприятие формы в неподвижной точке. В этом случае композиция раскрывается перед зрителем сразу. Элементы композиции не загораживают друг друга (если только это не соответствует композиционной идее).

2. Восприятие формы в процессе движения вокруг нее или в процессе вращения самой композиции. Общая композиционная идея в этом случае также ясна сразу, но полное впечатление от композиции можно получить, только рассмотрев ее со всех сторон. Композиция создается таким образом, что, увидев ее с одной стороны, зрителю захотелось бы рассмотреть ее и с других сторон.

3. Восприятие формы в процессе движения зрителя в глубину пространства, образуемого этими формами. Полное восприятие композиции возможно, если формы достаточно большие и находятся на расстоянии друг от друга. Двигаясь по пространству, образованному этими элементами, зритель получает полное впечатление от композиции. В процессе движения с каждой новой точки ему раскрываются неожиданные ракурсы и сочетания элементов. Художник организует композицию таким образом, чтобы зритель понимал, в каком направлении он должен двигаться, и при этом ему было интересно идти вперед. Такое пространство может находиться, например, внутри одной формы в архитектурном сооружении [12].

Исходя из трех основных видов восприятия формы зрителем и признака пространственного расположения форм, т.е. протяженности по трем параметрам (высота, ширина и глубина), различают три вида композиции: фронтальную (зритель статичен); объемную (зритель движется вокруг формы) и глубинно-пространственную (зритель движется в глубину формы). Такое разделение в какой-то мере условно, так как на практике мы имеем дело с сочетанием различных видов композиции. Например, фронтальная и объемная композиции входят в состав пространственной; объемная композиция часто складывается из замкнутых фронтальных поверхностей и в то же время является неотделимой частью пространственной среды.

**Фронтальная композиция** – это композиция, в которой все ее части располагаются по отношению к зрителю главным образом по фронтальным координатам, то есть по высоте и ширине. Третья, глубинная, координата имеет подчиненный характер. К фронтальным композициям можно отнести картины, панно, ковры, гобелены, витражи, фасады зданий, стенды наглядной агитации, металлические решетки, эмаль, инкрустацию и тому подобное. Фронтальная композиция широко используется в произведениях декоративно-прикладного характера, где фактура материала часто придает рельефность композиции.

Основное во фронтальной композиции – это выявление геометрического вида поверхности либо ее характера. Если поверхность плоская, надо подчеркнуть ее плоскостность, если криволинейная – выявить характер ее криволинейности.

Все фронтальные композиции можно разделить на несколько видов по взаимному расположению отдельных частей и элементов.

1. Простейшим видом фронтальной композиции является **плоскость**, состоящая из плоских элементов, не выступающих один относительно другого. Станковая живопись, гравюра, рисунок, мозаика из камня, керамики – примеры такой композиции.

Фронтально расположенная поверхность может иметь в плане и криволинейный характер, но кривизна не должна мешать восприятию всей поверхности с одной точки.

2. Фронтальная композиция может быть построена за счет **рельефа поверхности**. В этом случае изображение слегка выступает по

отношению к плоскости фона. Такие рельефные композиции 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, из которого они выполнены, игра фактуры.

Различают *барельеф*, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона не более чем на половину своего объема, и *горельеф*, в котором изображение выступает более чем на половину своего объема. Также применяется и заглабленное относительно плоскости фона изображение, которое называется *контррельефом*.

Главное в рельефной композиции – выявление единой поверхности. Рельефные элементы должны подчеркивать целостность поверхности, не разрушать ее независимо от глубины рельефа.

Впечатление фронтальности зависит от:

1) *соотношения между высотой и шириной (между вертикальным и горизонтальным размерами)*. Глубина в такой композиции имеет подчиненный характер, она должна быть достаточно мала, чтобы ее величина не конкурировала с высотой и шириной. Контрастное соотношение обычно предполагает преобладание ширины над высотой. Если же преобладает высота, то впечатление фронтальности может исчезнуть. Если высота формы будет значительно преобладать над шириной, такая форма приобретет линейный характер, а протяжение по горизонтали будет носить подчиненный характер, что не свойственно фронтальной композиции;

2) *формы (силуэта) плоскости*. Наиболее типичной формой является прямоугольник. При наклоне боковых сторон плоскость будет восприниматься наклоненной на зрителя или от зрителя. При наклоне нижнего края плоскость будет казаться уходящей от зрителя в глубину, развернутой от него. Если стороны вертикальной плоской поверхности будут криволинейными, то плоскость будет казаться деформированной;

3) *характера основных членений (от характера элементов по глубине)*. Вертикальные и горизонтальные членения убедительнее всего выявляют характер плоскости и ее положение. Если членение плоскости представляет собой убывающий или возрастающий рит-

мический ряд, то плоскость может зрительно превратиться в цилиндрическую поверхность. Чтобы избежать этого, можно применить остановку ряда или использовать встречные ритмические ряды. Плоская же поверхность с криволинейными очертаниями и криволинейными границами зрительно будет сильно деформироваться;

4) *соотношения свойств в элементах (фактурности поверхности, цвета)*. Условием сохранения фронтальности является уравновешенность в отношениях свойств (цвет, фактура, светотень и т.д.). Если соотношения правильные, то плоскость не нарушается и композиция остается фронтальной.

Сильное усиление какого-либо элемента поверхности разрушает фронтальность. В этом случае требуется уравновесить это усиление другими элементами. Сохранение фронтальности в композиции зависит и от того, как располагаются элементы по глубине. Если, например, средняя часть фронтальной композиции заглублена незначительно, то такая композиция может произвести впечатление единой поверхности. Если средняя часть заглублена сильно и на достаточную ширину, то фронтальность сохранится, но впечатление единой поверхности уже не будет [5, 12].

В композиции с криволинейной поверхностью слабой кривизны, вогнутая по отношению к зрителю поверхность будет производить впечатление фронтальности, а выпуклая – впечатление объемной формы.

Фронтальные композиции чаще, чем другие, создаются авторами как самостоятельные произведения. Тем самым исключается влияние среды, появляется возможность не задумываться о масштабе, стилистике пространства, в котором они будут существовать. Самостоятельность произведения подчеркивается рамой, каймой, линией, бордюром или другими композиционными приемами, которые решают проблему вычленения произведения из пространства, замыкают композицию [5].

**Объемная композиция** состоит из частей и элементов, соизмеримо развитых по всем трем координатам – длине, ширине и высоте. Именно трехмерность является отличительным свойством такой композиции. Объемную композицию обычно имеют скульптура, мелкая пластика, малые архитектурные формы, предметы мебели, декоратив-

ные и бытовые предметы из фарфора, фаянса, стекла, дерева, металла, средства транспорта, одежда. Выразительность и ясность восприятия объемных композиций зависят от расположения элементов, образующих форму поверхности, от точки наблюдения. Выразительность объемной формы зависит также от высоты горизонта. В процессе восприятия объемной формы при низком горизонте возникает впечатление ее монументальности. С приближением зрителя к предмету увеличивается перспективное сокращение его граней. Объемная композиция всегда взаимодействует с окружающей средой. Среда может увеличивать или уменьшать выразительность композиции.

При создании объемной композиции необходимо учитывать возможность восприятия ее со всех сторон. В некоторых случаях в определенных условиях, зависящих от окружающей предметной среды, композиция может быть рассчитана на восприятие с двух или трех сторон. Объемная композиция для более явного и цельного ее восприятия должна быть относительно замкнутой.

Все объемные композиции условно можно разделить на два вида:

1) композиция, построенная на основе одного геометрического объема;

2) композиция, состоящая из сочетания нескольких форм.

Главная задача для объемной композиции – выявление и подчеркивание объема. Под этим понимается выявление геометрической формы и ее трехмерности (куб, цилиндр, шар и т.д.). Также необходимо выявить положение объема в пространстве по отношению к координатам и зрителю. Для того чтобы выявить объемность формы, необходимо знать ряд условий, от которых зависит восприятие такой композиции.

Объемность зависит от:

1) **соотношения размеров формы** по трем координатам: для объемной композиции обычно характерны близкие размеры по всем трем измерениям – высоте, ширине и глубине. Однако в объемной композиции может быть и преобладание одной координаты, чаще всего это высота;

2) **вида поверхности** объемной формы: трехмерная форма куба не будет восприниматься объемом, если одна из сторон расположена фронтально к зрителю. Более ясно объемность куба воспри-



нимается тогда, когда видны две его стороны. Если стороны куба имеют различный поворот и производят впечатление неравных, то между ними возникает соподчиненность. Такое положение формы дает наибольшую выразительность;

3) **освещения**: особенно важно учитывать направление лучей света (как естественного, так и искусственного), когда композиция постоянно будет находиться в определенном месте. Если грани куба освещены равномерно, угол, образуемый этими гранями, читается плохо, и форма приобретает вид плоскости. Если композицию повернуть относительно источника света таким образом, чтобы одна сторона была освещена, а другая находилась в тени, то объемность станет более ясной. Однако при очень сильном контрасте света и тени разрушается связь между гранями и, как следствие этого, целостность впечатления от объема. То же можно сказать и о криволинейной поверхности формы, которая хорошо выявляется светотенью и рефлексами, но при рассеянном освещении объемность формы может исчезнуть. Художник должен заранее использовать соответствующие приемы, помогающие выявить форму при любом освещении.

Приемы, помогающие выявить форму при любом освещении:

**Членения поверхности и массы формы** являются одним из условий выявления объемности. Наиболее выразительно подчеркивают объемность формы **горизонтальные членения** поверхности. Различные карнизы, пояса, ленты орнамента, опоясывающие форму, ясно выявляют характер объемной композиции.

**Вертикальные членения** также играют большую роль в выявлении объемности формы. Сокращение интервалов между вертикальными членениями помогает восприятию формы как объема. Если вертикальные элементы имеют рельеф, то поворот толщины таких элементов еще больше способствует выразительности объема. Членением объемной формы на основе пропорций, отношений и ритма достигаются единство, масштабность, статичность или динамичность объемной композиции.

Горизонтальные и вертикальные членения – не единственные виды членений объемной формы. Выявить объемность могут **наклонные элементы**, криволинейные, переходящие с одной стороны на другую. Членения формы обычно строятся на основе ка-

кой-либо ритмической закономерности. Направленность ритма в объемной композиции должна соответствовать последовательности ее осмотра. Ритм, организующий объемную композицию, должен поочередно охватывать все стороны и поверхности, помогая зрителю в правильной последовательности воспринимать объемную композицию. Такое ритмическое движение не обязательно должно быть горизонтальным, оно может развиваться и по спирали [12, 27].

Если во фронтальной композиции ритм можно было полностью воспринять с одной точки зрения, в объемной композиции такая возможность исключена. Поэтому отдельные звенья ритма должны быть композиционно активными, запоминаться зрителем, чтобы после осмотра всей формы было представление о единстве ритмического ряда и создавалось впечатление цельной объемной композиции [5].

В композиции, состоящей из сочетания нескольких форм, сочетание объемных форм может быть построено или из подобных элементов, что помогает созданию цельности, или из контрастных, что позволяет строить композицию на принципе противопоставления. Взаимодействие кривых поверхностей с плоскими подчеркивает характер каждой поверхности (криволинейный плоский) и способствует выразительности объемной формы в целом. В композиции, построенной на контрасте, часто используется подчинение малых объемов одному главному большому объему, благодаря чему легко выделить композиционный центр; могут быть противопоставлены прямолинейные и криволинейные формы и т.д.

***Объемную композицию можно подразделить на два типа: симметричный и асимметричный.*** Наиболее распространенный тип – симметричная объемная композиция, имеющая вертикальную ось. Все четыре или более стороны относительно нее одинаковы. Такой симметричный объем в основном организует вокруг себя и одинаковое пространство, так как он ориентирован на одинаковое восприятие со всех сторон.

Асимметричная объемная композиция имеет широкие возможности для решения неповторимых пластических задач и сложного движения масс. Если мы обратим внимание на скульптуру, на изображение человеческой фигуры, то увидим, что авторы по-разному решали форму объема, учитывая различные точки зрения.

Так, посредством асимметричной объемной композиции можно понять художественный образ, созданный автором, проследить выраженную им пластическую тему, 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 подчинить ей пространство.

Окружающее пространство активно влияет на восприятие объемной композиции. Оно выражается в субъективной и часто временной оценке произведения. Сменяемость цветового колорита и фактуры, связанная со сменой времен года, создает большое различие в восприятии достоинств объемной композиции. Решая определенные композиционные задачи, необходимо учитывать взаимодействие объема со средой, ее пластикой, колоритом, фактурой, освещением и т.д.

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, выступающие цвета могут усилить впечатление выпуклой формы, отступающие – усилить впечатление глубинности. Во многих произведениях объемной композиции применение цвета незначительно или вообще отсутствует. Здесь главенствует фактура как средство выражения художественного образа. Материал, будь то дерево, металл, камень, керамика или что-либо другое, должен наложить свой отпечаток на трактовку формы, соответствуя собственной пластике, выявляя способ изготовления.

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 определен-

ным 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 движение в утяжеляемую часть, применить более грубую фактуру (матовую, шершавую) и степень ее обработки, задействовать более тяжелый по ощущению материал, более темный цвет. 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 художник выбирает соответствующие средства: контраст или нюанс, ритмичный строй для организации мощного движения или же просто форму и фактуру [5, 23, 27].

**Глубинно-пространственная композиция** отличается наличием пространства, имеющего достаточно большие размеры по ширине и глубине. Высота элементов имеет подчиненное значение. Такая композиция может быть организована из предметов мебели, малых архитектурных форм (фонтаны, декоративные вазоны, цве-

точницы), скульптур, садово-паркового оборудования. Одной из форм глубинно-пространственной композиции является интерьер, независимо от вида композиции сохраняются все основные к ней требования – создание единства, выразительность композиции, ее целостность, завершенность, уравновешенность.

Глубинно-пространственная композиция состоит из поверхностей, объемов, пространств между ними, расположенных по трем координатам. Композиция рассчитана на восприятие при движении внутри нее и в глубину. В глубинно-пространственной композиции главным является не отдельная форма или несколько форм, а то пространство, которое образуется при закономерной продуманной расстановке форм. Такая композиция может развиваться по глубинной, фронтальной и вертикальной координатам и воспринимается зрителем, находящимся внутри самой композиции.

Глубинно-пространственная композиция является вершиной творческих возможностей 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, ведь зритель принадлежит ему, и пространство буквально обволакивает его. Глубинно-пространственные композиции могут быть открытыми (экстерьерными). Сюда можно отнести и садово-парковые решения, мемориальные комплексы, сложные развязки дорог, мосты, метрополитен, решение набережных с огромным количеством необходимых сопутствующих элементов и т.д.

Открытая глубинно-пространственная композиция состоит из отдельных элементов. По характеру взаимного сочетания элементов такая композиция может быть замкнутой, то есть ограниченной формами со всех сторон, частично замкнутой, в которой есть интервалы между элементами, и незамкнутой, т.е. организуемой отдельно стоящими формами.

Замкнутая глубинно-пространственная композиция – это интерьер, т.е. внутреннее пространство, ограниченное со всех сторон и сверху.

В архитектуре часто эти два вида глубинно-пространственной композиции сочетаются. Так, например, от-

крытая терраса является частью композиции дома, представляющего собой закрытую композицию.

### **Приемы, помогающие выявить глубину пространства**

Для выявления глубинного пространства необходимо правильно выбрать *соотношение по трем координатам*.

В первую очередь важны истинные размеры элементов. Если во фронтальной и объемной композициях такие размеры могут быть и очень малыми (мелкие декоративные предметы, украшения), и достаточно большими (архитектурные сооружения), то в глубинно-пространственной композиции размеры элементов должны быть достаточно большими, чтобы человек мог двигаться между ними. Особенно это касается размеров по ширине и глубине; по высоте формы могут быть относительно невысокими. Так, например, декоративные элементы в парке (скамейки, вазы, скульптуры) могут быть невысокими, но пространственная композиция, которую они организуют, может занимать очень большую площадь.

Для закрытого пространства размеры по всем трем координатам бывают обычно соизмеримыми. Часто при преобладании высоты поверхностей (стен), ограничивающих данное пространство, выявление глубины по горизонтальным координатам становится второстепенной задачей, а главной будет выявление пространства по высоте. Примером таких пространств могут являться интерьеры культовых сооружений. Художник, работая в таких помещениях, должен помнить, что его композиции, расположенные на стенах (роспись, иконостас), выявляют движение вверх, подчиняясь задаче увеличения ощущения высоты пространства.

*Глубина пространства выявляется и формами, его организующими*. Так, элементы, расположенные на первом плане в начале движения и на достаточном расстоянии в глубине, определяют и выявляют глубину пространства. Для усиления ощущения длительности пространства может быть установлен ряд элементов, членящих пространство по глубине.

Элементы, направленные наибольшим своим измерением в глубину, вызывают зрительное движение вдоль них, тем самым

увеличивая ощущение глубины. Такими элементами могут быть как объемные формы, так и рисунок на поверхности, орнамент.

Таким же приемом часто пользуются театральные художники, расставляя несколько кулис, создающих иллюзию глубины сцены. Предмет, расположенный на первом плане, ближе к зрителю, частично может заслонять формы, находящиеся на дальнем плане. Это выявляет их взаиморасположение, способствует ясности восприятия пространства. Такой метод называется методом наложения. Предметы одинаковых размеров визуально уменьшаются с увеличением расстояния от зрителя. По таким перспективным сокращениям мы также оцениваем глубину пространства. Кроме того, формы по мере удаления от зрителя теряют свою объемность, рельефность, исчезают детали, смягчаются контрасты света и тени на предметах, меняется цвет, не воспринимается фактура поверхности. Учитывая такие эффекты перспективы, художник может зрительно увеличить глубину пространства.

Ощущение глубины усиливается, когда в композицию включаются элементы, расчленяющие пространства на ряд последовательных планов. Глубинно-пространственная композиция используется, например, в решении улиц, площадей, микрорайонов и т.п.

Направлению движения зрителя в глубинно-пространственной композиции способствует динамика развития ритмического ряда. Выразительности этого движения может помогать и расположенная в конце движения композиционно доминирующая форма. Она должна хорошо обозреваться, замыкая собой пространство.

В то же время фронтальная композиция «в раме» может стать элементом глубинно-пространственной композиции в решении как интерьера, так и экстерьера. Своей формой, пластикой, цветом, фактурой, построением она может не только органично войти в композиционную структуру, но и развить ее и даже стать композиционным центром [10].

Многие композиции рассчитаны и на прочтение их с высоты. Так проектировались города, расположенные в долинах гор, так задумывалась композиция в Петергофе. Здесь от дворца открывается необыкновенно глубокая перспектива, наполненная уходящими лестницами, скульптурами, водными каналами, фонтанами, деревьями 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 [5].

Для создания любого вида композиции необходимо знание и использование всех композиционных средств.

Все три вида композиции обычно находятся в диалектическом взаимодействии. Сознательное расчленение трех видов композиции в определенной последовательности облегчает освоение закономерностей построения композиции объемно-пространственных форм.

**Плоскостные композиции** следует понимать как некоторое графическое построение, в котором все участвующие элементы изображения расположены в одной плоскости. К более сложным плоскостным композициям относятся пространственно-конструктивные, которые в свою очередь делятся на следующие виды:

– **ломаные плоскости** позволяют составить цветные орнаментальные композиции пространственного характера. Построения орнаментов этого порядка служат первой ступенью к формальному разрешению простейших пространственных представлений;

– **прямоугольно-конструктивные плоскости**: работа по использованию прямоугольно-конструктивных плоскостей при создании композиции развивает образное мышление; композиция строится за счет пересечения нескольких плоскостей и последовательного усложнения формы. Таким образом, можно создавать из вертикальных и горизонтальных плоскостей ритмичные, конструктивные сложные композиции;

– **овально-конструктивные композиции** строятся на тех же принципах, что и прямоугольно-конструктивные, но сужают разнообразие приемов вследствие своей конфигурации;

– **поверхности тел вращения** могут рассматриваться в виде замкнутых или незамкнутых поверхностей шара, цилиндра, конуса;

– **прозрачные объемы** позволяют создать сложную пространственную структуру и дают возможность лучше освоить основные композиционные законы, работая в объеме;

– **простейшие объемы** простейших форм, таких как многогранники, различные тела вращения;

– **сложные конструктивные объемы** [23].



### 3. ПРОСТЕЙШИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ: ТОЧКА, ЛИНИЯ, ПЛОСКОСТЬ

*Методическая цель работы:* изучение художественных средств композиции «точка», «линия», «плоскость».

*Учебная задача и содержание работы:* выполнение заданий с помощью графических приемов композиции «точка» и «линия». Выполнить одну композицию в технике пуантель на растительные или животные темы и четыре абстрактные композиции из линий и замкнутых плоскостей. Материал: тушь, гелевая ручка.

*Общие требования:* аккуратность выполнения работы и максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:*

1. Пуантель (формат 20×20 см) (приложение, рис. 1).
2. Абстрактные композиции из линий и замкнутых плоскостей (формат 20×20 см):
  - 1) композиция из непересекающихся прямых линий;
  - 2) композиция из пересекающихся прямых линий;
  - 3) композиция «эффект линзы» (переход прямой линии в кривую с добавлением преломления через линзу: что было белым, стало черным и наоборот);
  - 4) композиция на сочетание кривых и прямых линий (приложение, рис. 2, 3).

**Точка** – исходное понятие геометрии, не имеющее измерения. Евклид (ок. 365–300 до н.э.) утверждал, что существует неделимая, не имеющая размеров математическая, геометрически воображаемая точка. Если мы посмотрим вокруг, то увидим точки в плоском или объемном окружении: белые – на черном, черные – на белом, серые – на сером, разноцветные – на разноцветном, вогнутые, плоские и объемные, маленькие и большие и т.д. В натуральной перспективе существуют такие их образцы: хлопья снега, падаю-

щие за окном (объемные точки на объемном формате); головка шпильки, лежащая на бумаге (объемная точка на плоском формате); след, оставшийся от прокола этой шпилькой белой бумаги (вогнутая серая точка – дыра на плоском формате).

Это примеры натуральных (или физических) точек, видимых в пространстве – в натуральной перспективе.

Запись (след) точки на плоскости или на поверхности объемной фигуры дает рисовальную точку. Она может приобретать различные формы: быть правильной (геометрической), неправильной (биологической), малой, большой, темной или светлой. Её можно нарисовать как плоскую, вогнутую или выпуклую. Она может также появиться в трех измерениях.

Если мы при помощи карандаша зарисуем точками формат прямоугольника, то получим разновидность растра, который издали выглядит как серая плоскость. Присмотревшись, мы заметим, что эти точки незначительно отличаются друг от друга и располагаются неравномерно. На распечатке подобного рисунка, созданного в компьютерной программе, могли бы получиться идентичные точки, расположенные на одинаковых расстояниях друг от друга.

**Пуантилизм** (фр. *pointillisme* – буквально «точечность») есть стиль письма в живописи, использующий чистые, не смешиваемые на палитре краски, наносимые мелкими мазками прямоугольной или круглой формы. Смешение цветов с образованием оттенков происходит на этапе восприятия картины зрителем с дальнего расстояния или в уменьшенном виде. Основоположником стиля стал Жорж Сера, положивший в его основу теорию цвета и оптику. Известными пуантилистами были также Синьяк и Балла.

Пуантилизм – живописный метод, возникший на переходе живописи к стадии постимпрессионизма [3].

**Линия** – это последовательно расположенная в одном направлении группа точек, не имеющая разрывов. Безусловно, ее можно рассматривать как одно из основных средств изобразительного искусства в целом. Линией пользуются и в длительном рисунке, и в кратковременных набросках, и в эскизах композиций. Линия, проведенная рейсфедером, на всем своем протяжении одинакова по толщине, но для художественных целей чертежная линия не-

пригодна: она однообразна, безжизненна, невыразительна. Линия лежит всеми своими точками на поверхности листа бумаги и этим как бы удерживает изображение в пределах формата, подчеркивая двухмерность плоскости.

Однако в линейном наброске возможно решение и пространственных задач. Контурная линия заключает форму предмета. Несмотря на то что на плоскости проведены только линии, создается впечатление, что внутри контура тон изображенного предмета темнее или светлее, чем окружающий его фон плоскости. Возникает иллюзия силуэта предмета светлым пятном на фоне, кажущемся темнее, чем есть на самом деле. Более того, линейный рисунок может передать впечатление объема предмета. Это достигается тем, что линия строит форму в пропорциях и в перспективе, а также тем, что линия изменяется по своей толщине и силе звучания. Даже незаконченная, она способна выполнять одновременно несколько функций: отграничивать форму, компоновать изображение, определять характер движения всей формы, ее пропорции и т.д.

Плавность, текучесть и направленность линии при нанесении контура позволяют выявлять пластические качества формы. Практическую работу над композицией чаще всего начинают с линейного рисунка. В нем находят отражение и последующие, более проработанные эскизы композиции.

Линия возникла из движения вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику.

Таким образом, линия – величайшая противоположность живописного первоэлемента – точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент.

При организации композиционного центра следует учитывать законы визуального восприятия плоскости.

В линейной композиции мы имеем две составляющие: ограниченную плоскость (как правило, прямоугольную) и линии. Плоскость мы можем использовать двояко: либо нанести в каком-то ее месте линию, либо не делать этого.

Линия, даже если она не замкнута, делит плоскость на части, которые воспринимаются как состоящие в оппозиции друг другу. Но

чаще всего линии замыкаются, образуя какие-то фигуры, и эти фигуры подсознательно противопоставляются открытым пространствам. Открытым пространствам противопоставляются и участки с большой насыщенностью линиями. Чаще всего линейная композиция строится на противопоставлении «густого» и «пустого».

**Плоскость.** Как один из главных структурных элементов художественного решения сама по себе, без каких бы то ни было изобразительных элементов, является художественной формой. Плоскость обладает самыми различными эмоционально-образными свойствами: пропорциональностью (квадрат, прямоугольник), статикой и динамикой, цветом, фактурой и т.п.

Любая плоскостная композиция (изображение) своей композиционной схемой, распределением тональных или цветовых пятен, формальным контуром привносит в плоскость то или иное ее членение.

Линейное членение плоскости является дальнейшим развитием и организацией ее художественно-образных качеств. Этот момент в композиции плоской поверхности особенно важен с точки зрения соответствия формального образного строя плоскости содержанию, смыслу композиции.

Рассмотрим некоторые формально-художественные моменты организации плоской поверхности.

1. Поверхность может быть расчленена на различное количество равных частей. Такое членение зрительно меняет масштабность плоскости. Большая расчлененность производит впечатление большого масштаба.

2. Плоскость как таковая может быть подчеркнута членением ее одинаковыми горизонтальными или вертикальными линиями, расположенными равномерно.

3. Аналогичное членение линиями различной толщины приводит к зрительному «разрушению» плоской поверхности, делает ее разнородной, вызывает ощущение глубины.

Неравномерная ритмика в членении плоскости одинаковыми по зрительной весомости рядами «деформирует» плоскую поверхность, создает впечатление криволинейности. Аналогичное ощущение (искажение линии) может быть вызвано линейным контуром.

Обладая пространственными свойствами, линия может быть использована как средство передачи пространства на плоской поверхности. Так, несколько плоскостных фигур, обведенных контуром разной толщины, воспринимаются лежащими в разных плоскостях. Более плотный толстый контур определяет передний план, а тонкий слабый контур – задний.

В передаче пространственных качеств плоской поверхности используют и другие приемы:

1) расположение структурных элементов друг над другом (верхние элементы ассоциативно воспринимаются как более дальние);

2) наложение одной фигуры на другую;

3) постепенное уменьшение геометрически подобных друг другу структурных элементов.

Художественно-образные характеристики плоской поверхности в значительной степени обогащаются в случае применения других, наряду с линией, изобразительных средств, таких как тон, цвет и т.д.

Масштабность плоскости, ее зрительный «вес» связаны и с характером распределения на ней светлых и темных тонов (цветов). Светлый тон выражает малую зрительную «весомость». Темный тон, наоборот, утяжеляет плоскость. Различное сочетание темных и светлых частей обуславливает различную зрительную характеристику одной и той же плоской поверхности.

Членение по горизонтали дает нейтральную «весомость» поверхности. Большой по площади и более темный по тону «верх» создает ощущение максимальной тяжести; большой по площади и более тяжелый по тону «низ» вызывает минимальный соответствующий эффект. Усиление тональности кверху производит впечатление «заземленности», статичности плоскости. Постепенное нарастание светлого тона увеличивает плоскость по вертикали, придает ей скрытую энергию движения вверх [21, 3, 11].

## 4. ПРОСТЕЙШИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ: ПЯТНО

*Методическая цель работы:* изучение художественного средства композиции «пятно».

*Учебная задача и содержание работы:* выполнение заданий с помощью графических приемов композиции «пятно». Методом монотипии сделать 6 различных оттисков от стекла или бумаги – «мокрое пятно». Накапать тушь на сухую бумагу кляксами; вращая бумагу, дать кляксам растечься в причудливые формы – «сухое пятно». При необходимости *доработать* пятна с помощью белил и гелевой ручки.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* «Мокрое пятно» (6 квадратов, формат 10×10 см), «Сухое пятно» (6 квадратов, формат 10×10 см) При необходимости доработать пятна с помощью белил и гелевой ручки (приложение, рис. 4).

**Пятно** – это группа точек с нечеткими границами (очертаниями). Пятно (тональное и цветное) имеет большое значение как в набросках и зарисовках, так и в работе над эскизами композиции. Необходимость применения тонального пятна в качестве графического средства возникает главным образом при решении следующих задач композиции: для выявления или подчеркивания объемности формы, для передачи ее освещенности, для показа силы тона в окраске формы, фактуры ее поверхности с целью передачи глубины пространства, окружающего объемную форму.

Тональное пятно используется и для того, чтобы уже в эскизе композиции решить тональные контрасты, которые закладывают основу выразительности.

На силу звучания тонального пятна, образованного внутри контура параллельными или перекрещивающимися штрихами, влияют ширина штрихов и светлых промежутков между ними, свойства графического материала и техника нанесения его на изобразительную плоскость.

В некоторых случаях тональное пятно наносится в начале работы, а затем уже уточняется контур формы. Нередко в набросках, зарисовках, эскизах композиции используются одновременно линия, штрих и тональное пятно (или комбинация: линия и тон), а также цветное пятно, когда необходимо передать контрасты тональные и цветовые. Тональное пятно всегда дается на фоне более светлом, чем оно само, иначе пятно не будет «читаться». Цветное пятно лучше всего показывать в окружении, отношении к другим цветам. Здесь речь идет о цветовых контрастах, которые способны строить основу выразительности композиции [7, 21].

## 5. ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В КОМПОЗИЦИИ. КОМПОЗИЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

*Методическая цель работы:* изучение графических приемов композиции и композиционной выразительности.

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить линейные композиции с помощью графических техник из любых текстур. Материал: тушь, гелевая ручка.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность в решении текстур и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* 4 линейные композиции из текстур (4 квадрата на разные текстуры, формат 15–15 см) (приложение, рис. 5).

**Графические материалы.** Композиционный характер линейно-графической формы во многом зависит от материала и техники ее выполнения. Каждый материал, каждая техника дают линию или тон определенного композиционного свойства. Рассмотрим подробнее работу тушью и перьями и работу гелевой ручкой. Отличительные особенности перового штриха – ограниченный диаметр штриховой линии, некоторая механичность переходов от тонкой к более широкой линии, жесткость краев самого штриха – делают перовое изображение более «сухим», «вырезанным» и отвлеченным, чем выполненное кистью. Для работы пером используют тушь и чернила. При рисовании пером подчеркнутая точность штриха требует большого напряжения и твердости руки. Достоинства пера проявляются главным образом в произведениях небольшого размера. Перо может иметь лишь небольшой запас краски и ограниченный слой красителя на кончике. Поэтому основная форма (прием работы) пером – это короткая линия, штрих. Большим, даже почти неограниченным запасом краски обладают так называемые «вечные» перья, а также всевозможные стеклянные и металлические трубочки, фломастеры. «Вечному» перу не свойственны упругость и изящество обычных перьев, но оно вполне применимо для получения линий равной толщины и неограниченной длины.



Для этой же цели пригодны гелевые ручки, фломастеры, трубочки, рапидографы.

Графическое произведение создается следующими выразительными средствами:

- 1) основные элементы изобразительного языка (линия, точка, пятно);
- 2) способы их организации в целостную композицию;
- 3) свойства поверхности фона, который имеет свою собственную структуру, дающую дополнительный выразительный эффект.

К основным элементам изобразительного языка графики относятся уже знакомые нам линия, пятна и точки. В соответствии с этими элементами все графические изображения можно разделить на четыре группы:

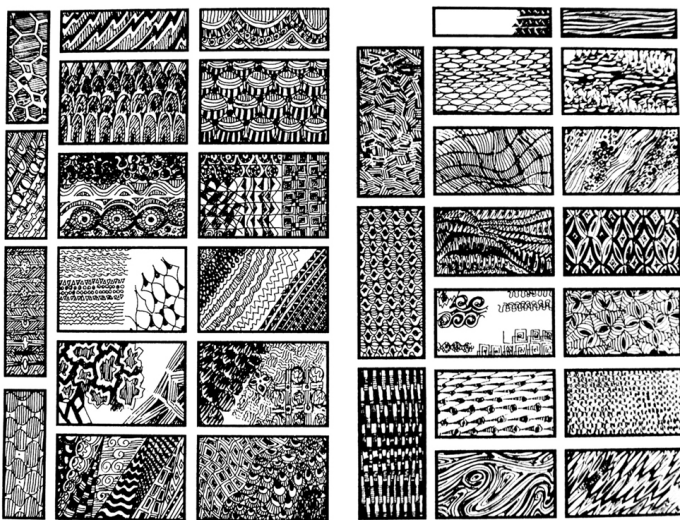
- 1) линейные (в основе – линия);
- 2) штриховые (в основе – штрих);
- 3) пятновые (в основе – пятно);
- 4) точечные (в основе – точка).

Также выделяют одиннадцать смешанных техник:

- 1) линии и пятна;
- 2) линии и штриха;
- 3) точки и линии;
- 4) точки и штриха;
- 5) пятна и штриха;
- 6) пятна и точки;
- 7) линии, пятна и штриха;
- 8) точки, линии и пятна;
- 9) точки, линии и штриха;
- 10) пятна, точки и штриха;
- 11) точки, линии, пятна и штриха.

Конечно же, подобное деление условно, так как художественное произведение трудно ограничить какими-либо рамками. Каждое графическое произведение может содержать все элементы изображения в различных пропорциях.

**Композиционная выразительность.** Поиск оригинального композиционного решения, использование средств художественной выразительности, наиболее подходящих для воплощения замысла художника, составляют основы выразительности композиции.



Использование различных комбинаций элементов графики. Текстуры

Выразительность фронтальной композиции все же зависит от характера элементов по глубине. Наиболее типичное их расположение – в одной плоскости с образованием незначительного рельефа. Форма сохраняет фронтальный характер, несмотря на неровность поверхности. Фронтальность композиции нарушается, как только создается движение взгляда в глубину. Фронтальность зависит также от цветового и фактурного решения формы на нюансах. Восстановление фронтальности деформированной поверхности может достигаться, например, введением горизонтальных и вертикальных членений.

Контраст как универсальное средство помогает создать яркое и выразительное произведение. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» говорил о необходимости использовать контрасты величин (высокого с низким, большого с маленьким, толстого с тонким), фактур, материалов, объема, плоскости.

Тональный и цветовой контрасты используются в процессе создания произведений графики и живописи любого жанра.

Светлый объект лучше заметен, выразительнее на темном фоне и, наоборот, темный – на светлом [10, 27].

## 6. ПРОПОРЦИИ. ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ. ВИДЫ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ. ФОРМУЛА ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ. ПРИМЕНЕНИЕ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

*Методическая цель работы:* изучить пропорции как композиционные категории. Формула золотого сечения. Виды золотого сечения.

*Учебная задача и содержание работы:* проанализировать принципы золотого сечения в работах известных художников. Чтобы наглядно определить количество светлых, средних и темных масс в картинах мастеров, необходимо снять с репродукций картин кальку. Наложить кальку на репродукцию картины, мысленно перевести ее в черно-белое изображение и разбить на три тона на кальке с помощью акварели или туши.

*Общие требования:* максимальная точность выполнения работы.

*Задание:* снять 2 кальки с репродукций картин в жанрах портрет, натюрморт (приложение, рис. 6).

**Пропорции.** Пропорции определяют то гармоничное соотношение, которое должно существовать в композиции между целым и его частями. Поиски законов пропорциональности идут с первых шагов сознательной работы художественной мысли. Многие выдающиеся художники, архитекторы, философы и ученые, убежденные в серьезном значении пропорциональности в искусстве, стремились раскрыть те законы, которые лежат в основе гармонии.

Различные методы построения пропорций, используемые на разных этапах искусства, показывают, что нельзя говорить о какой-либо единой системе пропорций.

Многие каноны не были обусловлены никакой системой пропорциональности и указывают лишь на желание ввести вместо произвольных размеров определенные нормы, ввести модуль (*модуль* есть величина, применяемая для выражения кратных соотношений размеров при придании целому и его частям соизмеримости).

**Система пропорциональных чисел.** Особо важную роль играет соотношение золотого сечения, т.е. деление отрезка прямой на две неравные части так, что меньший отрезок относится к большему, как больший ко всей длине отрезка. Пропорции золотого сечения представляют собой, по мнению многих исследователей, типичную пропорцию растущих форм, а творчество художника можно считать продолжением творчества природы.

В модуле Ле Корбюзье каждое последующее членение связано с предыдущим *золотым сечением*. Понятие *золотого сечения* восходит к глубокой древности. В геометрии Эвклида оно определено как деление отрезка в крайнем и среднем отношениях, т.е. деление отрезка, при котором величина большей его части является средней пропорциональной всего отрезка и его меньшей части. Введем обозначения: целое – С, большая часть – а, меньшая – b. Правило золотого сечения выступает как соотношение

$$C/a = a/b.$$

Это соотношение является иррациональным. Распространенным и достаточно точным выражением его являются такие величины:

$$a = 0,618; b = 0,382.$$

Приближенные целочисленные значения золотого сечения можно получить при помощи чисел ряда Фибоначчи, в котором каждое последующее число равно сумме двух предыдущих: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... Из этих чисел составляется ряд целочисленных отношений:

$$1 : 2; 2 : 3; 3 : 5; 5 : 8; 8 : 13; 13 : 21...$$

В ряду, начиная с отношения 5 : 8, все последующие отношения выражают золотое сечение. Любое тело, предмет, вещь, геометрическая фигура, соотношение которых соответствует золотому сечению, отличаются строгой пропорциональностью и производят наиболее приятное зрительное впечатление.

В числах Фибоначчи существует очень интересная особенность. При делении любого числа из последовательности на число, стоящее перед ним в ряду, результатом всегда будет величина, колеблющаяся около иррационального значения 1,61803398875... и через раз то превосходящая, то не достигающая его.

Более того, после 13-го числа в последовательности этот результат деления становится постоянным до бесконечности ряда. Именно это постоянное число деления в Средневековье было названо Божественной пропорцией, а в наши дни именуется *золотым сечением*, или *золотой пропорцией*.

**Золотое сечение** – это пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к большей части, как сама большая часть относится к меньшей; другими словами, меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему.

Под *правилом золотого сечения* в архитектуре и искусстве обычно понимают асимметричные композиции, не обязательно содержащие золотое сечение математически.

Многие утверждают, что объекты, содержащие в себе золотое сечение, воспринимаются людьми как наиболее гармоничные. Обычно такие утверждения не выдерживают строгой критики. Тем не менее утверждается следующее:

1. Пропорции пирамиды Хеопса, храмов, барельефов, предметов быта и украшений из гробницы Тутанхамона свидетельствуют, что египетские мастера пользовались соотношениями золотого сечения при их создании.

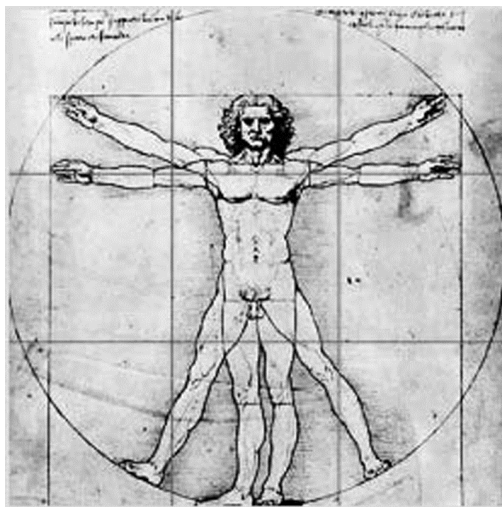
2. Согласно Ле Корбюзье, в рельефе из храма фараона Сети I в Абидосе и в рельефе, изображающем фараона Рамзеса, пропорции фигур соответствуют золотому сечению. В фасаде древнегреческого храма Парфенона также присутствуют золотые пропорции. В циркуле из древнеримского города Помпеи (музей в Неаполе) также заложены принципы золотого сечения.

Результаты исследования золотого сечения в музыке впервые изложены в докладе Эмилия Розенова (1903) и позднее развиты в его статье «Закон золотого сечения в поэзии и музыке» (1925). Розенов показал действие данной пропорции в музыкальных формах эпохи Барокко и классицизма на примере произведений Баха, Моцарта, Бетховена.

При обсуждении оптимальных соотношений сторон прямоугольников (размеры листов бумаги A0 и кратные, размеры фотопластинок (6:9, 9:12) или кадров фотоплёнки (часто 2:3), размеры

кино и телевизионных экранов (3:4 или 9:16) были испытаны самые разные варианты. Оказалось, что большинство людей не воспринимают золотое сечение как оптимальное и считают его пропорции слишком вытянутыми.

Будем считать, что композиция должна занимать не более  $1/3$  плоскости фона. Более точно это отношение выражается числом 0,618:0,382, или условно 3:5. Понятно, что нарушение этого общего правила возможно, если выражать таким образом свою основную идею.



Витрувианский человек Леонардо да Винчи

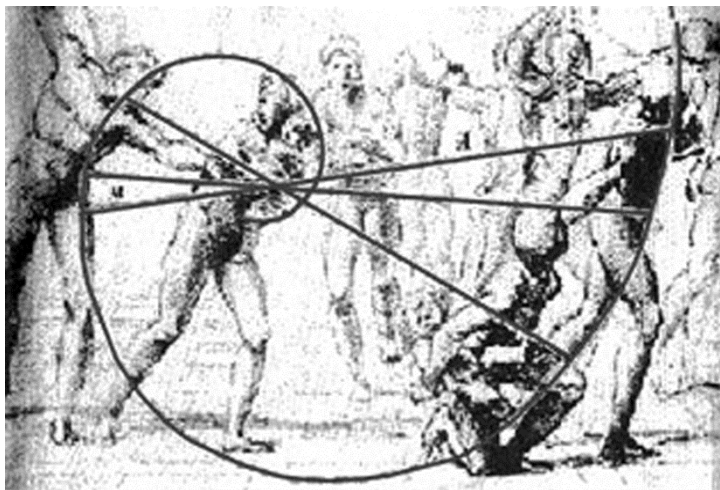
Художники, ученые, модельеры, дизайнеры делают свои расчеты, чертежи или наброски, исходя из соотношения золотого сечения. Они используют мерки с тела человека, сотворенного также по принципу золотого сечения. Леонардо да Винчи и Ле Корбюзье для создания своих шедевров брали параметры человеческого тела, созданного по закону Золотой пропорции.

Итак, золотая пропорция =  $1 : 1,618$ . Это вовсе не математический вымысел, а продукт закона природы, основанный на правилах пропорциональности.

Однако это правило имеет более широкое применение, чем просто создание интерьерных или архитектурных композиций. Согласно этому правилу строится любое художественное произведение, будь то книга, лекция, кино или музыкальное произведение. Чтобы сюжет произведения был интересным и захватывающим, необходимо строить его таким образом, чтобы развитие темы происходило постепенно и поступательно, с постоянным нарастанием остроты. Кульминация, высшая точка сюжета, должна происходить на второй трети от начала сюжета (0,618 от всего сюжета). Затем выстраивается плавное, постепенное ослабление остроты, объяснение всего происходящего. Если произведение оборвать резко, близко к точке кульминации, может возникнуть ощущение сжатости сюжета, недосказанности. Если конец затянуть – возникнет ощущение растянутости и скуки.

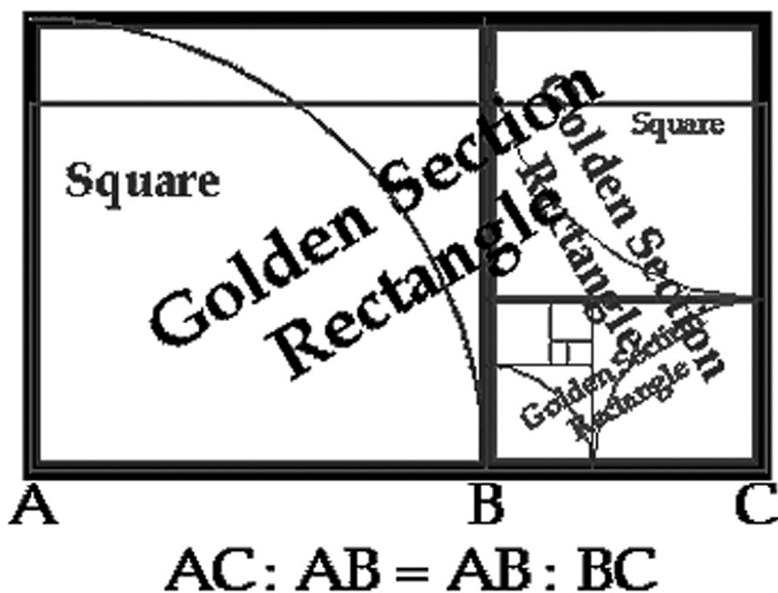
По этому закону Великого Божественного Творения созданы галактики, сотворены растения и микроорганизмы, тело человека, кристаллы, живые существа, молекула ДНК и законы физики, тогда как ученые и люди искусства лишь изучают этот закон и стараются подражать ему, воплощать его в своих творениях.

### **Виды золотого сечения**



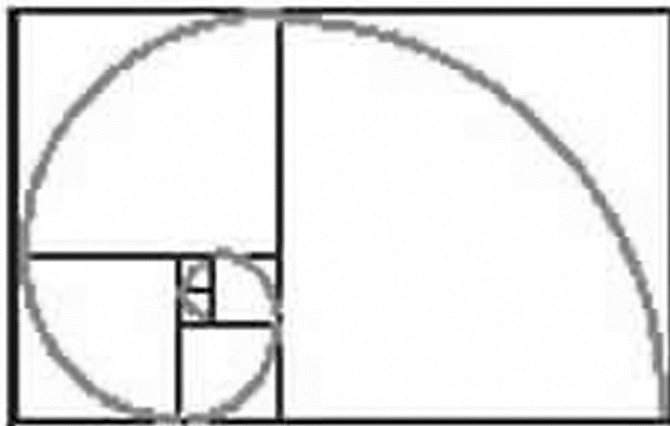
На эскизе Рафаэля проведены красные линии, идущие от смыслового центра композиции, – точки, где пальцы воина сомкнулись вокруг лодыжки ребенка, вдоль фигур ребенка, женщины, прижимающей его к себе, воина с занесенным мечом и затем вдоль фигур такой же группы в правой части эскиза. Если естественным образом соединить эти куски кривой пунктиром, то с очень большой точностью получается... золотая спираль! Это можно проверить, измеряя отношение длин отрезков, высекаемых спиралью на прямых, проходящих через начало кривой.

Красота золотого сечения может быть отмечена фактом, что золотой прямоугольник сечения делится на квадрат (площадь) и другой, меньший прямоугольник золотого сечения. Этот процесс можно продолжать до бесконечности, добавляя квадрат (площадь) по более длинной стороне прямоугольника золотого сечения, таким образом устанавливая пропорциональные отношения по полному воображаемому человеком масштабу.





Форма спирально завитой раковины привлекла внимание Архимеда. Он изучал ее и вывел уравнение спирали. Спираль, вычерченная по этому уравнению, называется его именем. Увеличение ее шага всегда равномерно. В настоящее время спираль Архимеда широко применяется в технике и очень распространена в природе [3, 5].



## **7. КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР. ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ: ОТКРЫТАЯ И ЗАМКНУТАЯ, УРАВНОВЕШЕННАЯ, НЕУРАВНОВЕШЕННАЯ, СТАТИЧЕСКАЯ, ДИНАМИЧНАЯ, СИММЕТРИЧНАЯ И НЕСИММЕТРИЧНАЯ**

*Методическая цель работы:* изучение понятия «композиционный центр» и различных видов композиции: открытая, замкнутая, уравновешенная, неуравновешенная, статическая, динамическая, симметричная, несимметричная.

Создавая композицию, необходимо позаботиться о том, что будет главным в картине и как выделить это главное, т.е., *смысловой*, или *зрительный центр* картины. Конечно, в сюжете не все одинаково важно, и второстепенные части подчиняются главному. Центр композиции включает сюжетную завязку, основное действие и главных действующих лиц. Композиционный центр должен, в первую очередь, привлекать внимание. Центр выделяется освещенностью, цветом, укрупнением изображения, контрастами и другими средствами.

Не только в произведениях живописи, но и в графике, скульптуре, декоративном искусстве, архитектуре выделяют композиционный центр. Например, мастера Возрождения предпочитали, чтобы композиционный центр совпадал с центром холста. Размещая главных героев таким образом, художники хотели подчеркнуть их важную роль, значимость для сюжета.

Художники придумали множество вариантов композиционного построения картины, когда центр композиции смещается в любую сторону от геометрического центра холста, если этого требует сюжет произведения. Этот прием хорошо использовать для передачи движения, динамики событий, быстрого развертывания сюжета [26, 6].

## Виды композиции

**Открытая и замкнутая композиция.** Изображения с замкнутой композицией вписываются в раму таким образом, чтобы оно не стремилось к краям, а как бы замыкалось само на себе. Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие элементы опять к фокусу. Другими словами, взгляд стремится с любого места композиции к ее центру. Особенностью замкнутой композиции является наличие полей. В таком случае целостность изображения проявляется в буквальном смысле. Открытая композиция центробежная, она тяготеет к поступательному движению или к скольжению по спирально расширяющейся траектории. Чаще всего композиция складывается из множества равноправных центров, заполняющих поле изображения.



Замкнутая композиция



Открытая композиция

### **Уравновешенная или неуравновешенная композиция.**

Самый простой способ уравновесить композицию – расположить объект съемки по центру изображения. Однако это не самое удачное решение. Если сместить объект в сторону, равновесие нарушается. Одна часть композиции становится как бы тяжелее и визуально перевешивает другую. Чтобы выправить неуравнове-

шенную композицию, необходимо ввести в пустующую часть композиции какой-либо объект.

В композиции зачастую вес заменяется объемом, цветом или ассоциациями с тяжелыми или легкими предметами. Равновесие может быть достигнуто и введением в общую композицию элементов освещения, светового пятна, блика и т.д. Фигуру модели, например, можно уравновешивать за счет разнообразных движений. Если модель делает жест рукой в одну сторону, то композиционно его можно уравновесить жестом ноги или поворотом головы в другую сторону. То есть жест в одну сторону любой части тела уравновешивается жестом в другую сторону руки, ноги, головы или изгибом корпуса.



Уравновешенная  
композиция



Неуравновешенная  
композиция



Уравновешенная  
композиция

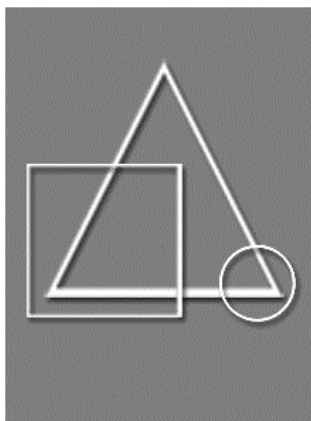
Иногда равновесие сознательно нарушается для достижения определенного художественного эффекта, обусловленного содержанием композиции (например, когда надо показать отрицательные эмоции или усилить эффект движения).

***Статическая композиция:***

- на картине отсутствуют диагональные направления;
- перед движущимся объектом нет свободного пространства;
- объекты изображены в спокойных (статичных) позах, нет кульминации действия;
- если композиция является симметричной, уравновешенной или образует простые геометрические схемы (треугольник, круг, овал, квадрат, прямоугольник), то она считается статичной.

Статичные композиции в основном используются для передачи покоя, гармонии, чтобы подчеркнуть красоту предметов, а также

для передачи торжественности, спокойной домашней обстановки. Предметы для статичной композиции выбираются близкими по форме, массе, фактуре. Характерна мягкость в тональном решении. Цветовое решение строится на нюансах: сближенные цвета – сложные, земляные, коричневые. В основном задействован центр композиции (симметричные композиции). Цвета мягкие, сложные. Все построено на нюансе. Предметы одинаковые по фактуре, практически одинаковые по цвету. Общее световое решение их объединяет и создает атмосферу спокойствия и гармонии.



Статичная композиция

***Динамичная композиция:***

– если на картине используются одна или несколько диагональных линий, то изображение будет казаться более динамичным;

– эффект движения можно создать, если оставить свободное пространство перед движущимся объектом;

– для передачи движения следует выбирать определенный его момент, который наиболее ярко отражает характер движения, является его кульминацией.

Изображение будет казаться движущимся, если его части воссоздают не один момент движения, а последовательные его фазы.

Движение становится понятным только тогда, когда мы рассматриваем произведение в целом, а не отдельные моменты дви-

жения. Свободное пространство перед движущимся объектом дает возможность мысленно продолжить движение, как бы приглашает нас двигаться вместе с ним.

Подчеркнуть движение можно с помощью направления линий рисунка.

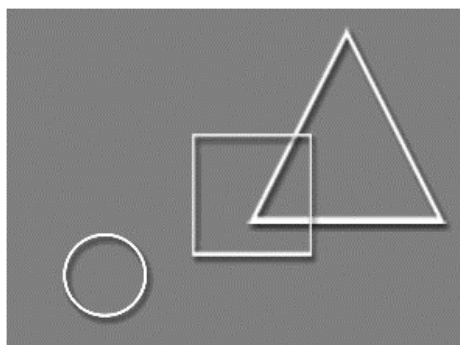
Ощущение движения можно достигнуть, если использовать размытый фон, неясные, нечеткие контуры объектов на заднем плане.

Большое количество вертикальных или горизонтальных линий фона может затормозить движение. Изменение направления движения может его ускорить или замедлить.

Особенность нашего зрения состоит в том, что мы читаем текст слева направо, и движение слева направо воспринимается легче, оно кажется быстрее.

Динамика – это полная противоположность статике во всем. Используя динамическое построение в своих работах, вы сможете более ярко передать настроение, взрыв эмоций, радость, подчеркнуть форму и цвет предметов. Предметы в динамике в основном выстраиваются по диагонали, приветствуется асимметричное расположение.

Все построено на контрастах: контраст форм и размеров, цвета и силуэтов, тона и фактуры. Цвета открытые, спектральные. Динамика часто исключает величавость, основательность, классическую завершенность. Статичные композиции почти всегда симметричны и замкнуты, а динамичные – асимметричны и открыты.



Динамическая композиция

***Симметричная и несимметричная композиция.*** Художники разных эпох использовали симметрию в построении картины (например, древние мозаики, композиции живописцев эпохи Возрождения). Такое построение позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности и значимости событий.

В симметричной композиции люди или предметы расположены почти зеркально по отношению к центральной оси картины.

Симметрия в искусстве основана на реальной действительности, изобилующей симметрично устроенными формами. Например, симметрично устроены фигура человека, бабочка, снежинка и мн.др. Симметричные композиции статичные (устойчивые), левая и правая половины уравновешены.

В асимметричной композиции расположение объектов может быть самым разнообразным в зависимости от сюжета и замысла произведения, левая и правая половины неуравновешенны.

Композицию натюрморта или пейзажа легко представить в виде схемы, на которой ясно видно, симметрично или асимметрично построена композиция.

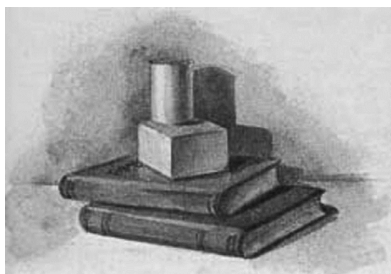
В симметричной композиции все ее части уравновешены, асимметричная композиция может быть уравновешенной и неуравновешенной. Большое светлое пятно можно уравновесить маленьким темным. Много маленьких по размеру пятен можно уравновесить одним большим. Вариантов множество: уравновешиваются части по массе, тону и цвету. Равновесие может касаться как самих фигур, так и пространств между ними. С помощью специальных упражнений можно развить у себя чувство равновесия композиции, научиться уравновешивать большие и малые величины, светлое и темное, разнообразные силуэты и цветовые пятна. Здесь полезно будет вспомнить свой опыт нахождения равновесия на качелях.

Каждый без труда сообразит, что одного подростка можно уравновесить, если посадить на другой конец качелей двух малышей. А малыш может кататься даже со взрослым, который сядет не на край качелей, а ближе к центру. Такой же эксперимент можно проделать с весами. Подобные сравнения помогают уравновесить

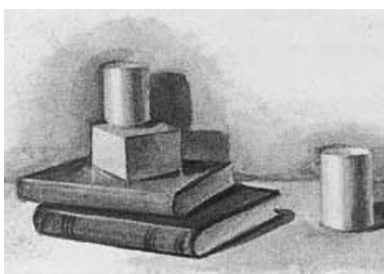
разные части картины по размеру, тону и цвету для достижения гармонии.

В асимметричной композиции иногда равновесие совсем отсутствует, если смысловой центр находится ближе к краю картины.

Композиционные правила, приемы и средства основаны на богатом опыте творческого мастерства художников многих поколений, но техника композиции не стоит на месте, а постоянно развивается, обогащаясь творческой практикой новых художников. Какие-то приемы композиции становятся классическими, и на смену им приходят новые, так как жизнь выдвигает новые задачи перед искусством [8, 18].



*Симметричная композиция*



*Асимметричная композиция*



## 8. КАТЕГОРИИ ЦЕЛОСТНОСТИ И ДРОБНОСТИ В КОМПОЗИЦИИ

*Методическая цель работы:* изучение категорий целостности и дробности.

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить по одному квадрату на задание «целостность» и «дробность». В композиции «целостность» выделите главный композиционный центр, все детали должны быть подчинены ему. В композиции на «дробность» уделите одинаковое внимание всем элементам композиции. Материал: гелевая ручка, тушь.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* «Максимальная дробность», «Максимальная целостность» (формат 15×15 см) (приложение, рис. 7).

**Композиция** – это создание образа путем расположения основных его элементов в определенной системе и последовательности, целенаправленное распределение и сочетание масс, форм, линий, цвета и света. Композиционно форму нужно организовать так, чтобы она производила впечатление единого целого. Под целостностью понимается образное единство, при котором все элементы находятся в тесной смысловой, объемно-пространственной и фактурно-цветовой взаимосвязи. Чтобы создать цельный образ предмета, художник при построении композиции должен:

- выделить главное в композиции и сконцентрировать на нем внимание;
- подчинить главному детали, сделать их аккомпанирующими, облегчающими восприятие главного;
- так построить композицию, чтобы предопределить последовательность восприятия, помочь выделить особенности работы конструкции.

**Целостность.** В правильной композиции ни один из элементов нельзя изъять, добавить или передвинуть без ущерба для целого.

Для нахождения целостной композиции обычно рассматривают будущее изображение как набор пятен – силуэтов отдельных элементов, которые komponуют на плоскости до достижения необходимого эффекта. Все элементы композиции должны быть связаны чем-либо воедино – стилем рисунка, выравниванием, цветами, размерами и т.д.

**Дробность** как отсутствие логики в построении произведения. Существуют понятия степени дробности в композиции.

В построении графической композиции очень часто встает проблема сочетания разных по своим свойствам линий. Она разрешается путем достижения целостности общей графической формы. Целостность достигается тем труднее, чем сильнее различие линий. Но при резком различии четче раскрывается характер каждого графического элемента, каждой линии. Значит, требуется установление такой связи между элементами (линиями), при которой бы каждый из них выделялся на фоне другого, подчеркивал, а не «забывал» его, не создавал бы общей пестроты, дробности композиции. По-другому можно сказать, что необходимо композиционное единство линейных форм при их различии, разнообразии.

Для достижения целостности композиции следует выделить центр внимания, где будет расположено главное, отказаться от второстепенных деталей, приглушить отвлекающие от главного контрасты. Композиционной целостности можно добиться, если объединить светом, тоном или колоритом все части произведения.

Важная роль в композиции отводится фону или среде, в которой происходит действие. Окружение героев имеет огромное значение для раскрытия содержания картины. Единства впечатления, целостности композиции можно достигнуть, если найти необходимые средства для воплощения замысла, в том числе и наиболее типичный интерьер или пейзаж.

Итак, цельность композиции зависит от способности художника подчинить второстепенное главному, от связей всех элементов между собой. Недопустимо, чтобы сразу бросалось в глаза что-то второстепенное в композиции, в то время как самое важное оста-

валось незамеченным. Каждая деталь должна восприниматься как необходимая, добавляющая что-то новое к развитию замысла автора.

*Помните:*

- ни одна часть композиции не может быть изъята или заменена без ущерба для целого;
- части не могут меняться местами без ущерба для целого;
- ни один новый элемент не может быть присоединен к композиции без ущерба для целого [6, 29].

## 9. КОНТРАСТ. НЮАНС. ТОЖДЕСТВО

*Методическая цель:* изучение понятий контраста, нюанса, тождества.

*Учебная задача и содержание работы:* композиционное задание «Цветовая доминанта». Выполнить графическую композицию с помощью туши и гелевой ручки и ввести в нее небольшое количество цвета – цветовую доминанту.

*Общие требования.* Максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* «Цветовая доминанта» (1 квадрат 20×20 см) (приложение, рис. 8).

**Контраст** – резкое различие элементов композиции – мощное средство усиления выразительности. Это сочетание противоположных характеристик, противопоставление высокого и низкого, линий и пятен, темного и светлого. Это резкое различие элементов, предметов, форм и т.д. по следующим категориям: размер, форма, тон, цвет, отношение к пространству и пр.

Выделяют *одномерный контраст*, когда идет различие по одной категории, и *многомерный контраст* – противопоставление по нескольким категориям [12, 19].

Контраст выделяет часть изображения, расставляет акценты, выражает энергию и силу произведения. Особенностью контрастной композиции является активность ее визуального воздействия. Контрастные же отношения, противопоставляя основные элементы, характеризующие форму, являются движущим стимулом развития формы. В одной композиции могут одновременно существовать несколько видов контраста. Их соединение усиливает эффект противопоставления. Так, светлая крупная форма выглядит более контрастной по сравнению с маленькой темной формой, чем формы разного размера, но одной силы тона. Контрастными могут быть и такие характеристики формы, как ее зрительная тяжесть и легкость, замкнутость и раскрытость и т.д. Сочетание в одной композиции

статичных и динамичных элементов также представляет собой пример контраста. Недостаточная сила контраста может не сыграть свою роль в достижении художественной выразительности, а очень сильный контраст может зрительно разрушить композиционное единство. Поэтому степень контраста ограничивается такими требованиями, которые сохраняют цельность впечатления.

**Нюанс.** Важную роль в композиции играет нюанс, сущность которого составляет плавный и незначительный переход характеристики элементов композиции в сторону усиления или ослабления. При нюансе нет четко выраженных противоречий: он призван выявить оттенки, помогая избежать монотонности. В нюансных формах больше сходства, а различие совсем небольшое. Нюансные отношения, сближенные по форме, тону, цвету, фактуре, объему, размеру и пр., обогащают форму игрой оттенков, деталей. Само слово *нюанс* означает отклонение, едва заметный переход. Если при контрастном сопоставлении, например белого и черного, мы видим только эти два тона и ясно выраженные грани между ними, то при нюансном существует последовательный переход от белого через градации серого к черному.

Нюанс и контраст дополняют и обогащают друг друга, контраст подчеркивает нюанс, выявляет его игру, нюанс смягчает, дополняет контраст. Нюанс может служить и самостоятельным средством выражения, когда художественное произведение целиком построено на нюансных отношениях, сближенных тонах или в одной цветовой гамме. Контраст в первую очередь проявляется в сталкивании предмета и пространства, объема и плоскости, а затем в отношениях между предметами, пятнами, линиями по размеру, по форме, цвету, по направлению движения и прочим проявлениям элементов формы.

Взаимосвязанность и соподчинение частей достигается с помощью средств гармонизации на основе сопоставления элементов по принципу сходства или различия. Так, симметрия подчеркивает сходство, контраст – различие, нюанс – и сходство, и различие. Пропорции и ритм проявляют закономерности последовательных изменений [6, 12].

Если же мы видим полное сходство элементов по размерам, форме и другим свойствам, то в этом случае речь идет о тождестве.

## 10. РИТМ

*Методическая цель работы:* изучение понятия «ритм гармонизации».

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить два вида композиции на построение статических композиций с помощью гелевой ручки и с аппликации из цветной бумаги.

*Общие требования:* аккуратность выполнения работы и максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* аппликации из цветной бумаги (2 квадрата, формат 15×15см). Графическое решение (1 квадрат, формата 20×20 см). (приложение, рис. 9).

Многим явлениям природы свойственно повторение и чередование. Мы наблюдаем чередование ветвей на деревьях, листьев и лепестков на растениях. Повторяемость движений характерна для всех процессов жизни человека.

Закономерное чередование, повторение, последовательное изменение ряда свойств сопоставляемых элементов называется ***ритмом***.

Ритм – это еще одно сильное композиционное средство. В самой природе уже заложен ритм. Природный ритм как отражение закономерностей реального мира вошел во все виды искусства, став одним из необходимых средств организации художественной формы. Ритм может быть простым или сложным. Простой ритм основан на повторении одной и той же формы, сложный – на повторении групп форм. Композиционный ритм складывается минимум из трех элементов, ритмический ряд – из четырех и более. Ритм сильно воздействует на эмоции. Неумелое применение ритмических структур приводит к утомлению восприятия. Чтобы снять ощущение монотонности, используется прием остановки ритма, нарушения непрерывной последовательности его ряда. Это

может быть сгущение элементов ряда на углах или применение активного по форме и размерам объема, разрывающего чередование элементов. Ритм может придать изображению статичность или динамику. Человек воспринимает окружающие его предметы через их соотношения. Сравнивая размеры частей предмета, тональности цвета, можно выявить виды связи между элементами композиции.

В композиции ритм есть разнообразное повторение и чередование форм либо их свойств на плоскости или в пространстве. Закономерное повторение облегчает восприятие композиции по сравнению с неупорядоченным множеством.

Простейший вид ритма – метр – это порядок, основанный на повторении равных величин [5].

## 11. РАСТР. ВЗАИМОСВЯЗЬ РАСТРОВ И РИТМА

*Методическая цель работы:* изучение взаимосвязи растра и ритма.

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить 2 композиции на ассоциацию словосочетаний из растров.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* выбрать словосочетание из предложенных и выполнить в графике (2 квадрата, формат 20×20 см). «Пыльная буря», «газированное молоко», «косой дождь», «быстрая музыка», «летний отдых», «подводное царство», «огненное вино» и т.д. (приложение, рис. 10, 11).

**Растр** – это точечная, линейная структура графического изображения простого рисовального или графического знака, многократно повторяемого в определенной последовательности.

Растр – не синоним модуля. Под модулем обычно понимают некий готовый элемент, многократно повторяющийся в композиционной системе. Растровые комбинации образуют так называемые регулярные, или метрические, визуальные системы, где растровая ячейка – первичный элемент структуры, состоящей из одинаковых ячеек. Иногда растровая структура становится самоценным приемом визуализации метрического ряда для построения композиционной среды. Иногда растр вводится композиционной основой для создания образа, подчеркивающей индустриальную природу объекта.

Растровые структуры могут быть нерегулярными, с различными и хаотично расположенными ячейками. Их принципиальная схема – хаос или биоморфные образования. Примеров таких немного, но они есть и практически всегда решают какую-нибудь очень специальную авторскую или демонстрационную задачу. Нерегулярные растры уместны в случаях выявления ассоциативных



связей с беспорядком или с формами живых организмов. Разумеется, такая задача должна быть сформулирована и понятна изначально. Совмещение в композиционной схеме регулярного и нерегулярного создает контрастное соотношение и выгодно подчеркивает характер каждого из них [22].

*Растры являются выразительным элементом в композиции.*

Растры классифицируют по следующим признакам:

– математической основы: монотонные (агрессивные поля), монотонно возрастающие и монотонно убывающие (по шагу и по геометрическим характеристикам составляющих элементов);

– типам составляющих элементов: точечные, линейные, фигурные, смешанные (комбинированные);

– «внешней геометрии»: ленточные, круговые, плоскостные, псевдообъемные, трехмерные (объемные) [5, 26].

Существует взаимосвязь растров и ритма, так как ритм является организующим и эстетическим началом в композиции. Членение плоскости работы на различные по размеру, по пластическим очертаниям части определяются характером силуэтов линий. Основное построение заключается в поисках лучшего композиционного решения с точки зрения нахождения устойчивого зрительного равновесия всех элементов растрово-ритмического строя графической композиции.

Также растр и ритм используются для достижения выразительности в композиции, немаловажную роль играют ритмическая организация и взаимосвязь изобразительных растровых элементов на плоскости, ритмическое чередование различных фигур с убыванием или нарастанием каких-либо качеств (размеров, поворотов, меры сложности, цветовой или тональной насыщенности, степени графической или декоративной обработки формы) и другие возможные варианты идей.

## 12. МЕТРИЧЕСКИЙ РЯД. МОДУЛЬНЫЕ СЕТКИ. КОМБИНАТОРИКА

*Методическая цель.* Практическое освоение составления модульной сетки на базе модульного элемента, построенного с учетом сложного комплекса формообразующих факторов.

*Учебная задача и содержание работы.* Разработать модульный элемент, на основе которого создать орнаментально-ритмические структуры; с помощью этого элемента выполнить три модульные сетки в линейном, тоновом и цветовом решении. Первые две сетки решить в черно-белой графике, одну из них выполнить только линейной прорисовкой форм, другую – с тональной проработкой. Последнюю композицию решить в цвете, построенном на паре дополнительных цветов (желтый – фиолетовый, синий – оранжевый, красный – зеленый) плюс черный и белила. Композиции по теме «Модульная сетка» разработать на прямоугольных листах формата А4. Форматом двух композиций является прямоугольник, третья делается в круге.

*Задание:* три модульные композиции в линейном, тоновом и цветовом решении (приложение, рис. 12, 13).

**Ритм. Метрический ряд.** Ритму подчинены порядок, связь, строй всех элементов художественного произведения, он побуждает к преодолению неподвижности изображения. Ритмическое развитие композиции может идти по горизонтали или вертикали, по квадрату, кругу, реже – по овалу.

**Ритмический ряд** – закономерное изменение (нарастание или убывание) определенного визуально воспринимаемого признака или свойства объекта.

Метрический ряд характеризуется тем, что отдельные равные части размещаются через одинаковые интервалы. С его помощью достигают строгости и уравновешенности. По сравнению с метрическим ритмический ряд подвижнее, напряженнее, интереснее.

**Метрический повтор** есть неоднократное повторение какого-либо элемента с одинаковым интервалом (его называют также **метром**).

Метрический повтор сам по себе уже закономерность, он организует форму, но еще не обеспечивает ритм. Это закономерность, которая основана на постепенных количественных изменениях в ряду элементов (нарастание или убывание чередований объема или площади, сгущения или разрежения структуры и т.п.). По сравнению с ритмом метрический повтор, даже сложный, воспринимается проще.

Активность ритма в композиции зависит от силы проявления закономерности. Если изменения чередований незначительны, ритм будет выражен слабо. Наоборот, при остром изменении закономерности ритм может служить главным началом в композиции. Изменяя порядок нарастания или убывания ритмического ряда, объем элементов, их площадь, структурную насыщенность, тональности, можно усиливать или ослаблять динамичность формы. Ритм связан с такой особенностью зрительного восприятия, как движение глаза в направлении нарастания количественных изменений ряда.

Многое зависит также от протяженности ряда. Если он слишком короткий, то не в состоянии взять на себя организующую роль. Ритмический ряд предполагает не менее четырех-пяти элементов. Три элемента еще не создают впечатления закономерного повтора, так как воспринимаются скорее как начало или фрагмент ряда.

Активный ритм задает сильное композиционное движение. Прекращение ритма может создать впечатление незавершенности движения, случайной остановки. Если метрический повтор в этом случае не имеет особых затруднений, тема ритма в ряде случаев требует особых приемов для завершения композиции, чтобы не возникло впечатления случайного обрыва ритма.

Усложняясь, ритм порывает с симметрией (например, сложный ритм живописной картины), сопровождая своевольный рисунок движения, меняя его характер, темп, направление. Ритм может иметь и регулярный характер (например, в орнаменте). Но всегда

он вносит организующее начало в хаотическое движение и без него немислима гармония.

Важнейшим признаком ритма является повторность элементов формы и интервалов между ними; это равномерное чередование размерных элементов, порядок сочетания линий, объемов, плоскостей. Ритм присущ различным явлениям и формам природы, трудовым процессам, произведениям искусства [27, 19].

Закономерное чередование объемов, членений, поверхностей, граней, а также упорядоченное повторение характеристик элементов – все это используется в качестве специфического средства композиции.

Часто в качестве декоративного элемента применяют орнамент – особый вид композиции, состоящий из ритмически упорядоченных элементов. Орнаментальное украшение – самое простое художественное построение, которое тоже подчиняется законам композиции. Типичными элементами орнамента являются сочетания геометрических фигур, стилизованных форм живой природы, произвольных графических элементов. Повторяющаяся часть орнамента называется *раппорт*. Один раппорт порождает практически неограниченное число орнаментов за счет сдвигов, зеркальной или угловой симметрии, наложений.

В основу модульных сеток часто положен квадрат. Квадрат – это очень удобный модуль. Квадратный модуль может использоваться и не в квадратном формате.

**Модульные сетки.** В архитектуре модулем (лат. *modulus* – маленькая мера) называют единицу измерения, которая придает соразмерность всему сооружению или его частям. Так, в классической архитектуре в качестве модуля часто принимался радиус колонны у основания. Размеры различных элементов здания (например, высота колонны, ширина и высота окна или портала) устанавливались соразмерно этой величине [3].

**Модуль в композиции** есть кратно повторяемый рисунок, узор, размер или пропорция. Вспомните работы М.К. Эшера. Ящерики, рыбки, птицы в некоторых работах и есть модуль.

В прикладной графике модуль широко используется при конструировании книг, журналов, газет, каталогов, проспектов, всяче-

ских печатных изданий. Применение модульных сеток помогает упорядочить расположение текстов и иллюстраций, способствует созданию композиционного единства. В основе модульного конструирования печатных изданий лежит комбинация вертикальных и горизонтальных линий, образующих сетку, делящих лист (страницу) на прямоугольники, предназначенные для распределения текста, иллюстраций и пробелов между ними. Этот прямоугольный модуль (их может быть несколько) задает ритмически организованное распределение материала в печатном издании.

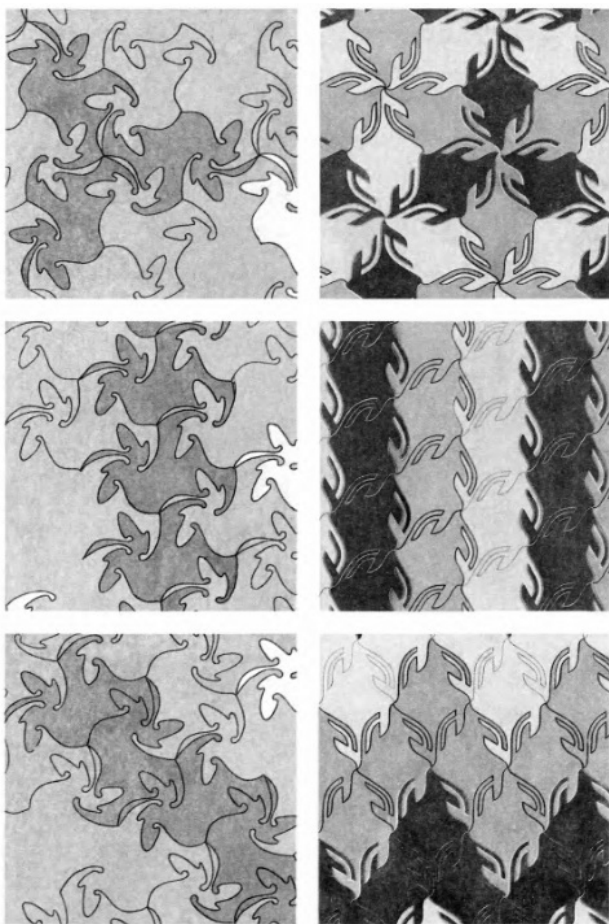
Не следует путать модульную сетку с типографской, определяющей размеры полей и формат полосы набора. Конечно, модульная сетка, поскольку имеет дело с печатными изданиями, должна учитывать размеры строк, высоту литер, пробельные элементы в типографских мерах (квадраты, цитеро, пункты), чтобы правильно располагать печатный материал на странице.

В прикладной, промышленной графике модульную сетку применяют при конструировании всевозможных рекламных изданий, чаще всего при проектировании графического фирменного стиля. Модульную сетку применяют при конструировании различных знаков – знаков визуальных коммуникаций, товарных знаков и др. В основу модульных сеток часто положен квадрат. Квадрат – очень удобный модуль. Самая простая сетка, составляющая основу практически всех модульных систем, представляет собой композицию из горизонтальных и вертикальных линий, образующих систему прямоугольников. Считается, что сетка, в основе которой лежит квадрат, является идеальной для модульной структуры, а также весьма удобной в плане группировки квадратов в горизонтальные и вертикальные прямоугольники с отношением сторон 1:2, 2:3, 3:4 и т.д. [8, 23].

Модульная сетка представляет собой набор невидимых вертикальных и горизонтальных направляющих, вдоль которых размещаются и выравниваются все объекты.

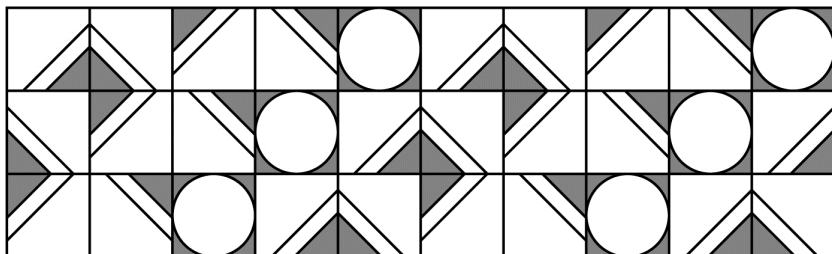
Модульная сетка есть основа, по которой можно строить орнамент. Формат выбранного модуля (элемента орнамента) укладывается (как по высоте, так и по ширине) в определенное число шагов модульной сетки. Благодаря жесткому проведению принципа мо-

дульной сетки, орнамент, построенный по модульной сетке, будет отличаться четкой структурой и вместе с тем сможет иметь свое индивидуальное решение. При помощи модульной системы можно упорядочивать повторное чередование орнамента в полосе. Используя один модульный элемент при различных сочетаниях и перестановках, можно получать орнаментально-ритмические структуры: параллельные ряды, ступенчатые ряды, регулярно повторяющиеся центры.





Ряды с поворотом модуля на 90°



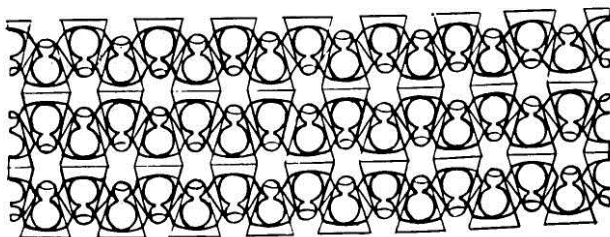
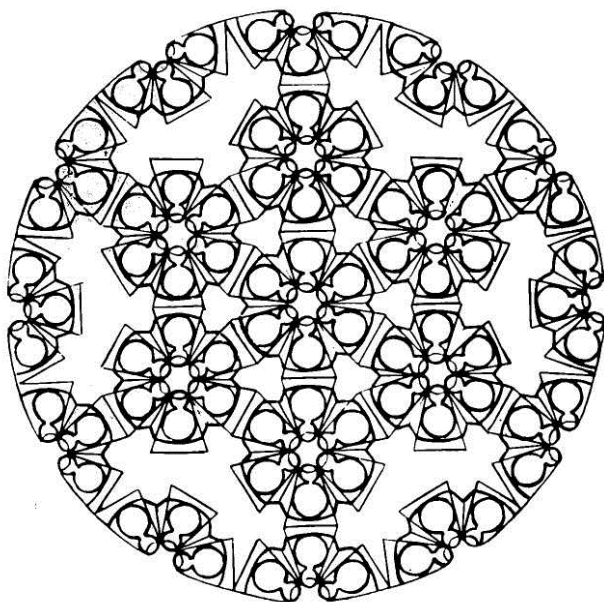
Ряды с пошаговым смещением элементов

Используя два модульных элемента, при различных сочетаниях и перестановках можно получать орнаментально-ритмические структуры.

**Комбинаторика** – это приемы нахождения различных соединений (комбинаций), перестановок, сочетаний, размещений из данных элементов в определенном порядке.

Трансформировать – значит преобразовывать, превращать путем быстрого изменения формы, объема. Мотивом для поиска комбинаторного декоративного элемента может быть прежде всего живая природа.

При составлении эскиза декоративного комбинаторного элемента можно использовать природные формы листьев, цветов, плодов различных растений, преобразовывая их (стилизуя) в своих композициях. В природе встречаются самые разнообразные геометрические формы: треугольные, квадратные, круглые, овальные и т.п. Нередко природа унифицирует конструкции, строит их из элементов одной формы. Примером могут служить лепестки цветов, листья деревьев, семена злаков, ягоды малины, ежевики, чешуя рыб, змей, шишек, панцири животных. Такая повторяемость однотипных элементов в природе – явление закономерное [8].





### 13. ФОРМА КОМПОЗИЦИИ. ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОМПОЗИЦИИ

*Методическая цель работы:* изучение формы и основных характеристик композиции.

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить работу с помощью наиболее выразительных средств композиции.

*Общие требования.* Максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционного решения.

*Задание.* Выполнить композицию в графике на тему «Механизмы» и «Трубы», используя выразительные приемы композиции (2 квадрата, формат 20×20см) (приложение, рис. 14, 15).

Формы элементов композиции и форма композиции в целом могут оказывать огромное эмоциональное воздействие. Мягкие размытые пятна, четкие жесткие границы прямоугольников, острые углы, круги могут создавать ощущение покоя и агрессии, строгости и хаотичности. Следует стремиться к такой структуре композиции, чтобы ее части выглядели гармонично – не казались слишком мелкими или крупными, чтобы количество деталей и частей было оптимальным. Композицию следует ограничить общей формой, но при этом должна ясно просматриваться система внутренних связей [8].

Как известно, кроме физических свойств существуют и субъективные свойства формы. К субъективным свойствам формы относят: выразительность и невыразительность, динамичность и статичность (табл. 1, 2). Характеристики влияния физических свойств формы на выразительность и невыразительность (приведены в порядке убывания):

<b>ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ФОРМ</b>	<b>ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ</b>	<b>НЕВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ</b>
<i>Геометрический вид</i>	Формы, где размеры определяются резким уменьшением по одной из координат	Объемный тип формы, окружность, плоская поверхность
<i>Характер членения форм</i>	Криволинейность	Прямолинейность
<i>Положение</i>	Ракурс, открывающий все стороны формы	Ракурс, не выявляющий все стороны формы
<i>Зрительная масса</i>	Наибольшая зрительная выразительная масса: квадрат – круг	Наименьшая зрительная выразительная масса: точка–линия (массы вообще нет)
<i>Фактура</i>	Крупная или без фактуры, но с бликами, подсветка	Матовая поверхность, отсутствие фактуры и подсветки (полумрак)
<i>Текстура</i>	Выявленная текстура, особенно контрастная	Невыявленная текстура или ее отсутствие
<i>Цвет</i>	Активные цвета, насыщенные, яркие. Контрастное сочетание цветов, среди ахроматических – это черный и белый	Неактивные цвета (сложные, приглушенные), среди ахроматических это – серые. Нюансное сочетание цветов
<i>Светотень</i>	Яркое освещение, контраст света и тени	Слабое или рассеянное освещение (нюансные тона)

Средства композиции, которые применяются для подчеркивания выразительности и невыразительности [19]:

<b>СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ</b>	<b>ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ</b>	<b>НЕВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ</b>
<i>Группа средств по степени и характеру различия между элементами</i>	Контраст (любой)	Нюанс (любой)
<i>Местоположение элемента относительно плоскости или оси вращения</i>	Асимметрия	Симметрия
<i>Движение элемента</i>	Динамический ритм	Статический ритм
<i>Подвижность/неподвижность</i>	Динамика	Статика

## **Основные характеристики композиции:**

### ***Математические:***

- 1) масштабность;
- 2) целостность – дробность;
- 3) статика – динамика.

### ***Понятийные:***

- 1) симметрия – асимметрия;
- 2) равновесие – неравновесие;
- 3) тяжесть – легкость;
- 4) прозрачность – массивность.

### ***Эстетические:***

- 1) доброта;
- 2) красота;
- 3) восприятие доброты.

## 14. СТАТИКА – ДИНАМИКА

*Методическая цель работы:* изучение понятий статики и динамики. Особенности статической и динамической композиции.

*Учебная задача и содержание работы:* выполнить 9 статичных и динамичных композиций на заданные темы.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* «Абсолютная статика», «Статика с минимумом динамики», «Вертикальная динамика», «Горизонтальная динамика», «Диагональная динамика», «Динамика вращения», «Динамика к нам от нас», «Начало и конец динамики», «Взрывная динамика» (8 квадратов, формат 10×10 см.) (приложение, рис. 16).

Категории композиции ритм, симметрия или асимметрия, динамичность или статичность формы и т. п. имеют объективную основу в самой действительности, представляют собой лишь отражение в нашем сознании разнообразных ее свойств. Совершенно очевидно, что категории эти сложились исторически и несмотря на их взаимосвязь все же имеют в своем развитии и относительную самостоятельность. Каждая вещь, созданная человеком, как и любая форма в природе, состоит не из случайного скопления отдельных независимых друг от друга деталей и элементов, а является гармонически стройным в своем единстве целым и имеет определенный порядок в построении.

Композиции делятся на *динамичные* и *статичные*. Обычно, если композиционная ось наклонена, – это динамичная структура, если она вертикальная / горизонтальная – статичная.

Для композиции характерны два состояния: относительный покой и движение. Статика и динамика, в какой бы форме и виде они ни проявлялись – это первооснова всех закономерностей искусства. Возможность сосуществования этих двух состояний следует считать главной причиной возникновения и проявления специфических противоречий в искусстве.

Можно подразделить все композиции и отдельные мотивы на статические и динамические. И если статические композиции основаны

ваются на принципе симметрии, одинаковости, то динамические – на принципах асимметрии, неодинаковости, противопоставления.

Все динамические композиции строят на противопоставлении масштабов, поворотов, мотивов и расстояний между ними; при этом композиционные связи между одними мотивами основаны на контрастных отношениях, а между другими – на отношениях тождества, одинаковости [7, 9].

Статичные формы по производимому впечатлению оцениваются как стабильные, к ним можно отнести: квадрат, прямоугольник, параллелепипед, положенный на широкое основание, куб, пирамиду и т.п. Композиция, составленная из подобных форм, носит монументальный, предельно статичный характер.

Основные виды статичных форм:

- симметричная форма;
- метрическая;
- с значительным смещением элементов;
- с совмещением равных элементов;
- с облегченным верхом;
- с незначительным скосом элементов;
- горизонтального членения;
- равного расположения элементов;
- с крупными сближенными элементами;
- с крупным главным элементом;
- симметричного расположения элементов;
- с выделенным центром.

Основные виды зрительно динамичных форм:

- форма со смещенными от центра осями;
- ритмического характера;
- облегченного низа;
- искривленного вида;
- диагонального членения;
- свободного расположения элементов;
- вытянутых элементов;
- наклонного расположения элементов;
- асимметричного расположения элементов.

Статичные композиции в основном используются для передачи покоя, гармонии, чтобы подчеркнуть красоту предметов, для передачи торжественности, спокойной домашней обстановки.

Предметы для статичной композиции выбираются близкие по форме, массе, фактуре. Характерна мягкость в тональном решении. В основном задействован центр, симметричные композиции. Статичность – выражение покоя, устойчивости формы. Статичны предметы, которые имеют явный центр и у которых ось симметрии служит главным средством организации формы. Такая форма, пожалуй, не столь эффектна, как форма динамичная. Движение впечатляет куда больше, чем покой. Статичная форма обычно не только симметрична (четко выраженный центр), но еще и обладает крупной массой. В понятие статичности мы вкладываем как нечто обязательно тяжелое и большого размера.

Движение и выразительность можно передать, показав неправильность и неустойчивость композиции.

Несбалансированность положения или формы объекта вызывает в нас предчувствие движения.

Динамика – это полная противоположность статики во всем!

Используя динамическое построение, можно более ярко передать настроение, взрыв эмоций, радость, подчеркнуть форму и цвет предметов. Предметы в динамике в основном выстраиваются по диагонали, приветствуется ассиметричное расположение. Все построено на контрастах: контраст форм и размеров, контраст цвета и силуэтов, контраст тона и фактуры.

Динамичность формы связана прежде всего с пропорциями. Равенство трех сторон объекта характеризует его относительную статичность. Разность сторон создает динамику, «зрительное движение» в направлении преобладающей величины.

Сравним куб и вытянутый параллелепипед. Вытянутый параллелепипед создает движение глаза вдоль длинной стороны. Положим параллелепипед плашмя: вертикаль исчезнет, а с ней и односторонняя направленность. Теперь это статичный, «лежачий» объем. Чтобы динамичность проявилась, необходимо обозначить начало, придав форме направленность.

## 15. СИММЕТРИЯ – АСИММЕТРИЯ

*Методическая цель:* изучение симметрии, асимметрии. Формирование навыков визуального выражения свойств композиции – симметрии и асимметрии.

*Учебная задача и содержание работы:* композиционное выражение понятия симметрии / асимметрии.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционного решения.

*Задание:* выполнить в графике 1 квадрат 20×20 см, в котором было бы применено максимальное количество различных видов симметрии (приложение, рис. 17).

### Симметрия

Симметрия – асимметрия определяет расположение элементов композиции относительно главной оси. Если оно одинаково, то композиция выступает как *симметричная*, если в нем есть небольшое отклонение в ту или иную сторону – как *дисимметричная*. При значительном таком отклонении она становится *асимметричной* [27].

Симметричными являются тождественные элементы фигуры, одинаково расположенные относительно какой-либо точки, оси или плоскости, называемые центром, осью или плоскостью симметрии. При повороте фигуры вокруг центра, оси или плоскости симметричные элементы полностью замещают друг друга.

В современном употреблении понятие симметрии связывается обычно со зрительным образом и формой, содержащей как минимум две одинаковые части. Симметричными были многие древние мозаики. В древности понятие симметрии отождествлялось с понятием соразмерности, равновесия, гармонии. Живописцы эпохи Возрождения часто строили свои композиции по законам симметрии. Такое построение позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности и значимости событий.

Симметрия — это свойство формы. Оно заключается в ее способности сохранять постоянство относительно определенных преобразований.

Существует три основных способа преобразования, часто называемых *операциями симметрии* или *самосовмещениями*. Это **зеркальное отражение, поворот и параллельный перенос**. Эти способы преобразования были известны многим народам с древнейших времен. В геометрических орнаментах всех веков запечатлены неиссякаемая фантазия и изобразительность художников и мастеров, чье творчество было ограничено жесткими рамками, установленными неукоснительным следованием принципам симметрии [23].

### **Виды симметрии:**

1. **Зеркальная симметрия.** Наиболее известная и часто встречающаяся в природе разновидность симметрии – **отражение**. Зеркало в точности воспроизводит то, что оно «видит», но обращает пространственный порядок: правая рука у вашего двойника в зеркале в действительности является левой, пальцы на ней расположены в обратном порядке. Продолжая эту аналогию, можно сказать, что *зеркальной симметрией* обладает все, допускающее разделение на две зеркально равные половины.

Зеркальную симметрию можно обнаружить повсюду: в листьях, цветах, растениях, она свойственна телам почти всех живых существ. Когда говорят о симметрии, обычно подразумевают зеркальную симметрию. Однако отражение в зеркале – лишь один из способов повторения фигуры, приводящий к возникновению симметричного узора.

Остроумное расположение двух зеркал предложил Дэвид Брюстер, выпустивший в 1819 г. книжку с изложением истории, теории и конструкции изобретенного им прибора. Свое детище он назвал калейдоскопом. В калейдоскопе симметрия создается за счет оптического отражения произвольного мотива. При помощи двух зеркал, пересекающихся под выбранным углом, можно создать изящную конфигурацию, обладающую поворотной и зеркальной симметрией. Если два зеркала не пересекаются, а расположены параллельно друг другу, то возникает изображение зер-



кального типа. Вместо орнамента с элементами, расположенными по кругу, мы получаем бесконечно повторяющийся узор, напоминающий ленту. Плоский узор можно построить и при помощи трех зеркал, если составить из них трехгранную призму. С четырьмя зеркалами мы можем построить узор, неограниченно повторяющийся в двух независимых направлениях. С шестью зеркалами, образующими грани прямоугольного параллелепипеда, можно построить «узор», неограниченно повторяющийся по трем взаимно перпендикулярным направлениям. Узор этого типа представляет особый интерес, но чтобы увидеть его, необходимо проникнуть внутрь самого узора. Такой узор трехмерен, поэтому его нельзя встретить в плоских орнаментах. И все же недоступная глазу трехмерная симметрия окружает нас со всех сторон [12, 23, 27].

2. **Осевая симметрия** – это симметрия относительно оси, линии пересечения двух или большего числа плоскостей симметрии. Плоскость симметрии и есть та воображаемая плоскость, которая делит композицию на две равные части, чаще всего располагается вертикально. Это связано с законами зрительного восприятия. Но иногда используется горизонтальная плоскость симметрии, например отражающая плоскость воды. Помимо главной оси, которая объединяет всю композицию, могут присутствовать и второстепенные, побочные оси, являющиеся осями симметрии частей. Они должны располагаться симметрично относительно главной оси. Такая структура называется многоосевой зеркальной симметрией. Осевая симметрия типична для объемной формы, имеющей центральную, как правило, вертикальную ось симметрии и равномерное расположение элементов вокруг этой оси. Пример – квадрат с перекрестием посередине [12, 23, 27].

3. **Центрально-осевая симметрия** – вид симметрии, в котором равные части одинаково расположены вокруг центральной оси. При повороте вокруг нее равные части будут полностью совмещаться. Композиция, построенная на основной центрально-осевой симметрии, может иметь любое число равных частей. Характерные симметрично-осевые формы – цилиндр, шар.

4. **Симметрия переноса** – вид симметрии, приводящий к созданию бесконечных фигур. В нем элемент переносится вдоль

прямой, а расстояние имеет постоянную длину. Полученная композиция имеет название *бордюр*. Существует несколько способов переноса элементов, в которых, помимо оси переноса, используется еще плоскость отражения. Особая разновидность симметрической композиции – орнамент. При смещении изображения по оси на шаг определенной величины все элементы орнамента совмещаются друг с другом. В декоративно-прикладном искусстве наиболее распространены два вида такой симметрии – *ленточный* (например, бордюр) и *кольцевой орнамент* (например, по краю тарелки).

5. ***Симметрия сетчатых орнаментов*** – вид симметрии, при котором элемент переносится вдоль двух непараллельных осей переноса. Ячейка такой сетки может иметь только пять вариантов – квадрат, прямоугольник, правильный треугольник, ромб, параллелограмм. Такие сетки позволяют без остатка покрыть всю поверхность и на этой основе создать разнообразные композиции.

6. ***Поворотная симметрия***. Возникающий в калейдоскопе узор обладает не только зеркальной, но и поворотной симметрией. Это означает, что внешний вид узора не изменится, если его повернуть на определенный угол вокруг оси, проходящей через центр. Угол поворота зависит от угла между зеркалами. Операция симметрии в этом случае сводится к повороту на конкретный угол, а элементом симметрии служит воображаемая ось, вокруг которой происходит поворот.

7. ***Трансляционная симметрия (поворотная симметрия)***. Любой неограниченно повторяющийся узор (одномерный, двухмерный или трехмерный) непременно обладает элементом симметрии третьего типа: повторяемость в пространстве через определенное расстояние. Такая симметрия известна под названием *трансляция*, или *параллельный перенос*. Паркетные полы, узоры на обоях, кружевные ленты, кристаллические структуры обладают трансляционной симметрией в том смысле, что образуют узоры, не имеющие естественных границ. Трансляцию можно комбинировать с отражением или поворотом, при этом возникают новые операции симметрии. Например, поворот на определенное число градусов, сопровождаемый трансляцией на заданное расстояние

вдоль оси поворота, порождает *винтовую симметрию* (например, расположение листьев на стебле многих растений). Наивысшей степенью симметрии обладает шар, так как в центре его пересекается бесконечное множество осей и плоскостей симметрии.

Существуют также узоры с поворотной симметрией, не обладающие плоскостями зеркальной симметрии. Таких узоров встречается нескольких типов. Мы отмечаем их и в плоских орнаментах, и в трехмерных предметах, и в движениях. Детская вертушка может служить примером фигуры с поворотной симметрией, но не обладающей плоскостями симметрии.

8. *Симметрия винта и спирали*. В этом виде симметрии композиция строится путем вращения элемента вокруг оси симметрии и одновременного движения вдоль этой оси. В спиральной симметрии элементы могут перемещаться и в одной плоскости, постепенно приближаясь к центру. Винтовая симметрия характерна для объемной формы, имеющей ту же центральную ось и неравномерное развитие элементов в продольном направлении, их сокращение и смещение относительно этой оси. Типичный ее пример – форма, подобная форме раковины.

9. *Квазисимметрия*. Абсолютная, жесткая симметрия характерна для неживой природы — кристаллов, минералов, снежинок. Для органической природы и живых организмов характерна неполная симметрия, или квазисимметрия, наглядной демонстрацией которой является строение человеческого тела. Нарушение симметрии используется в искусстве как художественное средство. Небольшое отклонение от правильной симметрии, т.е. некоторая асимметричность, нарушая равновесие, привлекает к себе внимание, вносит элемент движения и создает впечатление живой формы.

Перечисленные виды симметрии широко используют художники в своих произведениях. Так, работы голландского художника Морица Эшера представляют собой хитроумные орнаменты, заполняющие всю плоскость картины. Замечательным примером орнаментальной симметрии является его работа «Ящерицы». Из одинаковых фигур, ящериц, неправильных с точки зрения геометрии, составлена мозаика. Эти фигуры плотно упаковывают поверхность, не образуя ни промежутков, ни накладок [5, 12, 27].

10. *Дисимметрия* есть нарушение симметрии.

11. *Весовая симметрия*.

### **Асимметрия**

Симметрия является одним из важных средств достижения единства и художественной выразительности композиции. Однако наряду с ней широко применяется и асимметрия – такое сочетание и расположение элементов, при котором ось или плоскость симметрии отсутствует. В такой композиции для достижения единства формы особенно важна зрительная уравновешенность всех ее частей по массе, фактуре и цвету.

В сложной композиции симметричные группы элементов могут сочетаться с асимметричными. Асимметричная композиция применяется обычно для подчеркивания динамичности образа изделия или сооружения. В асимметричных композициях равновесие достигается путем приближения более легких форм к краю картинной плоскости.

### **Семантическое значение понятий «симметрия» и «асимметрия»**

**Симметрия** предполагает слабость, строгость, отдых, спокойствие, классицизм, силу как в совокупности, так и в деталях. Благодаря симметрии фиксируются правая и левая части изобразительного целого, акцентируются центр и воображаемая ось. Симметрия подразумевает равноценность и равновеликость. Композиция приобретает устойчивость и равновесие. Симметрия означает родство, сходство, но может служить и средством противопоставления – симметричное изображение, контрастное по тону или цвету.

Симметрия обеспечивает предельно четкое зрительное равновесие композиционной формы, придает изображению статичность. Всякое нарушение симметрии ведет к тому, что эта форма приобретает неуравновешенный характер. Однако и дисимметричная, и асимметричная композиции сохраняют целостность в том случае, когда фактическая их неуравновешенность устраняется общим

зрительным равновесием формы. При этом ось в форме проходит не через ее физический центр (посередине), а через композиционный центр [8, 27].

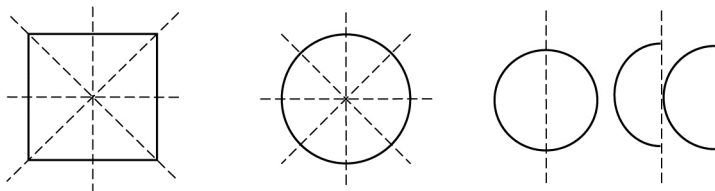
Различные виды симметрии обладают различным воздействием на эстетическое чувство: зеркальная симметрия вызывает равновесие и покой, винтовая симметрия – ощущение движения. Разделяя все виды симметрии на статичные и динамичные, все простые геометрические фигуры относят к статичной симметрии, а динамичную симметрию представляет спираль.

Асимметрия означает: движение, динамизм, жизнь, свободу. Если симметрия связывается с равновесием, покоем, то асимметрия говорит об отсутствии равновесия, нарушении покоя. Асимметрия по своей природе настроена на более активные связи с окружающей средой, поэтому она всегда вызывает повышенный интерес у художников. Проблема более быстрого вхождения новой формы в жизненную среду или же, наоборот, проблема выделения из окружающей среды чаще всего решается на динамичных формах, так как среда в целом тяготеет к статике. Стремление асимметричных форм к активному воздействию на среду объясняется тем, что объект с ярко выраженной асимметрией образует как бы прорыв в общем природном, симметричном поле. Асимметрия ее нарушает, сохраняя ориентацию относительно оси, хотя при этом и отклоняется от нее. Асимметрия несет динамическое начало. В асимметричных композициях равновесие достигается путем приближения более легких форм к краю картинной плоскости. В вертикальной композиции для обеспечения ее равновесия главная форма располагается на центральной оси. При размещении элементов вертикальной композиции необходимо помнить, что ее зрительно воспринимаемый центр должен оказаться выше геометрического центра. Поэтому в композицию вносится поправка – главная форма сдвигается выше.

Это вариант композиции, при котором сочетание и расположение элементов, осей, плоскостей симметрии не наблюдается. Это отсутствие или нарушение симметрии (дисимметрия) [5, 23].

Заметим, что очень часто симметрия, как и асимметрия, выражается в сопоставлении нескольких композиционных осей. Самый

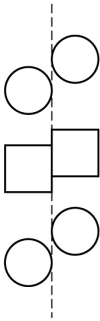
простой случай – соотношение главной оси и подчиненных ей осей, определяющих положение второстепенных частей композиции. При значительном расхождении второстепенных осей с главной осью композиция может разрушиться. Для достижения ее целостности используются разные приемы: сближение осей, их слияние, принятие общего направления и др. Ниже представлены формальные композиции (схемы), построенные на их основе.



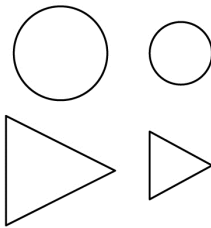
Композиция может включать в себя симметрию и асимметрию одновременно, тогда она строится на основе соподчинения второстепенных, асимметричных частей и главной симметричной формы. При таком соподчинении устанавливается зрительное равновесие всей композиции. Оно может быть достигнуто при положении, в котором главный элемент асимметричен относительно общей формы, а ее части симметричны, и наоборот.

Наиболее трудный случай – установление композиционного равновесия между элементами, имеющими оси симметрии, расположенные в разных координатных направлениях. Он типичен для построения сложных объемно-пространственных композиций. Нужно иметь глубокое чувство гармоничной формы и понимание закономерностей симметричного формообразования, чтобы придать этим композициям уравновешенность. Композиция, построенная по диагонали, создает впечатление динамики, но в целом устойчива.

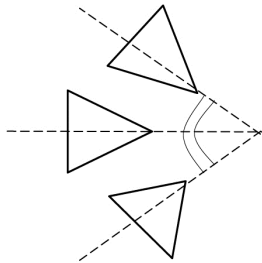
В искусстве строгая математическая симметрия используется редко. Классические определения симметрии сегодня соседствуют с понятиями о криволинейной симметрии, симметрии подобия, динамической симметрии и антисимметрии [6, 23, 27].



Симметрия скользящего отражения

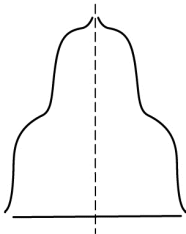


Симметрия подобия (подобие форм)

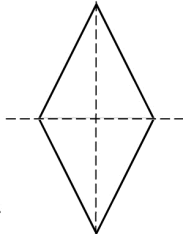


Поворотная симметрия

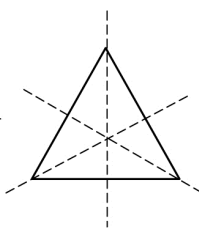
Осевая симметрия  $n$ -ого порядка, где  $n$  – количество осей:



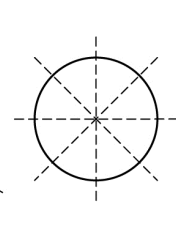
$n=1$



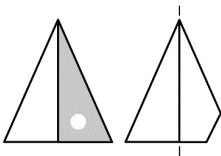
$n=2$



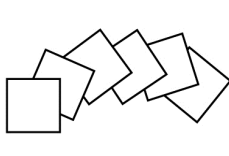
$n=3$



$n=\infty$



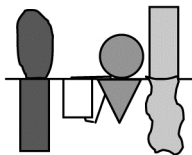
Диссимметрия



Винтовая симметрия



Весовая симметрия



Многоцветная симметрия (форма уравновешена цветом)



Антисимметрия (перчатка и рука)

## 16. КОМПОЗИЦИОННОЕ РАВНОВЕСИЕ – НЕРАВНОВЕСИЕ

*Методическая цель:* изучение композиционного равновесия / неравновесия.

**Композиционное равновесие** – это состояние формы, при котором все элементы сбалансированы между собой. Оно неадекватно простому равенству величин, зависит от распределения основных масс композиции относительно ее центра. Существуют разные толкования понятия *центр композиции*, однако в большинстве случаев оно трактуется как место сосредоточения важнейших связей между всеми элементами. Как правило, это и смысловой центр предмета, что связано с характером организации пространства, пропорциями, расположением главной (если она имеется) и второстепенных осей, с пластикой формы, цветовыми и тональными отношениями отдельных частей целого. Композиционное равновесие легче достигается при проектировании симметричных форм, так как ось симметрии уже создает предпосылки такого равновесия, хотя еще его не гарантирует [8, 17]. Равновесие является безусловным в композициях с вертикальной осью симметрии. Более сложным и интересным способом оно достигается при асимметричной компоновке элементов [12, 19].

**Уравновешенность** – это равновесие между правой и левой частями изображения. Равновесие это носит динамический характер. В картине все – и динамическое, и статическое – выражает разные моменты движения: направленное движение и остановку, взаимодействие противоборствующих сил, причем характер движения выражается посредством ритма. Равновесие в пластике формы проявляется через симметрию, пропорции, ритм.

В симметричной композиции все ее части уравновешены, асимметричная композиция может быть уравновешенной и неуравновешенной. Большое светлое пятно можно уравновесить маленьким темным. Много маленьких по размеру пятен можно уравновесить



одним большим. Вариантов множество: уравниваются части по массе, тону и цвету. Равновесие может касаться как самих фигур, так и пространств между ними.

Композиционные правила, приемы и средства основаны на богатом опыте творческого мастерства художников многих поколений, но техника композиции не стоит на месте, а постоянно развивается, обогащаясь творческой практикой новых художников. Какие-то приемы композиции становятся классическими, им на смену приходят новые, так как жизнь ставит перед искусством новые задачи. Соблюдение закономерностей композиционного равновесия в искусстве является обязательным требованием.

**Равновесие. Передача равновесия.** Условие зрительной устойчивости композиции есть уравновешенность. Композиционное равновесие обеспечивается сочетанием форм деталей, цветом и пластикой. Равновесие формы вызывает ощущение покоя и уверенности.

С помощью специальных упражнений можно развить чувство равновесия композиции, научиться уравнивать большие и малые величины, светлое и темное, разнообразные силуэты и цветовые пятна. Здесь полезно будет вспомнить свой опыт нахождения равновесия на качелях.

Каждый без труда сообразит, что одного подростка можно уравновесить, если посадить на другой конец качелей двух малышей. А малыш может кататься даже со взрослым, который сядет не на край качелей, а ближе к центру. Такой же эксперимент можно проделать с весами. Подобные сравнения помогают уравновесить разные части картины по размеру, тону и цвету для достижения гармонии, т.е. найти равновесие в композиции. В асимметричной композиции иногда равновесие совсем отсутствует, если смысловой центр находится ближе к краю картины.

Выделяют статическое и динамическое равновесие.

**Статическое равновесие** – это состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы в целом производят впечатление ее неустойчивой неподвижности.

**Динамическое равновесие** есть состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы производят впечатление ее движения и внутренней динамики [19].

## 17. ПОНЯТИЯ «ТЯЖЕЛЫЙ» / «ЛЕГКИЙ» КАК КОМПОЗИЦИОННЫЕ КАТЕГОРИИ

*Методическая цель:* изучение понятий «тяжелый», «легкий» как композиционных категорий.

*Учебная задача и содержание работы:* композиционное выражение понятий «тяжелый», «легкий».

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения.

*Задание:* выполнить в графике 2 квадрата 20х20см., один квадрат выражает понятие «тяжелый», другой состоит из подобных элементов, но выражает понятие «легкий». (Приложение, рис. 18, 19.)

Передать тяжесть или легкость объекта можно за счет:

1) свойств объекта

Т      Л

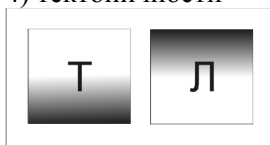
2) размера



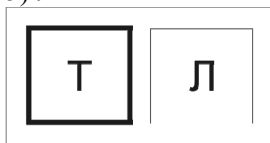
3) заполнения



4) тектоничности



5) линии



6) формы линии



7) за счет формы линии

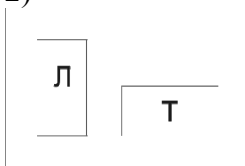


Окружение и объект.

1)



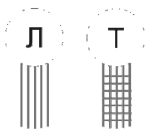
2)



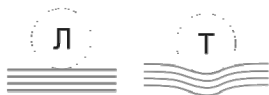
3)



4)



5)

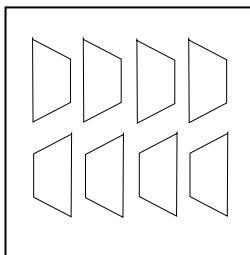


**Передача тяжести и легкости объекта с помощью цвета:**

- холодные тяжелее теплых;
- насыщенные тяжелее размытых;
- тусклый тяжелее яркого;
- цвет выступающий легче, отступающий тяжелее;
- спектральный легче, чем составной;
- хроматический легче, чем ахроматический.

**Зрительная иллюзия:** на «вес» элемента влияют его форма и цвет. Например, треугольник острием вверх кажется нам легче такого же треугольника, но острием вниз, а светлое пятно легче такого же по форме пятна, но темного, и т.д.

Т



Т

## 18. ПОНЯТИЯ «ПРОЗРАЧНОСТЬ» / «МАССИВНОСТЬ» КАК КОМПОЗИЦИОННЫЕ КАТЕГОРИИ

*Методическая цель:* формирование навыков визуального выражения физических свойств материально-вещественных систем с помощью средств и принципов формальной композиции.

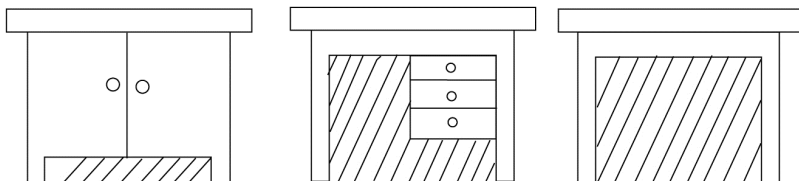
*Учебная задача и содержание работы:* построить 6 формальных композиций на различные виды прозрачности: абсолютная прозрачность, полупрозрачность, исчезающая прозрачность, избирательная прозрачность, хрупкость, виртуальная прозрачность.

*Общие требования:* на каждый вид прозрачности выполняется отдельная композиция. Максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционной реализации задания.

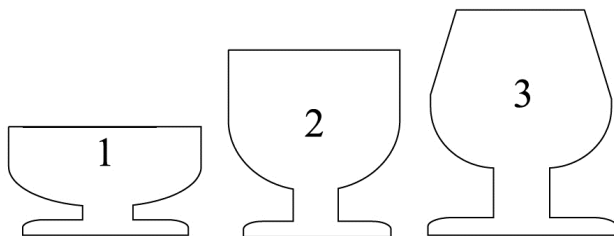
*Задание:* шесть формальных композиций, выполненных в черно-белой графике на листе 10x10 см на категории прозрачности:

1) хрупкость; 2) полупрозрачность; 3) исчезающая прозрачность; 4) избирательная прозрачность; 5) абсолютная прозрачность; 6) виртуальная прозрачность (приложение, рис. 20, 21).

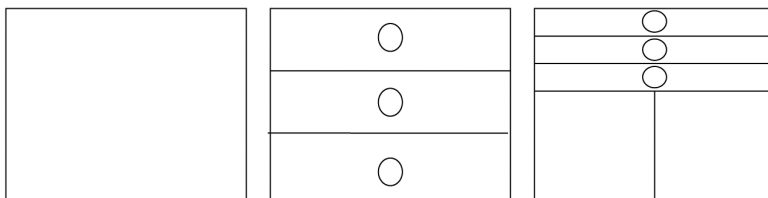
**Прозрачность и массивность.** Просматривание одного элемента через другой (стекло через свет, сливающаяся форма с окружностью). Если предмет не прозрачен, то он массивен (бутылка с вином).



Массивность может зависеть от величины и геометрии предмета:



Массивность возрастает от заполнения деталями:



### Категории прозрачности

1. Абсолютная прозрачность – полная прозрачность объекта. Для визуализации объект целесообразно ограничить белыми линиями.

2. Полупрозрачность – объект обладает прозрачностью, сквозь него видны изображения фона.

3. Исчезающая прозрачность – прозрачность объекта сходит на нет.

4. Избирательная прозрачность – какие-то части объекта обладают прозрачностью, какие-то не обладают.

5. Виртуальная прозрачность графически выражается какой-либо текстурой.

6. Хрупкость выражается через понятие формы и массивности или через понятия «тяжелый» и «легкий».

## 19. ВИЗУАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ УСЛОВНОГО МАТЕРИАЛА

*Методическая цель работы:* формирование навыков визуального выражения физических свойств материально-вещественных систем с помощью средств и принципов формальной композиции.

*Учебная задача и содержание работы:* построить две формальные композиции в виде абстрактной объемно-пространственной структуры, взаимодействие элементов которой должно служить максимально наглядному выражению каждой пары указанных в теме заданий физических свойств материала.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способа композиционного решения. На каждую пару свойств – отдельная композиция.

*Задание:* два коллажа из контрастных подручных материалов с использованием папье-маше (формат 15×20 см) (приложение, рис. 22).

**Материал и текстура.** Коллажи из различных материалов и объемные рельефные композиции, основанные на контрастах гладкого – шершавого, тусклого – блестящего, прозрачного – матового, твердого – мягкого, легкого – тяжелого развивают внимательность к текстурам и их визуальной и тактильной выразительности. Графическое воспроизведение подобных текстур обостряет наблюдательность и чувство материала.

Особенно ценным является именно чувственное осмысление наиболее характерных особенностей любых вещей. Развитие мануальных способностей ощущать материал рукой и обнаруживать новые текстуры. Для развития восприятия самых разных качеств материала студенты должны рассматривать, ощупывать его и запоминать, как выглядят дерево, кора или мех, до тех пор, пока не смогут нарисовать их по памяти, не имея перед собой образца и опираясь только на свои ощущения. Подобный способ изучения

предмета, основанный на личных наблюдениях и переживаниях, исключает в рисунке только подражание природе, развивая умение интерпретировать увиденное. Созданные таким образом рисунки выглядят живыми и убедительными. Фотография также является важнейшим изобразительным средством, помогающим расширить восприятие природы. Необозримые возможности открывает и микрофотография.

Для создания фактуры необходимо внимательно рассмотреть особенности материалов фактуры камня, фактуры ткани, некоторые виды переплетений, фактуры меха, дерева. Дерево может быть волокнистым, сухим, грубым, гладким или с бороздками, а металл – твердым, тяжелым, блестящим или матовым.

Работа с текстурами учит передавать видимое окружение через его текстурные характеристики, которые следует научиться ощущать после выполнения наших упражнений [10, 20].

**Фактура. Декоративный коллаж.** Большое значение для усиления эмоционального воздействия композиции имеет фактура поверхности. Фактурой называют строение поверхности, свойственное натуральному материалу либо данное ему в процессе обработки. Характер поверхности материала может вызвать впечатление плотности и рыхлости, тяжести или легкости. Так, в архитектурных сооружениях цоколь часто выполняют из грубоколотого камня, чтобы создать ощущение устойчивости, крепости и надежности материала.

При разных фактурах поверхности один и тот же цвет будет восприниматься по-разному. Зеркальные фактуры придают окраске глубокий тон, но из-за блеска цвет может восприниматься плохо. Более светлым цвет будет казаться на поверхности с крупной фактурой, так как она сильно рассеивает свет. Матовая поверхность с мелкой фактурой передает цвет наиболее точно.

Фактурными принято называть цвета, создающие впечатление материальности и плотности, безфактурными – цвета, дающие ощущение воздушности и нематериальности. Фактурные цвета могут выявить форму поверхности, ее кривизну, создать впечатление преграды, подчеркнуть структуру и настоящую фактуру поверхности.



Теплые, менее насыщенные, выступающие цвета кажутся фактурными, а холодные, насыщенные, отступающие – безфактурными. Так, рельеф, окрашенный в насыщенный синий цвет, может потерять форму, показаться более уплощенным. Добавление черной краски в цвет придает ему материальность. Земляная краска (например, охра) всегда будет выглядеть более фактурно, чем насыщенная желтая. Большое влияние на ощущение материальности, фактурности цвета оказывает сочетание его либо с другими соседними цветами, либо с фоном. Важно количественное соотношение цветов. Так, если на красном фоне поместить небольшой желтый элемент, то он будет выступать и оцениваться как более фактурный и материальный. Если же количество желтого увеличить так, что красный цвет превратится в рамку, удерживающую желтый, то красный будет восприниматься более фактурно.

В объемной композиции, выполненной из различных материалов, различие фактур материалов создает впечатление целостной формы. Художественный образ проекта строится на контрастах цвета и света, динамики и статики, объемной и ровной поверхности.

**Технология изготовления фактуры.** Фактура изготавливается на основе клея ПВА, туалетной бумаги, (перья, нить, волокна) и колеруется гуашью. В процессе нанесения на ватман различными металлическими предметами, поролоном, и др. материалами создается поверхность с разными текстурами.

С помощью перламутровой гуаши передается глубина рельефа.

Работа с фактурой учит передавать характерную выразительность поверхности и эмоционально воспринимать композицию [10, 26].

## 20. СТИЛИЗАЦИЯ ФОРМЫ. ТРАНСФОРМАЦИЯ

*Методическая цель:* практическое освоение принципа стилизации. Разработка модульного элемента, который при различных сочетаниях и перестановках позволил бы получать орнаментально-ритмические структуры.

*Учебная задача и содержание работы:* выбрать одно животное, одно насекомое и одно растение, проанализировать их, выделить специфические признаки и свойства, после чего стилизовать их. Стилизацию можно провести с разных ракурсов, отдельно стилизовать морду животного, у растения стилизовать листья отдельно от цветов и вместе с цветами.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционной реализации заданного свойства в структуре объекта и обеспечении целостности его художественно-образного выражения.

*Задание* выполняется на четырех листах формата А4. Первый лист – 6 стилизаций одного животного и 4 стилизации морды животного.

Второй лист – 6 стилизаций одного насекомого (можно с нескольких ракурсов).

Третий лист – 6 стилизаций растения.

Четвертый лист – Ранее стилизованное животное и насекомое составляется из трех-пяти определенных модулей. Например, из окружности, квадрата, прямоугольника, треугольника и трапеции (приложение, рис. 23, 24, 25, 26).

**Стилизация формы. Трансформация.** Стилизация как процесс работы представляет собой декоративное обобщение изображаемых объектов (фигур, предметов) с помощью ряда условных приемов изменения формы, объемных и цветовых отношений.

**Стилизация** есть средство композиции, которое в основном связано с декоративным искусством, где очень важны ритмическая организация целого, а также обобщение и упрощение изображае-

мых фигур по рисунку и цвету, приведение фигур в удобную для орнамента форму. Вторая ипостась стилизованных форм – средство дизайна, монументального искусства. Наконец, стилизация применяется в станковом изобразительном искусстве для усиления декоративности [17].

Особенно широко используется стилизация при создании растительного орнамента. Природные формы, нарисованные с натуры, слишком перегружены несущественными деталями, случайной пластикой, обилием цветовых нюансов. Натурные зарисовки есть исходный материал для стилизации. Стилизуя, художник выявляет декоративную закономерность форм, отбрасывает случайности, упрощает детали, находит ритмическую основу изображения. Стилизованная форма легко укладывается в любой вид симметричных преобразований, обладает устойчивостью монады в самом сложном переплетении элементов. В декоративном искусстве стилизация – метод ритмической организации целого, благодаря которому изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается своеобразным мотивом узора (тогда мы говорим о декоративной стилизации).

Стилизованное изображение изучаемых объектов дает возможность находить все новые оригинальные способы отображения действительности, отличные от иллюзорного, фотографического изображения.

Прежде чем обратиться к способам стилизации, следует рассмотреть понятие «стиль». Стиль часто определяют как систему внутренних связей между всеми компонентами творческого процесса, содержанием и формой, колоритом и техникой выполнения, пространственными построениями. Если сравнивать стиль и манеру, то манера – это особенные черты творческого процесса, а стиль – его конечный результат, обязательный синтез, целостность всех компонентов художественного произведения.

#### **Стилизация бывает двух видов:**

1) *внешняя*, поверхностная, не имеющая индивидуального характера, а предполагающая наличие готового образца для подражания или элементов уже созданного стиля (например, декоративное панно, выполненное с использованием приемов хохломской росписи);

2) *декоративная*, в которой все элементы произведения подчинены условиям уже имеющегося художественного ансамбля (например, декоративное панно, подчиненное среде интерьера, сложившегося ранее) [8].

Декоративная стилизация отличается от стилизации вообще своей связью с пространственной средой. Поэтому для полной ясности вопроса рассмотрим понятие декоративности.

Под декоративностью принято понимать художественное качество произведения, которое возникает в результате осмысления автором связи его произведения с предметно-пространственной средой, для которой оно предназначено.

Можно сказать, что стиль есть художественное переживание времени, а декоративная стилизация – художественное переживание пространства.

Для декоративной стилизации характерно абстрагирование, т.е. мысленное отвлечение от несущественных, случайных с точки зрения художника признаков с целью заострения внимания на более значимых, отражающих суть объекта деталях.

При декоративной стилизации изображаемого объекта необходимо стремиться, чтобы композиция (панно) отвечала принципу архитектурности, т.е. нужно выстраивать систему связей отдельных частей и элементов в единую целостность произведения [17].

Любые орнаментальные композиции представляют собой упорядоченные и закономерные построения; большую роль в них играют разрабатываемые мотивы, из которых выстраиваются орнаменты. От того, насколько выразительно изображаются мотивы в композиции, зависит восприятие всего орнаментального построения.

В процессе декоративной стилизации следует изначально выполнить натурные зарисовки объектов, а в дальнейшем перерабатывать их в сторону выявления декоративных качеств.

Выделим основные требования к зарисовкам растительных форм.

Важно не просто зарисовать увиденное, а найти ритм и интересные группировки форм (стебли, листья), делая отбор видимых деталей в изображаемой на листе среде. При зарисовке цветов необходимо детально изучить строение цветка, расположение и форму

лепестков, их группировку и окраску, ибо это и будут те природные особенности объекта, которые дают возможность их декоративного преобразования, позволяют превратить фактурную поверхность мотива в декор, выразительный по ритму и пластике, выявляющий особенности объекта.

При работе над эскизными зарисовками мотива (например, цветка) необходимо обратить внимание на характерные, наиболее яркие его особенности, отказавшись от второстепенных деталей. При этом характерные особенности цветка могут быть максимально утрированы и доведены до знаковости.

Каким же образом можно менять форму объекта? К примеру, если колокольчик имеет удлиненную форму, ее можно вытянуть более активно, а цветок одуванчика, приближенный по форме к кругу, можно максимально округлить.

Колючий татарник отличает наличие шипов и угловатости в форме листьев, стало быть, при зарисовке можно использовать острые углы, прямые линии, ломаный силуэт, применить контрасты при графической обработке формы, линию и пятно, светлое и темное, при цветовом решении – контраст взаимодополняющих цветов и разные светлые тональности.

Для вьюна характерны плавная тягучесть стволов и мягкая пластика форм листка и цветка, поэтому в зарисовке будут преобладать извилистые, округлые формы и деликатная проработка деталей с использованием преимущественно тонкой линии, мягких тональных и цветовых отношений [7, 17].

Выделим основные требования к зарисовкам животного мира. Важно обратить внимание на характерные особенности в строении животного, природную окраску, манеру поведения, повадки и среду обитания.

Для усиления выразительности образа можно утрировать то, что активно выделила природа. Например, для хищных птиц особенностью является мощный клюв, значит, его можно изобразить крупнее, чем он есть на самом деле; для болотных птиц характерны длинные ноги, шея, клюв, этот момент тоже можно акцентировать.

Характерными для юркой ящерицы являются удлиненное и заостренное с двух концов тело, мощные ноги с зацепками на паль-

цах, значит, это нужно отобразить графически и конструктивно. При декоративной обработке формы можно использовать природную фактуру, выделив ее графически, а можно внести момент сказочной фантастичности – орнамент. При этом важно учесть, что декор должен не разрушать форму, а наполнять ее красивой фактурой с целью усиления эффекта декоративной выразительности, поэтому орнаментальный рисунок нужно располагать по линиям развития формы (либо вдоль, либо поперек), избегая свободных, отвлеченных направлений.

Стилизация животных также требует условности передачи. Излишнее насыщение деталями будет мешать цельности силуэта, усложнять общее восприятие композиции [17].

Природная форма должна приобретать условно-декоративный смысл, при этом в одном и том же мотиве правдивость изображения может сочетаться с элементами мифологической условности.

Невероятно многообразны и занимательны по своему облику насекомые, их можно увеличить в размерах, сами по себе они достаточно декоративны.

Останавливаемся на стилизации животного, насекомого, растения, потому что это объекты с развитой структурой элементов. Например, животные и насекомые имеют достаточно большое количество составляющих элементов: голова, шея, туловище, конечности, хвост, у которых в свою очередь тоже сложное строение. В растении мы можем выделить цветки, тычинки, бутоны, листья, семена, завязи и др. При стилизации какие-то части объектов стоит упрощать, какие-то преднамеренно увеличивать или уменьшать для большей выразительности.

Изначально следует выявить характерные признаки, соответствующие данному животному, насекомому, растению, затем определить комплекс художественно-композиционных средств для их визуализации и формального выражения. В процессе художественно-композиционной стилизации объекта по заданному свойству все его элементы могут претерпеть существенную трансформацию.

Один и тот же мотив может быть трансформирован по-разному: близко к натуре или в виде намека на нее, ассоциативно; однако

следует избегать слишком натуралистической трактовки или крайнего схематизма, лишая узнаваемости. Можно брать один какой-либо признак и делать его доминирующим, при этом форма объекта изменяется в сторону характерной особенности так, что приобретает символичность.

Важно также обратить внимание на ракурс изображаемого объекта. При статичной композиции целесообразнее избегать разворотов в три четверти, а использовать вид сверху или сбоку, располагая мотив по вертикальной или горизонтальной осям.

В динамичной композиции разумнее использовать ракурсы и наклоны.

В процессе декоративного изображения мотива возможно свободное обращение не только с размерами элементов, но и с изменением пропорций, если данная деформация оправдана композиционной целью, придает выразительность и остроту.

При декоративной трансформации изображаемого мотива важнейшее значение имеют те участки формы, где есть изгибы и изломы. Именно они будут являться местами для преобразования, особенно при достижении эффекта статики и динамики в орнаментальном построении.

Большого мастерства в стилизации орнаментальных мотивов достигли египтяне. Их произведения предельно лаконичны и выразительны как по силуэту, так и по цветовым решениям. В них одновременно присутствуют условность изображения и узнаваемость объектов, это яркие, декоративные, запоминающиеся образы [17, 29].

## 21. СВЯЗЬ СЕМАНТИКИ СЛОВА, ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ И ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ

*Методическая цель:* научиться сформулировать наиболее существенные признаки и свойства слова, определять необходимые формально-композиционные и художественно-образные средства для их комплексного визуального выражения.

*Учебная задача и содержание работы:* выбрать четыре понятия из следующих тем: радость, грусть, тишина, тревога, шелест, звон, ссора, проникновение, танец, хмурое утро, солнечный день, жара, иней, счастливое детство, одиночество, ярмарка, коррида, праздник, полет, зной, старый парк, мокрое утро, торжественность, возмущение, страсть, напряженное ожидание, вязкость, игривость, беззащитность.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционной реализации заданного свойства в структуре объекта и обеспечении целостности его художественно-образного выражения.

*Задание:* выполнить графическую ассоциацию из предложенных выше понятий (формат 20×20 см), изобразить 4 понятия в тоне и их же в цвете (приложение, рис. 27, 28).

**Семантика** – единственный путь выражения своих чувств, это язык искусства, в котором эмоции могут быть объективированы, но не совсем совершенными средствами: обычный язык более приспособлен для объективации мыслей, чем эмоций.

С выразительностью в композиции тесно связана гармоничность, основной задачей которой является создание впечатления уравновешенности, изящности и точности образа формы и художественной согласованности комбинаторных элементов.

Следовательно, на начальной стадии изучения цветовой семантики необходимо отказаться от изучения предметных цветов с тем,



чтобы после выявления сущностного смысла хроматических архетипов вернуться к их анализу на более глубоком уровне представлений.

Большая часть современных эстетических теорий восприятия, вообще говоря, различает в любом объекте прежде всего форму и цвет. Выполняя две наиболее характерные функции восприятия, оба эти параметра передают выразительность и позволяют реципиенту посредством сопоставления объектов и событий приобрести о них определенные знания и / или восполнить дефицит эстетической информации.

Если к форме могут относиться и / или очертания, и / или контур, и / или объем, то есть вполне конкретные понятия, описывающие внешний вид объекта, то с цветом дело обстоит несколько сложнее, как это можно было заметить из приведенных выше принципов его определения.

Однако известные нам теории не объясняют ни сущностного, ни причинного характера происхождения этих феноменов. Так, например, согласно теории ассоциативного происхождения эстетической выразительности цвета красный цвет будто бы возбуждает только потому, что напоминает явления, связанные с огнем и кровью, зеленый – успокоительные воздействия природы, а синий – чувство прикосновения к холодной воде [8, 18].

Работа с выбранным понятием предусматривает проведение детального анализа его смыслового содержания. В качестве исходного анализа выступают субъективные представления памяти, объективированные в форме общих понятий, обозначающих те или иные состояния природы, человека и т.д. Необходимы выделение, совмещение, группировка, активизация, формализация, фиксация наиболее существенных элементов, качеств, сторон, свойств, признаков, характеристик, которые в совокупности помогут сформировать в воображении целостный образ-представление, соответствующий выбранному для работы понятию.

Для выбранного понятия сформулируем наиболее существенные признаки и свойства. После этого определим необходимые формально-композиционные и художественно-образные средства для их комплексного визуального выражения. При построении

формального образа понятия не должны изображаться реальные предметы с их конкретными конструктивными и функциональными формами организации. В то же время в формальном образе должны присутствовать признаки ассоциативности. Систематизация, полученная в процессе анализа выбранного понятия, должна дать возможность сформировать комплекс свойств, выражающих смысловую суть понятия. При определении комплекса характерных признаков по каждой теме можно прибегать к различным метафорам, сравнениям, чувственным ассоциациям. Для каждого понятия необходимо точно определить наиболее эффективные художественно-графические приемы, которые будут усиливать общий художественно-образный эффект и наиболее точно выражать сущность изображаемого понятия.

Можно выразить тему через отдельные характерные ассоциации с помощью предметов или комбинаций предметов, способных эти ассоциации вызвать.

Выразительные образы реальных объектов можно создавать композицией абстрактных геометрических форм. Выразительность образа усиливается за счет преднамеренного искажения, трансформации формы.

Композиционное сочетание реальных объектов и непредметных форм приводит к неожиданно привлекательным результатам.

Неожиданные контрасты придают композиции особую выразительность.

## 22. КУРСОВАЯ РАБОТА

*Методическая цель:* научиться создавать серию работ, используя формально-композиционные и художественно-образные средства для комплексного визуального выражения свойств слова.

*Учебная задача и содержание работы:* серия абстрактных графических и цветных композиций на основе литературного отрывка из поэтического произведения с произвольным разбиением текста на 5–6 отрывков.

*Общие требования:* максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционной реализации задания.

*Задание:* исполнение стихотворного произведения в графике (тушь, гелевая ручка) и его же в цвете (гуашь), формат 20×20 см (приложение, рис. 29, 30, 31, 32).

### ***Примеры стихотворных произведений:***

Любить иных – тяжелый крест,  
А ты прекрасна без извилин,  
И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносильна.  
(Борис Пастернак. «Любить иных – тяжелый крест...»)

Любимая – жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется Бог неприкаянный.  
И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.  
(Борис Пастернак. «Любимая – жуть! Когда любит поэт...»)

И замки мирового торгова,  
Где бедности сияют цепи,  
С лицом злорадства и восторга  
Ты обратишь однажды в пепел.  
(Велимир Хлебников. «Ладомир»)

И мглою бед неотразимых  
Грядущий день заволокло.  
(Владимир Соловьев. «Дракон»)

Все – мечта, все – божество,  
Вечной тайны волшебство,  
Вечной жизни торжество.  
(Игорь Северянин. «Ноктюрн. Месяц гладит камыши...»)

Уже безумие крылом  
Души накрыло половину  
И поит огненным вином,  
И манит в темную долину.  
(Анна Ахматова. «Реквием»)

Годы, люди и народы  
Убегают навсегда,  
Как текучая вода.  
В гибком зеркале природы  
Звезды – невод, рыбы – мы,  
Боги – призраки у тьмы.  
(Велимир Хлебников. «Годы, люди и народы»)

Струи лунные,  
Среброструйные,  
Поэтичные,  
Грустью нежные, –  
Словно сказка вы  
Льетесь, ласковы,  
Мелодичные,  
Безмятежные.  
(Игорь Северянин. «Nocturne»)

Бирюзовыми  
Зовами  
Взлетая и тая  
В долине лучистой

Покоя земли,  
Раскрыляются крылья,  
Быстрины взметая, стаи –  
Цветистые птиц корабли.  
(Василий Каменский. «На аэропланах»)

А впрочем, он дойдет до степеней известных,  
Ведь нынче любят бессловесных.  
(А.С. Грибоедов «Горе от ума»)

Когда в делах – я от веселий прячусь;  
Когда дурачиться – дурачусь;  
А смешивать два эти ремесла  
Есть тьма искусников; я не из их числа.  
(А.С. Грибоедов «Горе от ума»)

На воздушном океане  
Без руля и без ветрил  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил.  
(М.Ю. Лермонтов «Демон»)

В России две напасти:  
Внизу власть тьмы,  
А наверху – тьма власти.  
(В.А. Гиляровский. Экспромт, высказанный после появления  
пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы»)

В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви...  
(А.С. Пушкин. К\*\*\*)

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился,

И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился...  
(А.С. Пушкин. «Пророк»)

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня.  
(А.С. Пушкин. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»)

Таил в молчанье он глубоко  
Движенья сердце своего  
И на челе его высоко  
Не изменялось ничего.  
(А.С. Пушкин «Кавказский пленник») [16].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Большая советская энциклопедия* Композиция (построение художественного произведения). URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/97553/Композиция>
2. *Быков В.В.* Вопросы композиции в агитационно-оформительском искусстве. М. : Плакат, 1983.
3. *Википедия* – свободная энциклопедия. URL: <http://ru.wikipedia.org/>
4. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М. : Искусство, 1977. Т. 2.
5. *Голубева О.Л.* Основы композиции : учеб. пособие. 2-е изд. М. : Искусство, 2004. 120 с; ил.
6. *Григорян Е.А.* Основы композиции в прикладной графике : учеб.-метод. пособие для студ. и учащихся высш. и средн. специальных учеб. заведений. Ереван, 1986.
7. *Дагладян К.Т.* Декоративная композиция. Ростов н/Д : Феникс, 2008. 312 с; ил.
8. *Дебнер Дэвид.* Школа графического дизайна. М., 2007.
9. *Зайцев Ф.* Наука о цвете и живопись. М. : Искусство, 1986.
10. *Иоханнес Иттен.* Искусство цвета. 2-е изд. М., 2001.
11. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 63–232.
12. *Кильпе М.В.* Композиция. Красноярск, 1996.
13. *Композиция.* URL: <http://www.coposic.ru/kompoziciya-predmet/predmet-kompozicii/>
14. *Краткий словарь терминов изобразительного искусства* (составлено по «Краткому словарю терминов изобразительного искусства»). М. : Советский художник, 1965.
15. *Кузин В.С.* Психология : учебник для художественных училищ. М. : Высшая школа, 1982.
16. *Литературный сборник.* Стихи поэтов XIX–XX веков. URL: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/> (дата обращения: 15.12.2010).
17. *Логвиненко Г.М.* Декоративная композиция : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 144 с.
18. *Медведев В.Ю.* Дизайн и эргономика, как составляющие проектного творчества // Вестник Санкт-Петербургского государственного уни-

верситета технологии и дизайна. 2010 № 1. URL: <http://journal.pro-univer.ru/vestnik/vestnik-archive/1-2010/>

19. *Михалькевич А.* Искусство web // Школа web-дизайна. URL: <http://mikhalkевич.narod.ru/shkola.htm> (дата обращения: 20.10.2010).

20. *Паранюшкин Р.В.* Основы композиции. Краснодар, 2001.

21. *Портал для художников PointArt.* URL: <http://pointart.ru/index.php?type=review&area=1&p=articles&id=371>

22. *Приемы организации пространства. Выставочные экспозиции.* С. 24–25. URL: [http://www.rudesign.ru/projects/expodesign/practice\\_2005/content/0\\_03.pdf](http://www.rudesign.ru/projects/expodesign/practice_2005/content/0_03.pdf)

23. *Проектирование в графическом дизайне* : учеб. для вузов / С.А. Васин, А.Ю. Талашук, Ю.В. Назаров, Л.А. Морозова, В.В. Сумароков ; под ред. С.А. Васина. М. : Машиностроение-1, 2006. 320 с.; ил.

24. *Серов Н.В.* Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма. СПб. : БИОНТ, 1997. 64 с.

25. *Сокольникова Н.М.* Изобразительное искусство. Основы композиции. Обнинск, 1996.

26. *Точка. Линия. Пятно.* URL: <http://tyblako.livejournal.com/418188.html>

27. *Устин В.Б.* Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве : учеб. пособие. 2-е изд., уточненное и доп. М. : АСТ ; Астрель, 2007. 239 с.; ил.

28. *Фаворский В.А.* Каталог выставки. М. : Сов. худож., 1986. С. 93.

29. *Чернышев О.В.* Формальная композиция. Творческий практикум. Минск : Харвест, 1999. 312 с.

30. *Энциклопедический словарь* / сост. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. 1890–1907 / Вологодская областная универсальная научная библиотека. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bro/kga/brokefr/2/2197.htm>



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	3
1. Понятие композиции. Композиция в изобразительном искусстве .....	7
2. Основные виды и категории композиции. Фронтальная. Объемная. Глубинно-пространственная .....	20
3. Простейшие элементы композиции: точка, линия, плоскость .....	33
4. Простейшие элементы композиции: пятно .....	38
5. Графические приемы в композиции. Композиционная выразительность .....	40
6. Пропорции. Золотое сечение. Виды золотого сечения. Формула золотого сечения. Применение золотого сечения .....	43
7. Композиционный центр. Виды композиции: открытая и замкнутая, уравновешенная, неуравновешенная, статическая, динамичная, симметричная и несимметричная .....	50
8. Категории целостности и дробности в композиции .....	57
9. Контраст. Нюанс. Тождество .....	60
10. Ритм .....	62
11. Растр. Взаимосвязь растров и ритма .....	64
12. Метрический ряд. Модульные сетки. Комбинаторика .....	66
13. Форма композиции. Основные характеристики композиции .....	73
14. Статика – динамика .....	76
15. Симметрия – асимметрия .....	79
16. Композиционное равновесие – неравновесие .....	88
17. Понятия «тяжелый» / «легкий» как композиционные категории .....	90
18. Понятия «прозрачность» / «массивность» как композиционные категории .....	93

19. Визуальное выражение физических свойств условного материала .....	95
20. Стилизация формы. Трансформация .....	98
21. Связь семантики слова, выразительности композиционных приемов и цветового решения .....	103
22. Курсовая работа .....	107
Литература .....	111
Приложение .....	115

---

*Учебное издание*

**Бабенко Анна Викторовна  
Хоружая Нина Владимировна**

**ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ**

*Учебно-методическое пособие*

Редакторы: Н.А. Афанасьева, К.В. Полькина, А.Н. Миронова  
Оригинал-макет А.И. Лелюю  
Дизайн обложки А.В. Бабенко

Подписано к печати 24.05.2011 г. формат 64х80 1/16.  
Ризография. Бумага писчая. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 8,6. Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано на оборудовании  
редакционно-издательского отдела  
Томского государственного университета  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. Корп. 4. Оф. 011  
Тел. 8+(382-2)–52-98-49

---

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

