



А.А. КЛЕВЖИЦ

# КОМПОЗИЦИЯ

лабораторный практикум

МОЗЫРЬ

2017

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Мозырский государственный педагогический университет  
имени И. П. Шамякина»

А. А. КЛЕВЖИЦ

## КОМПОЗИЦИЯ

Лабораторный практикум

*Рекомендовано учебно-методическим объединением по педагогическому образованию в качестве практикума для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по специальности 1-02 06 04 Обслуживающий труд и изобразительное искусство*

Мозырь  
МГПУ им. И. П. Шамякина  
2017

УДК 75(076.5)  
ББК 85.14я73  
Кл47

Автор:

**А. А. Клевжиц**

ассистент кафедры трудового обучения и изобразительного искусства  
УО МГПУ им. И. П. Шамякина, член Белорусского Союза художников

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного декоративно-  
прикладного искусства

учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры  
и искусства»

*Г. Ф. Шауро;*

профессор кафедры художественно-педагогического образования  
УО «Белорусский государственный педагогический университет  
имени Максима Танка»

*Г. В. Лойко*

**Клевжиц А. А.**

Кл47      Композиция : лабораторный практикум / А. А. Клевжиц. – Мозырь :  
УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2017. – 95 с.  
ISBN 978-985-477-617-0.

В лабораторном практикуме представлены теоретические основы и методические рекомендации по темам учебной программы раздела «Композиция и дизайн» дисциплины «Изобразительное искусство и методика преподавания», содержатся контрольные вопросы и задания для самостоятельной работы.

Издание рекомендуется для студентов, обучающихся по специальности 1-02 06 04 «Обслуживающий труд и изобразительное искусство». Оно может быть использовано в работе педагогов-исследователей, учителей общеобразовательных и художественных школ.

УДК 75(076.5)  
ББК 85.14я73

ISBN 978-985-477-617-0

© Клевжиц А. А., 2017  
© УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
Лабораторная работа № 1. Формальные признаки композиции.....	5
Лабораторная работа № 2. Замкнутая и открытая композиция .....	12
Лабораторная работа № 3. Симметричная и асимметричная композиция.....	15
Лабораторная работа № 4. Статичная и динамичная композиция .....	20
Лабораторная работа № 5. Формы композиции .....	25
Лабораторная работа № 6. Приемы и средства композиции .....	32
Лабораторная работа № 7. Цвет как средство композиции .....	45
Лабораторная работа № 8. Ассоциативная композиция.....	52
Лабораторная работа № 9. Анализ композиции натюрморта .....	56
Лабораторная работа № 10. Анализ композиции пейзажа.....	62
Лабораторная работа № 11. Анализ композиции портрета.....	67
Лабораторная работа № 12. Виды и выразительные средства дизайна .....	70
Лабораторная работа № 13. Дизайн интерьера.....	78
Лабораторная работа № 14. Графический дизайн.....	84
Литература.....	88
Приложения.....	89

## ВВЕДЕНИЕ

В соответствии с образовательным стандартом ОСВО 1-02 06 04-2013 и учебным планом по специальности «Обслуживающий труд и изобразительное искусство» в высших учебных заведениях, осуществляющих подготовку учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства, изучается дисциплина «Изобразительное искусство и методика преподавания». Данная учебная дисциплина включает в себя раздел «Композиция и дизайн».

Наряду с графикой, рисунком и живописью, композиция является одной из самых сложных и важных составляющих в системе подготовки будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства. Цикл специальных дисциплин и, прежде всего, дисциплина «Изобразительное искусство и методика преподавания» требуют от студентов умений решать несложные композиционные задачи по компоновке предметов на картинной плоскости.

Практикум содержит 14 лабораторных работ согласно темам учебной программы раздела «Композиция и дизайн» дисциплины «Изобразительное искусство и методика преподавания». В 11 лабораторных работах рассматриваются виды, приемы и средства композиции, а также анализ композиции натюрморта, пейзажа и портрета. В 3 лабораторных работах раскрываются виды и средства дизайна. К каждой работе даются практические задания и методические рекомендации по их выполнению.

Работа над упражнениями построена по принципу усложнения композиционных задач. Сначала выполняются упражнения по организации картинной плоскости отвлеченными линиями, пятнами, геометрическими фигурами. Затем – цветовая организация плоскости листа бумаги, т. е. выделение композиционного центра цветом. Далее выполняются упражнения по компоновке на картинной плоскости различных конкретных предметов, по тональной и цветовой организации композиции. Предусмотрены также упражнения по изучению и практическому применению в композиционных эскизах закономерностей композиции.

Перед тем как приступить к выполнению практических заданий, студенты внимательно изучают цель лабораторной работы, краткие теоретические сведения, методические рекомендации по выполнению упражнений, получают от преподавателя инструктаж по технике безопасности. Допуск к практической работе получают те студенты, кто усвоил содержание и необходимый минимум теоретического материала.

На лабораторных занятиях используются листы форматов А3 и А4, карандаши мягкие и твердые, акварельные краски, гуашь, кисти круглые и плоские, мягкие и жесткие, пастель.

Для самостоятельной работы студентов рекомендуется специальная литература, контрольные вопросы и задания.

## Лабораторная работа № 1. Формальные признаки композиции

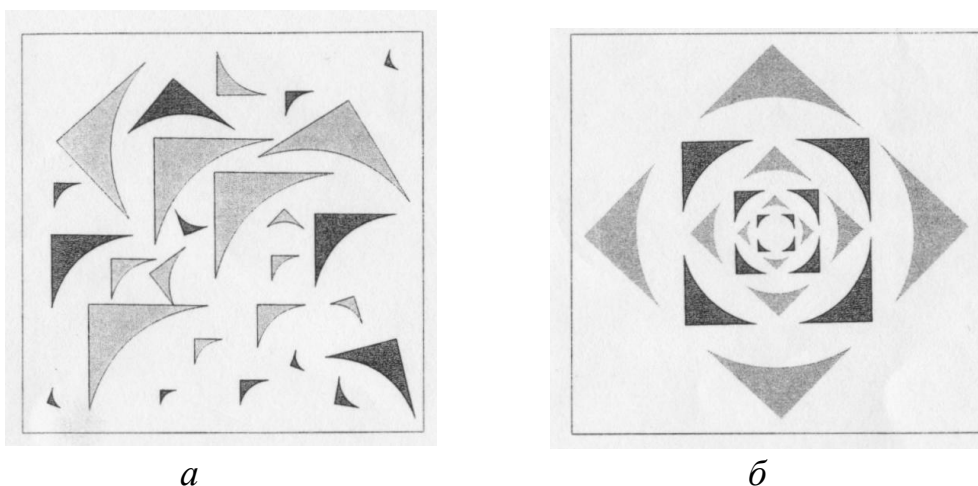
**Цель:** научиться достигать уравновешенности в статичных и динамичных композициях.

### Теоретические сведения

Из всех известных формальных признаков композиции можно выделить наиболее существенные, абсолютно необходимые в любой организационной форме [11]:

- целостность;
- подчиненность второстепенного главному (наличие доминанты);
- уравновешенность.

*Целостность* – внутреннее единство композиции. Если изображение или предмет целиком охватываются взглядом как единое целое, явно не распадаются на отдельные самостоятельные части, то налицо целостность как первый признак композиции. Целостность нельзя понимать как непременно некий спаянный монолит, это ощущение сложнее. Между элементами композиции могут быть промежутки, пробелы, но все-таки тяготение элементов друг к другу, их взаимопроникновение зрительно выделяют изображение или предмет из окружающего пространства. Целостность может быть в компоновке картины по отношению к раме (рисунок 1.1), может быть как колористическое пятно всей картины по отношению к полю стены, а может быть и внутри изображения, чтобы предмет или фигура не распались на отдельные случайные пятна.

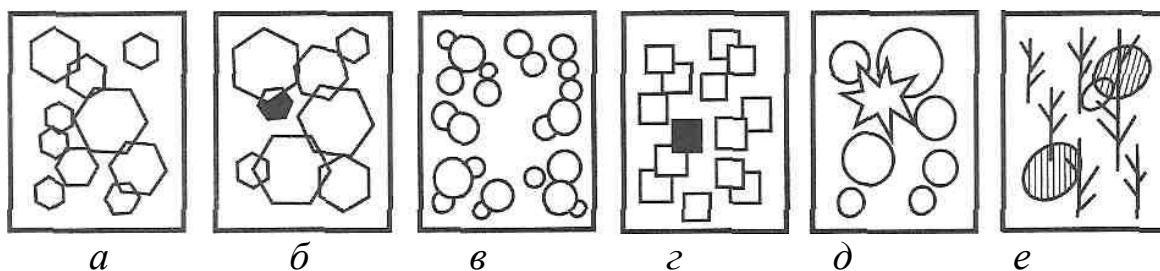


а – отсутствие целостности; б – целостность по отношению к раме

**Рисунок 1.1. – Целостность в композиции**

*Доминанта* (от лат. *dominans* «господствующий») – главенствующая идея, основной признак или важнейшая составная часть чего-нибудь.

Доминанту в композиции можно выразить следующими способами (рисунок 1.2):



*a* – увеличение размера; *б, г* – изменение цвета (тона);  
*в* – композиционная пауза; *д* – изменение формы; *е* – наличие двух доминант.

**Рисунок 1.2. – Варианты организации композиционного центра**

1. Увеличением в размерах одного из элементов композиции или, наоборот, среди более крупных элементов располагается мелкий, который также будет резко отличаться и доминировать. Можно подчеркнуть это еще и тоном или цветом.

2. Выделением элемента цветом (тоном). Остальные параметры, размеры и форма одинаковы.

3. Образованием пустоты (композиционной паузы), которая будет доминировать над другими участками плоскости, более или менее заполненными элементами.

4. Сгущением элементов на одном участке плоскости по сравнению с довольно спокойным и равномерным их рассредоточением на других участках.

5. Контрастностью форм, например, среди округлых по очертанию фигур располагается остроугольная и наоборот.

Возможны и два композиционных центра, но один из них должен быть ведущим, а другой подчиненным первому, чтобы не возникало спорной ситуации или не появлялось ощущение неопределенности.

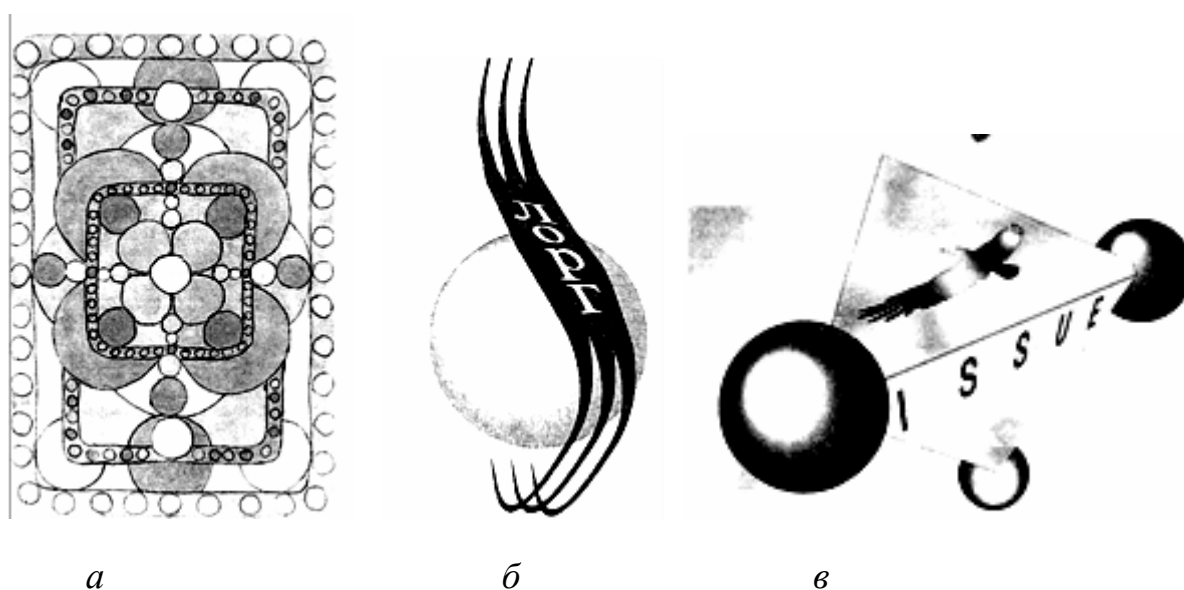
При организации доминанты важно учитывать законы визуального восприятия плоскости – доминанта всегда располагается в активной части, т. е. ближе к геометрическому центру композиции.

*Уравновешенность* – основа гармонии в произведении. Уравновешенность композиции по определению связана с симметрией, но симметричная композиция имеет признак уравновешенности изначально как данность. Сложнее композиционная задача, где элементы расположены без оси или центра симметрии, где все строится по принципу художественной интуиции в совершенно конкретной ситуации [17].

Уравновесить композицию может пустое поле или одна-единственная точка, поставленная в определенном месте картины, а вот какое это место и какой цветовой интенсивности должна быть точка, в общем случае указать нельзя. Заранее можно отметить только то, что, чем ярче цвет, тем меньшего размера может быть уравновешивающее пятно.

Особое внимание приходится уделять уравновешенности в динамических композициях, где художественная задача заключается как раз в нарушении, уничтожении равновесного поля. Часто самая асимметричная, устремленная за пределы полотна, композиция в произведениях искусства всегда тщательно уравновешена. Убедиться в этом позволяет простая операция: достаточно прикрыть часть картины – и композиция оставшейся части развалится, станет фрагментарной, незаконченной (рисунки 1.3 и 1.4).

*Равновесие* – это такое состояние формы, при котором все элементы сбалансированы между собой. Оно зависит от распределения основных масс композиции относительно ее центра. Распределение нагрузок, точек опоры относительно центра тяжести должно давать ясную зрительную информацию об устойчивости.



*a* – статичная уравновешенность; *б, в* – динамичная уравновешенность

**Рисунок 1.3. – Уравновешенность в композиции**

Одним из основных средств выражения художественного образа является *форма*. Как считал Пауль Клее, ее рождение происходит из точки, которая при движении дает линию. Смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело.

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



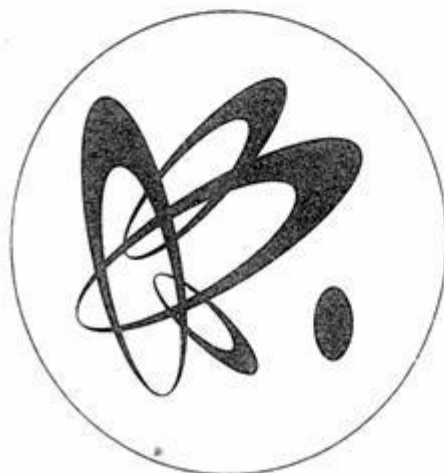
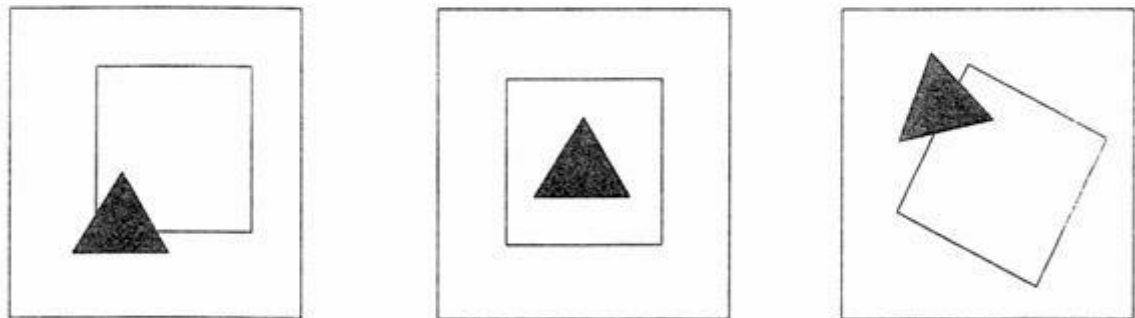
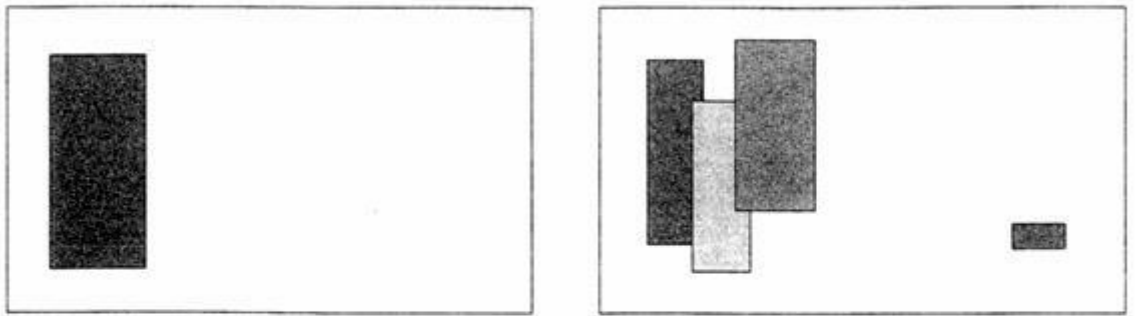
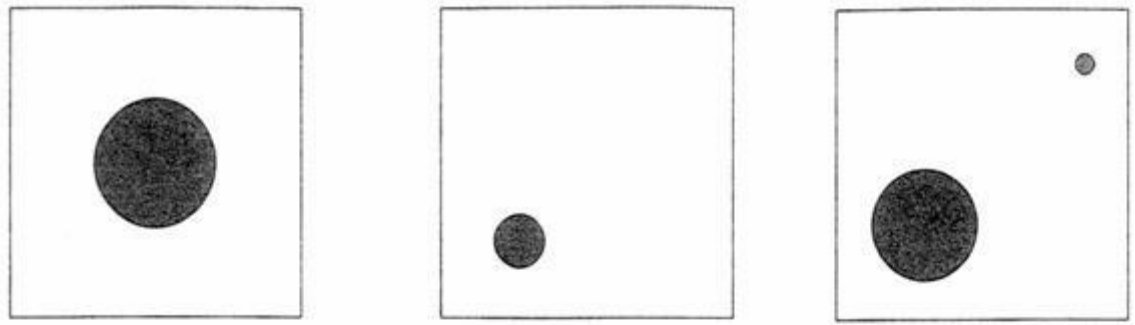


Рисунок 1.4. – Уравновешенность. Взаимодействие пятна и поля

Существует много форм *пятен*, но все они могут быть отнесены к четырем основным простейшим формам – квадрату, треугольнику, кругу, «амебе».

Квадрат – законченная, устойчивая форма, готовая выразить законченные образы. При определенных условиях – тяжелая форма, которой чуждо движение. Треугольник – активная форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Может выразить или вызывать агрессивные образы. Форма пятна «треугольник» в положении вершиной вверх устойчива, вершиной вниз – сверхнеустойчива. В этой форме выражена борьба противоположностей, что в свою очередь необходимо для создания вполне конкретных образов. В форме круга более, чем в какой-либо другой, выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются с формой круга или его производными. Текучесть формы «Амеба», напоминающей форму чернильной кляксы на листе бумаги, выражает неустойчивые по характеру образы. Романтичность, меланхолия, пессимизм – вот их диапазон.

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

*Точка* – тоже форма, без которой в отдельных случаях просто нельзя обойтись. Активность восприятия точки зависит от ее «одиночества» или от сочетания нескольких точек и других элементов.

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

### **Практическая работа. Поиск равновесия**

*Материалы и инструменты:* карандаш мягкий 3М–4М; стирка; акварельные краски; гуашь; кисти круглые и плоские, мягкие и жесткие; бумага формата А-4.

*Задание 1.1. Выполнить несколько вариантов условных и конкретных композиций из геометрических фигур графическим и аппликативным способами.*

### **Методические рекомендации**

Поиск равновесия можно вести двумя способами: 1) *графическим* – карандашом, красками акварельными, гуашью; 2) *аппликативным* – при помощи фигур, вырезанных из бумаги или картона.

При *графическом* композиционном поиске на бумаге используйте мягкий карандаш, все время сравнивая, отбирая и совершенствуя композицию.

*Аппликативный способ* заключается в следующем: возьмите три-четыре геометрические фигуры произвольных размеров, к примеру, два прямоугольника, круг, треугольник. Установив по своему усмотрению размеры каждой геометрической фигуры отдельно, вычерчиваем их на картоне или на плотной бумаге, вырезаем ножницами или скальпелем, а потом на белом листе бумаги, передвигая фигуры с места на место, komponуя их, ищем варианты композиционного равновесия. Размещать фигуры желательно компактно, их можно накладывать друг на друга. Те находки при поиске, которые покажутся удачными, зрительно воспринимаемыми, обводим карандашом, чтобы можно было потом сравнить и отобрать лучшую композицию.

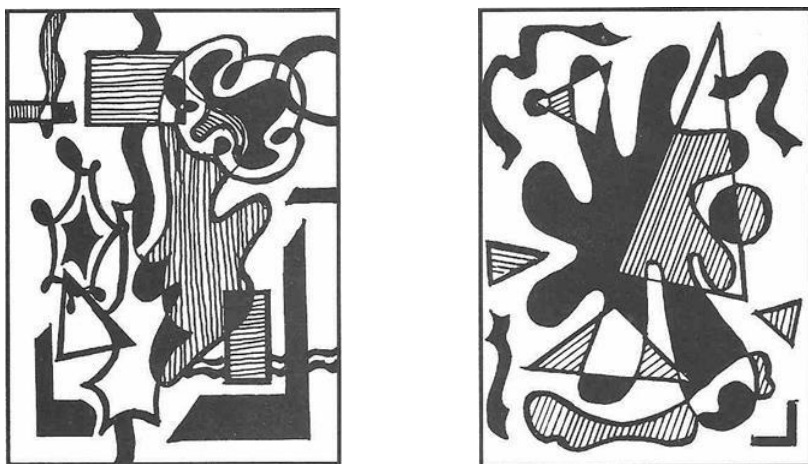
*Задание 1.2. Выполнить уравновешенную композицию из контрастных по форме пятен.*

### **Методические рекомендации**

В прямоугольной плоскости разместить 5–8 элементов или контрастных форм различной конфигурации, сочетая обтекаемые и прямолинейные. Это могут быть круги, овалы, остроугольные, ажурные и правильные прямоугольные формы или приближенные к таковым фигуры. Верно найти место каждой фигуры, помня о ее весе в зависимости от формы (например, компактная форма воспринимается более массивной, изрезанная по форме или ажурная – облегченной, даже если она в целом по размеру больше). Учесть в работе лево-правое восприятие плоскости (рисунок 1.5).

Выполнить 5–7 вариантов компоновок в карандаше. Выбранный вариант выполняется в ахроматическом решении. Фигуры должны восприниматься силуэтно верно. Необходимо найти тональные отношения между формами.

Фигуры должны быть разнообразными по очертанию, четко прорисованными, аккуратно покрашенными (небрежность в покраске будет мешать решению задачи).



**Рисунок 1.5. – Варианты равновесно расположенных фигур в декоративной композиции**

Равновесие может достигаться при распределении объектов изображения как по принципу симметричного расположения элементов композиции от центральной оси, так и при асимметричном раскладе. Необходимо учитывать особенности человеческого зрительного восприятия. По Е. Арнхейму, более сильная сторона картины – левая. Наиболее важные для представления зрительному восприятию элементы композиции размещаются в центре и слева, более тяжелые, бросающиеся в глаза, – на правой части картинной плоскости. Предмет или пятно, помещенное в верхней части композиции, зрительно воспринимается тяжелее, чем то же самое, помещенное внизу.

Равновесие сторон и частей картинной плоскости зависит от цвета изображенных предметов. Красный цвет тяжелее голубого, а яркие цвета тяжелее, чем темные. Чтобы взаимно уравновесить друг друга, площадь черного пространства должна быть большей, чем площадь белого пространства.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите наиболее существенные формальные признаки композиции и обоснуйте их важность.
2. Что такое равновесие?
3. Какими способами можно выполнять поиски равновесия?
4. Какое преимущество дает тоновое или цветовое решение композиции по сравнению с линейным, графическим?

## Лабораторная работа № 2. Замкнутая и открытая композиция

**Цель:** научиться составлять замкнутую и открытую композицию.

### Теоретические сведения

Изображение с замкнутой композицией вписывается в раму таким образом, чтобы оно не стремилось к краям, а как бы замыкалось само на себе (рисунок 2.1). Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие периферийные элементы опять к фокусу, то есть стремится с любого места композиции к ее центру.

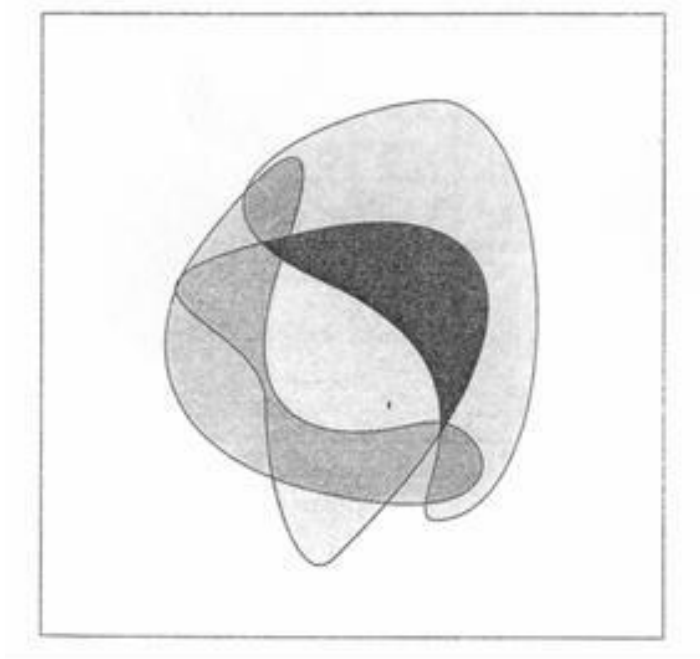
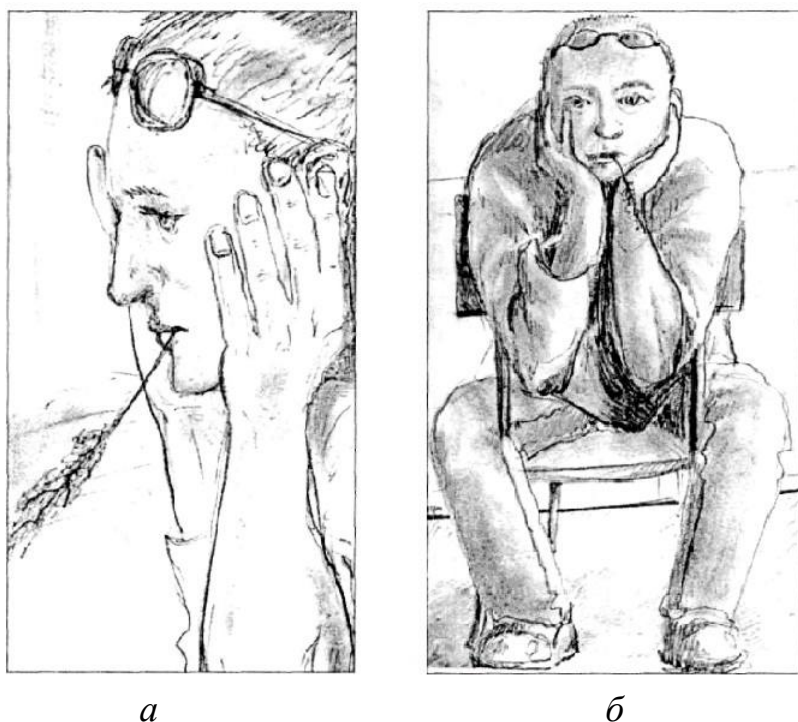


Рисунок 2.1. – Замкнутая композиция

Заполненность изобразительного пространства при *открытой композиции* может быть двойкой. Или это уходящие за пределы рамы детали, которые легко представить вне картины, или это большое открытое пространство, в которое погружается фокус композиции, дающий начало развитию, движению соподчиненных элементов. В таком случае отсутствует затягивание взгляда к центру композиции – наоборот, взгляд свободно уходит за пределы картины с некоторым домысливанием неизображенной части.

Открытая композиция центробежна, она тяготеет к поступательному движению или к скольжению по спирально расширяющейся траектории. Она может быть весьма сложной, но всегда в конечном итоге уходящей от центра. Нередко и сам центр композиции отсутствует, вернее, композиция складывается из множества равноправных мини-центров, заполняющих поле изображения.

Разницу между замкнутой и открытой композициями можно наблюдать в рисунке одного и того же мотива фигуры. На рисунке 2.2 *а* изображен только её фрагмент (лицо и руки в профиль). При этом большая часть фигуры вместе с окружением находятся вне формата рисунка. Расположенная затем лицом к наблюдателю и показанная в целом виде, она заполняет весь формат, создавая впечатление завершённой работы (рисунок 2.2 *б*). Таким образом, первый рисунок демонстрирует принцип открытой, а второй – замкнутой (закрытой) композиции.



*а* – открытая; *б* – замкнутая  
**Рисунок 2.2. – Разновидности композиции**

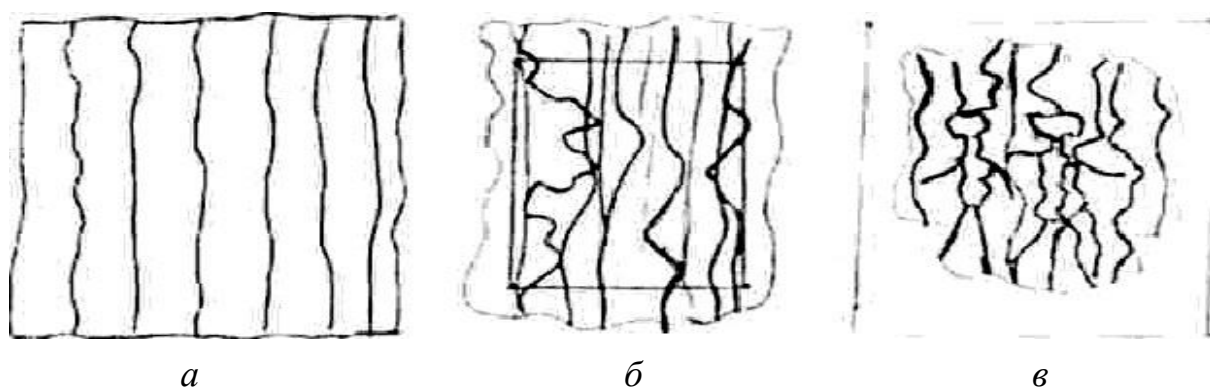
### **Практическая работа. Составление открытой и замкнутой композиции**

*Материалы и инструменты:* карандаш мягкий 3М–4М; стирка, акварельные краски; гуашь; кисти круглые и плоские, мягкие и жесткие, бумага формата А-4.

*Задание 2.* На формате А-4 создайте рисунок по принципу открытой композиции. Затем, используя перечисленные ранее приемы, создайте переход к открытой композиции с акцентом. Завершите цикл рисунком того же мотива с замкнутой (закрытой) композицией. По итогам трех рисунков проанализируйте особенности каждой композиции.

### Методические рекомендации

На примере, изображенном на рисунке 2.3, открытая композиция постепенно переходит в замкнутую. Вместе с изменением степени открытости рисунка постепенно появляются различные возможности его интерпретации. В этих схематических рисунках открытая композиция носит абстрактный характер, но, по мере перехода в замкнутую, она приближается к изображению реалистической сцены с двумя контурными фигурами, чем-то напоминающими человеческие в рисунках маленьких детей.



*а, б* – открытые композиции; *в* – замкнутая

**Рисунок 2.3. – Изменение степени открытости композиции**

Чтобы создать закрытую композицию, можно применить и другие приемы, в частности усилить проработку фона и падающих теней, которые плотно свяжут между собой все элементы; контрастно увеличить размер объекта, подчинив ему остальные, и т. д.

К некоторым произведениям изобразительного искусства не всегда можно применить четкие границы и определения, в том числе и по видам композиции. Многие работы представляют собой промежуточные (переходные) варианты. Примером подобной ситуации может служить картина Джексона Поллока под названием «Один: Номер 31» (приложение 1). В этой работе совмещены принципы открытой и закрытой композиции, что типично для абстрактного искусства. Однако признаки открытой композиции все же доминируют.

### Контрольные вопросы и задания

1. В чем сущность замкнутой композиции?
2. В чем сущность открытой композиции?
3. Назовите способы перехода от открытой к замкнутой композиции.

## **Лабораторная работа № 3.**

### **Симметричная и асимметричная композиция**

**Цель:** научиться составлять симметричную и асимметричную композицию.

#### **Теоретические сведения**

*Симметрия* отвечает одному из самых глубоких законов природы – стремлению к устойчивости. Симметрия – принцип организации композиции, где элементы расположены правильно относительно плоскости, оси или центра [11].

Существует несколько видов симметрии. *Зеркальная симметрия* – основывается на равенстве двух частей фигуры, расположенных одна относительно другой как предмет и его отражение в зеркале. Воображаемая плоскость, которая делит такую фигуру пополам, называется плоскостью симметрии. Зеркальная симметрия широко распространена в предметах быта, сувенирных изделиях.

*Осевая симметрия* обусловлена конгруэнтностью, достигаемой вращением фигуры относительно оси симметрии, т. е. линии, при повороте вокруг которой фигура может неоднократно совмещаться сама с собой.

*Винтовая симметрия* получается в результате одновременно вращательного и поступательного движения точки или линии вокруг неподвижной оси.

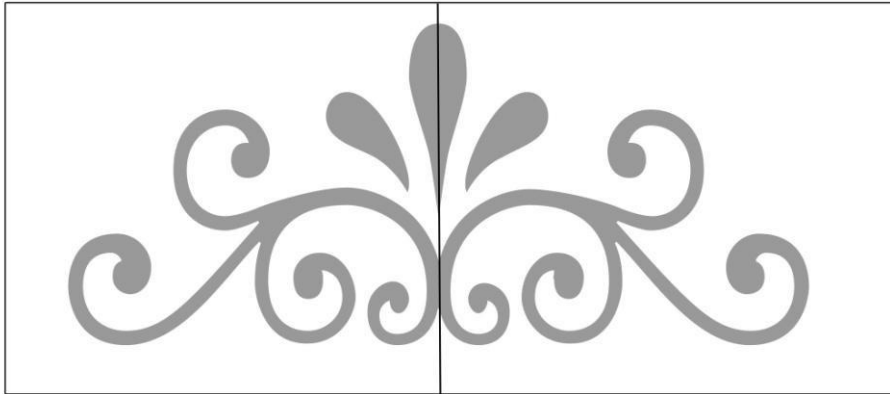
Строить симметричное изображение легко, достаточно только определить границы изображения и ось симметрии, затем повторить рисунок в зеркальном отражении. Симметрия гармонична, но если всякое изображение делать симметричным, то через некоторое время все произведения будут благополучными, но однообразными.

Художественное творчество настолько далеко выходит за рамки геометрической правильности, что во многих случаях надо сознательно нарушать симметрию в композиции. Иначе трудно передать движение, изменение, противоречие. В то же время симметрия, как алгебра, поверяющая гармонию, всегда будет напоминать об изначальном порядке, равновесии.

*Асимметричные композиции* не содержат плоскости, оси или точки симметрии. Формотворчество в них свободнее, однако это не снимает проблему уравновешенности. Наоборот, именно в асимметричных композициях авторы уделяют особое внимание уравновешенности как неременному условию грамотного построения картины.

Если симметричная форма воспринимается легко и сразу (рисунок 3.1), то асимметричная читается постепенно (рисунок 3.2).





**Рисунок 3.1. – Симметричная композиция**



**Рисунок 3.2. – Асимметричная композиция**

### **Практическая работа**

*Задание 3. Выполните композиционную организацию элементов в единую целостную структуру средствами симметрии и асимметрии. Используя графические средства (точка, линия, пятно), выполнить симметричные и асимметричные композиции. Симметричные композиции выполнить на основе зеркальной симметрии (0|0), где каждый элемент отображен и равноудален относительно оси симметрии.*

*Материалы и инструменты:* карандаш; ножницы; металлическая линейка; резиновый клей и кисть для клея; бумага; картон.

*Последовательность выполнения задания.*

1. Выполнить графические композиции на основе зеркальной симметрии методом членения композиционной плоскости. Линии полных членений могут быть различными по направлению, толщине и конфигурации. В основу членения композиционной плоскости рекомендуется выбрать одну из систем пропорционирования: метрический повтор, арифметическая или геометрическая прогрессия, числовой ряд Фибоначчи (рисунок 3.3)



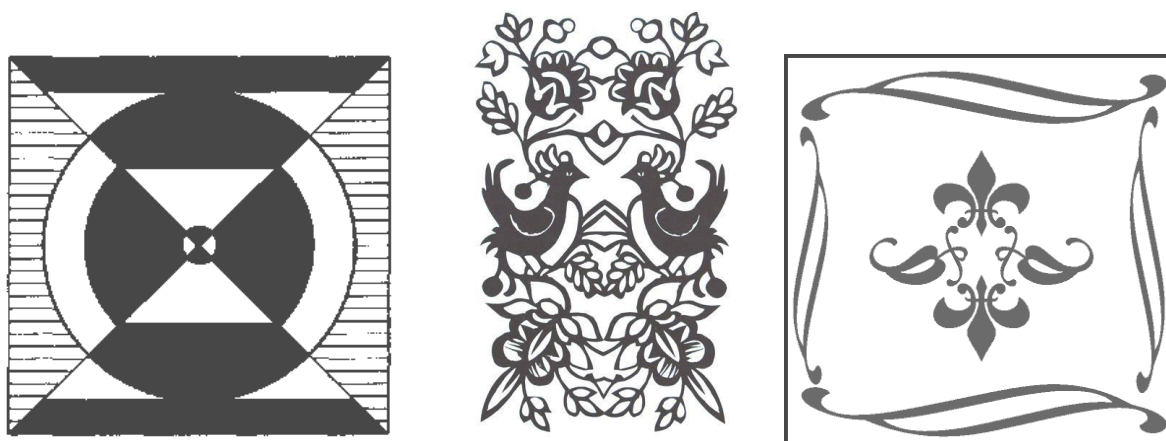
**Рисунок 3.3. – Варианты симметричного членения композиционной плоскости**

2. Разметить композиционную плоскость по вертикальной или горизонтальной стороне в зависимости от направления членений. Разметку сторон производить от оси симметрии.

3. Выполнить эскизные разработки.

4. Проработать наиболее удачный вариант на листе задания.

5. Используя выразительные средства графики – точку, линию, пятно, выполнить симметричную композицию на основе зеркальной симметрии (рисунок 3.4).



**Рисунок 3.4. – Варианты симметричных композиций на основе сочетания графических средств**

1. Определить необходимый набор графических средств, конфигурацию элементов и стилистику линейной графики.

2. Установить иерархию соподчинения элементов.

3. Определить положение композиционного центра на оси симметрии.
4. Выполнить эскизные разработки.
5. Проработать наиболее удачный вариант на листе задания.
6. Выполнить графические асимметричные композиции, используя членение композиционной плоскости методом комбинации линий, различных по направлению, толщине и конфигурации. В основу членения выбрать одну из систем пропорционирования: метрический повтор, арифметическую или геометрическую прогрессию, числовой ряд Фибоначчи (рисунок 3.5).



**Рисунок 3.5. – Варианты асимметричного членения композиционной плоскости**

7. Разметить композиционную плоскость по вертикальной или горизонтальной стороне в зависимости от направления членений. Разметку сторон производить от угла композиционной плоскости или от оси симметрии.
8. Выполнить эскизные разработки.
9. Выбрать наиболее удачный вариант и выполнить его на листе задания.

### **Методические рекомендации**

Симметричная композиция может быть организована по трем схемам:

1. Расположение главного элемента на оси симметрии, в центре композиционной плоскости или со смещением вверх или вниз. Такие композиции носят устойчивый характер, они, как правило, целостные, поскольку все элементы равноудалены от оси симметрии и композиционного центра. В композиционных разработках можно использовать одну (вертикальную или горизонтальную) ось симметрии, две (вертикальную и горизонтальную или две диагональные), четыре оси симметрии (вертикальную, горизонтальную и две диагональные).

2. Отсутствие явно выраженного главного элемента. В таких композициях доминирующее значение имеет пространство, организованное на оси симметрии между элементами (в том случае, если элементы равноудалены на относительно большое расстояние от оси симметрии).

3. Доминирующее значение приобретают элементы, близко расположенные относительно оси симметрии и воспринимающиеся как группа, составляющая одно целое.

Асимметричная композиция обладает большей гибкостью. Она более динамична и выразительна. Положение композиционного центра носит более свободный характер. Он может находиться в одной из четвертей композиционной плоскости и даже на оси симметрии, но обязательным условием является расположение соподчиненных ему элементов в такой системе взаимосвязи, которая создавала бы зрительное равновесие. Достигается равновесие путем зрительной направленности масс, объемов и всех элементов композиции к главному элементу. Средствами, позволяющими создать зрительную направленность, гармонизировать и соподчинить все элементы композиции в общую структуру, являются метроритмический повтор и контрастно-нюансные отношения по величине и конфигурации.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое симметрия?
2. Что такое асимметрия?
3. Перечислите виды симметрии и раскройте их содержание.
4. Чем отличается зеркальная симметрия от осевой симметрии?

## Лабораторная работа № 4. Статичная и динамичная композиции

**Цель:** научиться составлять статичные и динамичные композиции.

### Теоретические сведения

*Статичные композиции* – это устойчивые, неподвижные, спокойные, молчаливые, часто симметрично уравновешенные композиции. Они вызывают впечатление самоутверждения, несут в себе не иллюстративное описание, не событие, а глубину, философию. У статичных предметов есть явный центр, своего рода ось, вокруг которой организуется форма [17].

*Динамичные композиции* – внешне неустойчивые, склонные к движению, асимметрии, открытости композиции. Они отражают современный мир скорости, напора, калейдоскопичности жизни, новизны, стремительности моды, клипового мышления. Динамика часто исключает величавость, основательность, классическую завершенность. Динамичные композиции сложнее и индивидуальнее, поэтому требуют тщательного продумывания и виртуозного исполнения. Статичные композиции почти всегда бывают симметричными и часто замкнутыми, а динамичные – асимметричными и открытыми (рисунок 4.1).



*a*



*б*

*a* – статичная композиция; *б* – динамичная композиция

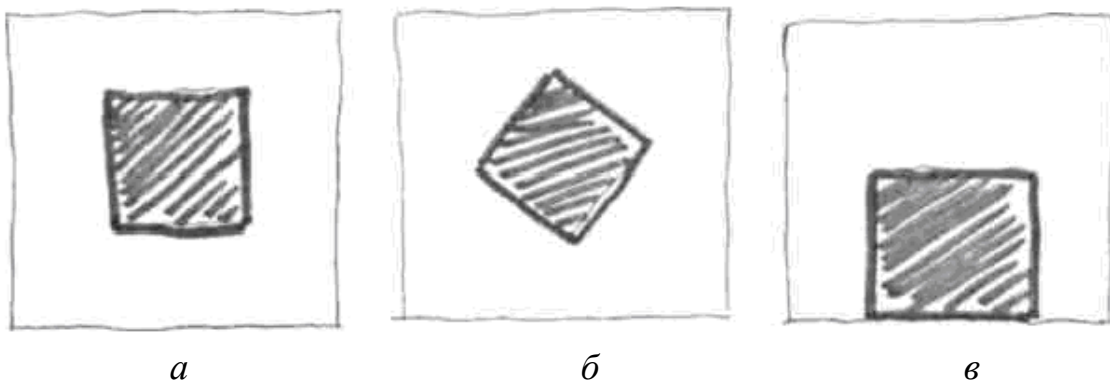
**Рисунок 4.1. – Выражение статики и динамики**

Динамичная форма может быть присуща как неподвижным объектам (например, памятник Петру I в Санкт-Петербурге работы скульптора Фальконе, скульптурная группа В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» и памятник, посвященный покорению космоса, установленные в Москве на

Выставке достижений народного хозяйства), так и быстро движущимся предметам: самолетам, легковым автомобилям и т. п.

Динамичность делает форму броской, активной, заметной, выделяя ее среди других. Обращаясь к природным объектам, можно сравнить медведя и оленя. Форма медведя более компактная, грузная, а оленя – легкая, стройная, динамичная. Это объясняется тем, что в борьбе за существование медведь побеждает силой, а для оленя важна, прежде всего, легкость и скорость бега. Все обусловлено.

На рисунке 4.2 представлены изображения одного и того же элемента – квадрата на аналогичном по конфигурации формате. Рисунок 4.2 *а* передает статику, а рисунок 4.2 *б* – динамику. На рисунке 4.2 *а* квадрат расположен в центре, причем его стороны параллельны сторонам формата, что создает статичную, завершенную ситуацию. Еще большей степенью визуальной устойчивости обладает квадрат на рисунке 4.2 *в*, где его основание привязано к основанию формата.



*а* – статика; *б* – динамика; *в* – ярко выраженная статика

**Рисунок 4.2. – Выражение статики и динамики**

Развернув фигуру и тем самым изменив направленность линий – сторон квадрата, мы нарушили равновесие композиции, создав ситуацию неопределенности движения (в одну или другую сторону). Таким образом, рисунок стал выражать динамичную композицию. Образно говоря, можно утверждать, что статика выражается горизонталью и (в меньшей степени) вертикалью, а динамика – наклонной линией, диагональю.

Состояние движения также можно передать путем повторения элемента (фигуры). В этом случае создаётся впечатление, что мы видим объект, постепенно сдвигающийся в определенном направлении, каждое последующее положение которого как бы зафиксировано во времени (по аналогии с принципами симультанной перспективы).

Такой вид повторяемости элементов представлен на упрощенной рисуночной версии картины Поля Гогена «Женщины на пляже» (рисунок 4.3). По отношению к первому (рисунок 4.3 а), второй (рисунок 4.3 б) рисунок обладает более выраженной внутренней динамикой, достигнутой путем повторения контура левой фигуры с последующим его наложением на первоначальное изображение. Выглядит это так, словно кадры («схваченные» через минимальное время) накладываются друг на друга, а сама фигура движется вперед.



*а* – статичная композиция; *б* – динамичная композиция

**Рисунок 4.3. – Рисуночная версия картины Поля Гогена «Женщины на пляже»**

Выраженное аналогичным способом движение можно увидеть и на картине Марселя Дюшана под названием «Обнажённая, спускающаяся по лестнице», 1912 (приложение 2). Такого типа изобразительные приемы широко использовали художники-футуристы в 10–20-х годах двадцатого века для передачи иллюзии движения.

**Практическая работа. Построение динамичных и статичных композиций из простейших элементов.**

*Материалы и инструменты:* карандаш мягкий 3М–4М; акварельные краски; гуашь, тушь; кисти; бумага формата А-4.

*Задание 4.1. Преобразовать статичную композицию (из простейших, произвольно расположенных элементов) в динамичную с обязательным этапом промежуточного расположения.*

#### **Методические рекомендации**

Чтобы в общем виде представить себе проявление важных закономерностей развития динамичной и статичной формы, следует обратиться вначале к условным геометрическим моделям. Динамика или статика формы может быть задана с помощью весьма разнообразных приемов как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении.

Для выражения статической формы на плоскости лучше всего брать такие геометрические фигуры: квадрат, круг, прямоугольник, а в пространстве – шар, цилиндр и т. п. Много фигур брать не нужно. Достаточно умело соединить две-три фигуры соответствующих размеров, чтобы достичь впечатления статики. Для передачи динамической формы на плоскости следует брать прямоугольники и трапеции с соответствующим соотношением размеров, а в пространстве – конусы, пирамиды, призмы и другие фигуры. В таких композициях динамических форм не исключена возможность использования прямоугольных фигур в качестве основания.

Задание выполняется акварелью или гуашью. Цвета и тона желательно составить самому, а не брать готовые. Статике, как говорилось выше, присуща устойчивость, поэтому нужно подобрать такой цвет, которым можно было бы подчеркнуть состояние покоя, придать форме большую выразительность. Для этого лучше подойдут серые тона.

Для передачи динамичности желательно брать более легкие цвета – светло-голубой, желтый, светло-зеленый и т. д., чтобы подчеркнуть стремительность формы.

Кроме геометрического изображения динамичности и статичности форм необходимо провести анализ этих категорий на природных и технических аналогах. Для этого подбирают близкое по характеру, по конфигурации животное или насекомое, которые могли бы послужить прообразом для решения того или иного промышленного образца. Например, бегемот и грузовой автомобиль, летящая птица и самолет, рыба и судно на подводных крыльях и др.

*Задание 4.2. Выполнить статичные и динамичные графические композиции, используя графические средства (точка, линия, пятно).*

*Последовательность выполнения задания.*

1. Выполнить графическую статичную композицию, используя членение композиционной плоскости линиями различной конфигурации, направления и толщины. В основу членения выбрать одну из систем пропорционирования: метрический повтор, арифметическую или геометрическую прогрессию, числовой ряд Фибоначчи (рисунок 4.4).

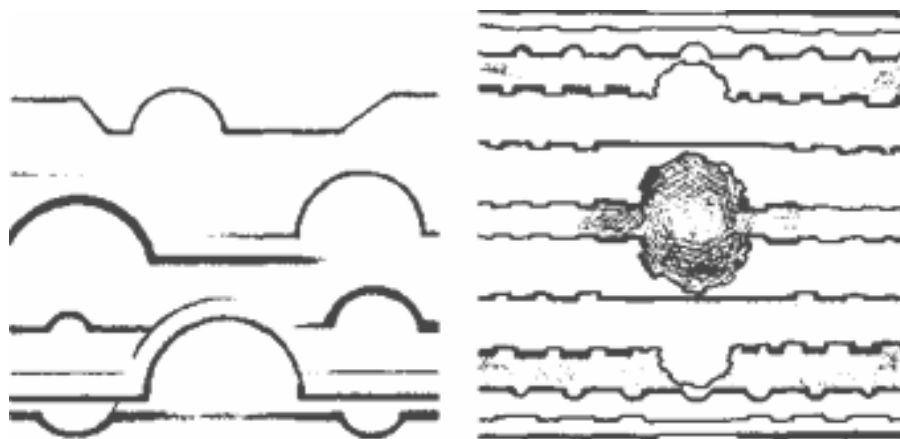
2. Разметить композиционную плоскость по вертикальной или горизонтальной стороне в зависимости от направления членений. Разметку сторон можно производить от оси симметрии или от одной из сторон.

3. Выполнить эскизные разработки полных линейных членений.

4. Выбрать наиболее удачный вариант и выполнить его на листе задания.

5. Произвести динамичное членение композиционной плоскости путем комбинации линий, различных по направлению, толщине и конфигурации. В основу членения выбрать одну из систем пропорционирования: метрический повтор, арифметическую или геометрическую прогрессию, числовой ряд Фибоначчи (рисунок 4.5)





**Рисунок 4.4. – Варианты статичного членения композиционной плоскости**



**Рисунок 4.5. – Варианты динамичного членения композиционной плоскости**

6. Определить необходимый набор графических средств, конфигурацию элементов и стилистику линейной графики.
7. Установить иерархию соподчинения элементов.
8. Определить положение композиционного центра и акцентных точек на композиционной плоскости.
9. Выполнить эскизные разработки композиции.
10. Выбрать наиболее удачный вариант и выполнить его на плоскости листа задания.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Опишите приемы, с помощью которых могут быть заданы динамика и статика.
2. Что такое динамика? Приведите примеры динамических форм.
3. Что такое статика? Обоснуйте необходимость статических форм.
4. Какие цвета лучше выбирать для передачи статичности и динамичности объекта?

## Лабораторная работа № 5. Формы композиции

**Цель:** научиться составлять композиции различной формы.

### Теоретические сведения

Все дисциплины проективного цикла, от инженерной графики до дизайна, дают понятия элементов, составляющих форму окружающего мира:

- точка;
- линия;
- плоскость;
- объемная поверхность;
- пространство.

Используя эти понятия, легко классифицировать формы композиции. Надо только иметь в виду, что изобразительное искусство не оперирует математическими объектами, поэтому точка как геометрическое место пространства, не имеющая размеров, конечно, не может быть формой композиции. У художников точкой могут быть и круг, и клякса, и любое сосредоточенное вокруг центра компактное пятно. Те же замечания касаются и линии, и плоскости, и трехмерного пространства.

Таким образом, формы композиции, названные так или иначе, не являются определениями, а лишь приблизительно обозначаются как нечто геометрическое [9].

У *точечной (центрической)* композиции всегда проглядывается центр; он может быть центром симметрии в буквальном смысле или условным центром в несимметричной композиции, вокруг которого компактно и примерно равноудаленно располагаются композиционные элементы, составляющие активное пятно. Точечная композиция всегда центростремительна, даже если части ее как бы разбегаются от центра, фокус композиции автоматически становится главным элементом, организующим изображение. Значение центра наиболее подчеркивается в круговой композиции.

Точечной (центрической) композиции присущи наибольшая целостность и уравновешенность, она легко строится, весьма удобна для освоения первых профессиональных приемов сочинения. Для точечной композиции большое значение имеет формат изобразительного поля. Во многих случаях формат прямо диктует конкретную форму и пропорции изображения, или, наоборот, изображением определяется конкретный формат.

В теории орнамента расположение повторяющихся элементов вдоль прямой или изогнутой незамкнутой линии называется трансляционной симметрией. В общем случае *линейно-ленточная композиция* совсем не обязательно должна состоять из повторяющихся элементов, но ее общее расположение обычно вытянуто в каком-либо направлении, что предполагает наличие воображаемой осевой линии, относительно которой строится изображение. Линейно-ленточная композиция является незамкнутой

и часто динамичной. Формат изобразительного поля допускает относительную свободу, здесь изображение и поле не так жестко привязаны друг к другу по абсолютным размерам, главное – вытянутость формата.

В ленточной композиции нередко маскируется второй из трех главных признаков композиции – подчиненность второстепенного главному, поэтому в ней очень важно выявить главный элемент. Если это орнамент, то в повторяемых элементах, распадающихся на отдельные мини-изображения, повторяется и главный элемент. Если же композиция одномоментная, то главный элемент не маскируется.

*Плоскостная (фронтальная) композиция* предполагает заполненность изображением всей плоскости листа. Такая композиция не имеет осей и центра симметрии, не стремится стать компактным пятном. Она не имеет ярко выраженного одиночного фокуса. Плоскость листа (целиком) и определяет целостность изображения. Фронтальная композиция часто используется при создании декоративных произведений – ковров, росписей, орнаментов тканей, а также в абстрактной и реалистической живописи, в витражах, мозаике. Эта композиция тяготеет к открытому типу. Не следует считать плоскостную (фронтальную) композицию только такой, в которой видимая объемность предметов исчезает и заменяется плоскими цветовыми пятнами. Многоплановая реалистическая картина с передачей пространственных и объемных иллюзий по формальной классификации относится к фронтальной композиции.

*Объемная композиция* выходит в трехмерные виды искусств – скульптуру, керамику, архитектуру и т. д. Ее отличие от всех предыдущих форм состоит в том, что восприятие произведения происходит последовательно из нескольких точек наблюдения, во многих ракурсах. Целостность силуэта имеет равноценное значение в различных поворотах. Объемная композиция включает в себя новое качество – протяженность во времени; она рассматривается с разных сторон, не может быть охвачена единым взглядом полностью. Исключение составляет рельеф, являясь промежуточной формой, в которой объемная светотень играет роль линии или пятна.

Объемная композиция весьма чувствительна к освещенности произведения, причем основную роль играет не сила света, а его направленность. Рельеф должен быть освещен скользящим, не лобовым светом, но этого мало, надо еще учитывать, с какой стороны должен падать свет, так как от смены направления теней вид произведения совершенно меняется.

*Пространственную композицию* формируют архитекторы и в некоторой степени дизайнеры. Взаимодействие объемов и планов, технологии и эстетики, которыми оперируют архитекторы, не является прямой задачей изобразительного искусства, но пространственная композиция становится объектом внимания художника в том случае, если она строится из объемных художественно-декоративных элементов, каким-либо образом распо-

ложенных в пространстве. Во-первых, это сценическая композиция, включающая в себя декорации, бутафорию, мебель и т. д. Во-вторых – ритмическая организация групп в танце (имеются в виду цвет и форма костюмов). В-третьих – выставочные комбинации декоративных элементов в залах или витринах. Во всех композициях активно используется пространство между предметами.

Как и в объемной композиции, здесь большую роль играет освещение. Игра света и тени, объема и цвета может кардинально изменить восприятие пространственной композиции.

Нередко путают пространственную композицию как форму с картиной, передающей иллюзию пространства. В картине нет реального пространства, по форме это плоскостная (фронтальная) композиция, в которой расположение цветовых пятен последовательно как бы удаляет предметы от зрителя в глубину картины, но само построение изображения идет по всей плоскости.

В реальных конкретных произведениях формы композиции в чистом виде встречаются не всегда. Как вообще все в жизни, композиция картины или изделия использует элементы и принципы разных форм. Лучше и точнее всего отвечает чистой классификации орнамент. Именно орнамент был той основой, на которой, прежде всего, выявились закономерности и формы композиции. Станковая картина, монументальная роспись, сюжетная гравюра, иллюстрация часто не вписываются в геометрически упрощенные формы композиции. В них, конечно, нередко проглядывают и квадрат, и круг, и лента, и горизонталь, и вертикаль, но все это – в сочетании друг с другом, в свободном движении, в переплетении.

### **Практическая работа**

*Задание 5.1. Выполнить две композиции, одну в форме овала и одну в форме буквы L.*

*Материалы и инструменты:* карандаш мягкий 3М–4М; акварельные краски; кисти; бумага формата А-4.

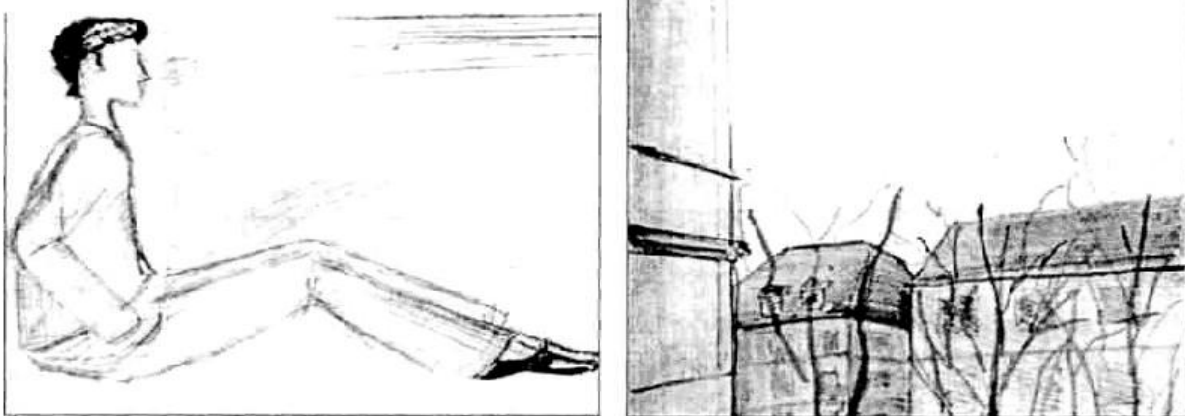
### **Методические рекомендации**

*Композиция в форме овала* более всего подходит для изображения натюрмортов, состоящих из объектов, где преобладают органические (естественные) формы, как, скажем, корзина с фруктами, ваза с цветами и т. п. (рисунок 5.1).

*Композиция в форме буквы L* была особенно популярной во времена Рембрандта. Предметы в изображаемой сцене (скажем, в натюрморте) размещали таким образом, чтобы они напоминали силуэт этой буквы на общем фоне работы. Одновременно существовало деление на освещенную и затененную части (рисунок 5.2).



**Рисунок 5.1. – Композиции в форме овала**



*а*

*б*

*а* – Ева Александжак, (без названия), рисунок карандашом, 2001 г.;

*б* – Павел Каспшик, (без названия), рисунок карандашом, 2001 г.

**Рисунок 5.2. – Композиции в форме буквы L**

*Композиция в форме прямоугольника или квадрата* (как в горизонтальном, так и в вертикальном варианте) широко распространена в изобразительном искусстве, так как размещение элементов в схеме прямоугольника изначально несет в себе условие взвешенности и гармонии. Композицию в виде прямоугольника или квадрата можно располагать в любом формате и, прежде всего, в аналогичных по геометрии.

*Горизонтальная композиция* как бы раздвигает вширь художественное произведение, при этом особенно подчеркивая горизонтальные связи и направления. Им подчинены вертикальные оси, ритмы и членения,

иными словами, в горизонтальной композиции художественное воздействие вертикали намеренно ослабляется.

Противоположностью горизонтальной является *вертикальная композиция*, которая, наоборот, подчеркивает вертикальные ритмы за счет ослабления горизонтальных. Преобладание вертикально развивающихся элементов в вертикальной композиции представлено на рисунке 5.3.



**Рисунок 5.3. – Александр Лабас. «Березы»**

Согласно принципам построения *диагональной композиции*, изображаемые объекты располагаются по диагонали, что предусматривает акцентирование одной или нескольких наклонных осей. В этом случае происходит ограничение как вертикальных, так и горизонтальных связей между элементами (рисунок 5.4).

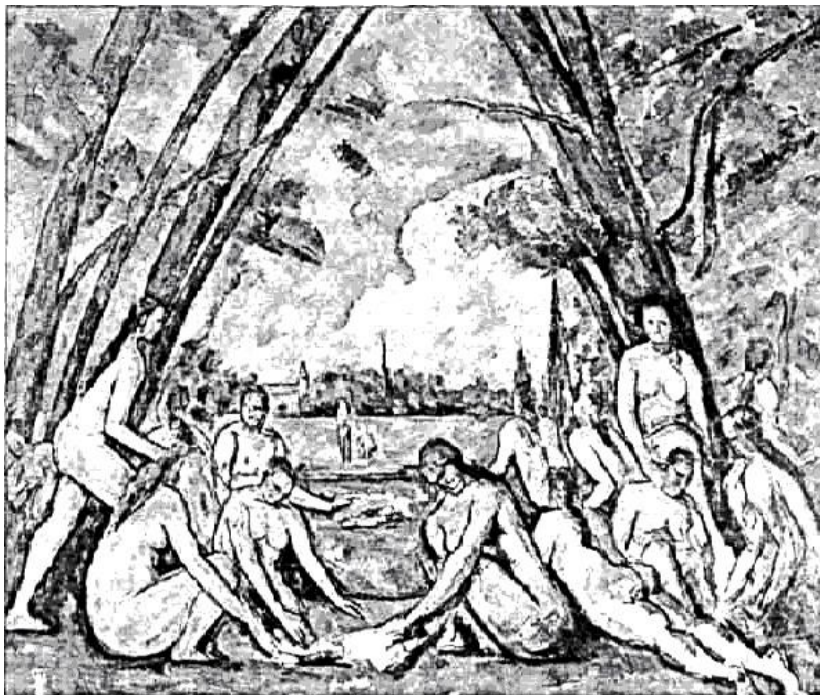
*Композиции в форме треугольника и трапеции* предоставляют большие возможности свободно разместить элементы в их условно-схематических рамках, избегая при этом часто возникающих проблем с сохранением равновесия в работе. Благодаря широкому основанию обеих фигур, объекты, расположенные вдоль него, приобретают зрительную весомость и устойчивость, что создает впечатление стабильности. Такое расположение элементов облегчает построение сходящейся перспективы.



**Рисунок 5.4. – И. Репин. «Бурлаки на Волге», 1872–1873**

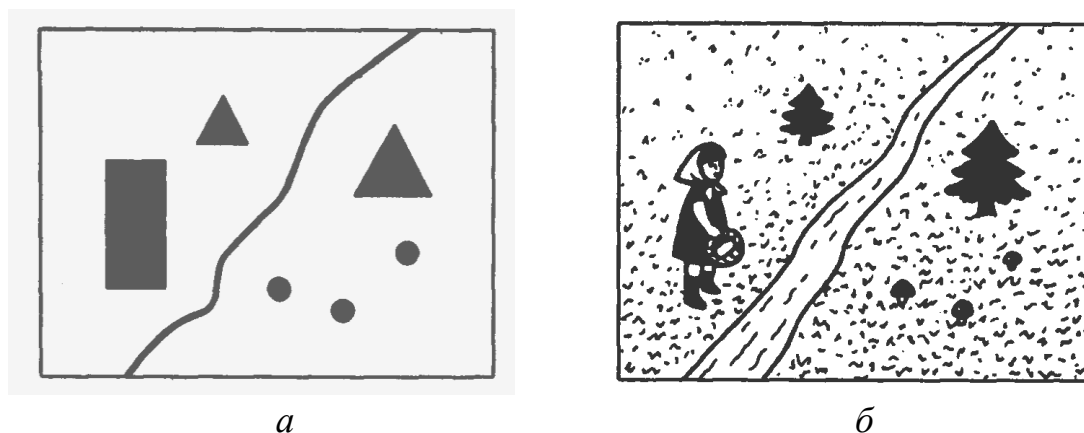
Можно найти целый ряд произведений, в которых композиция строится на основе не одного, а многих треугольников. Образцом композиции в форме треугольника является работа Леонардо да Винчи «Мадонна и младенец со святой Анной», пр. 1508–1509 (приложение 3).

*Задание 5.2. Определить, на скольких треугольниках базируется композиция произведения, изображенного на рисунке 5.5.*



**Рисунок 5.5. – Поль Сезанн. «Большие купальщицы», масло, 1906 г.**

*Задание 5.3. Выполнить диагональную образную композицию, первоначально составленную из линий, точек и геометрических фигур, сохраняя найденные композиционные соотношения фигур (рисунок 5.6).*



*а* – композиция из линий, точек и геометрических фигур; *б* – образная композиция

**Рисунок 5.6. – Диагональные композиции**

### **Методические рекомендации**

Композиционный прием использования диагональных направлений способствует усилению или ослаблению движения [12]. Это можно увидеть в картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», 1884-1887 (приложение 4), где направление движения саней, бегущего мальчика, а также расположение отдельных фигур и толпы дано по диагонали, из нижнего правого угла в верхний левый. Композиция картины построена с учетом такой закономерности, как более быстрое зрительное восприятие окружающего предметного мира слева направо, чем справа налево. Эта закономерность, возможно, связана с нашей привычкой читать и писать слева направо. Изображение движения по диагонали слева направо или параллельно плоскости картины активизирует восприятие движения, а диагональное справа налево несколько ослабляет. В «Боярыне Морозовой» показано направление движения справа налево, т. е. замедленное движение.

Построение композиции по диагонали позволяет также показать значительную степень глубины пространства.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что понимают под плоскостной, объемной и пространственной композицией?
2. Назовите, в каких формах рекомендуют выполнять композицию на плоскости.
3. Какой композиционный прием используют для усиления или ослабления движения?
4. Назовите картины, с которыми вы ознакомились на занятии, и укажите, с помощью каких форм построены композиции в них.



## Лабораторная работа № 6. Приемы и средства композиции

**Цель:** научиться применять различные приемы и средства композиции.

### Теоретические сведения

Если взять несколько геометрических фигур и попытаться сложить их в композицию, то придется признать, что с фигурами можно сделать только две операции – или их сгруппировать, или наложить друг на друга. Если какую-то большую монотонную плоскость надо превратить в композицию, то эту плоскость придется расчленить на ритмический ряд любым способом – цветом, рельефом, прорезями. Если необходимо зрительно приблизить или отдалить предмет, можно воспользоваться приближающим эффектом красного цвета или удаляющим эффектом синего цвета.

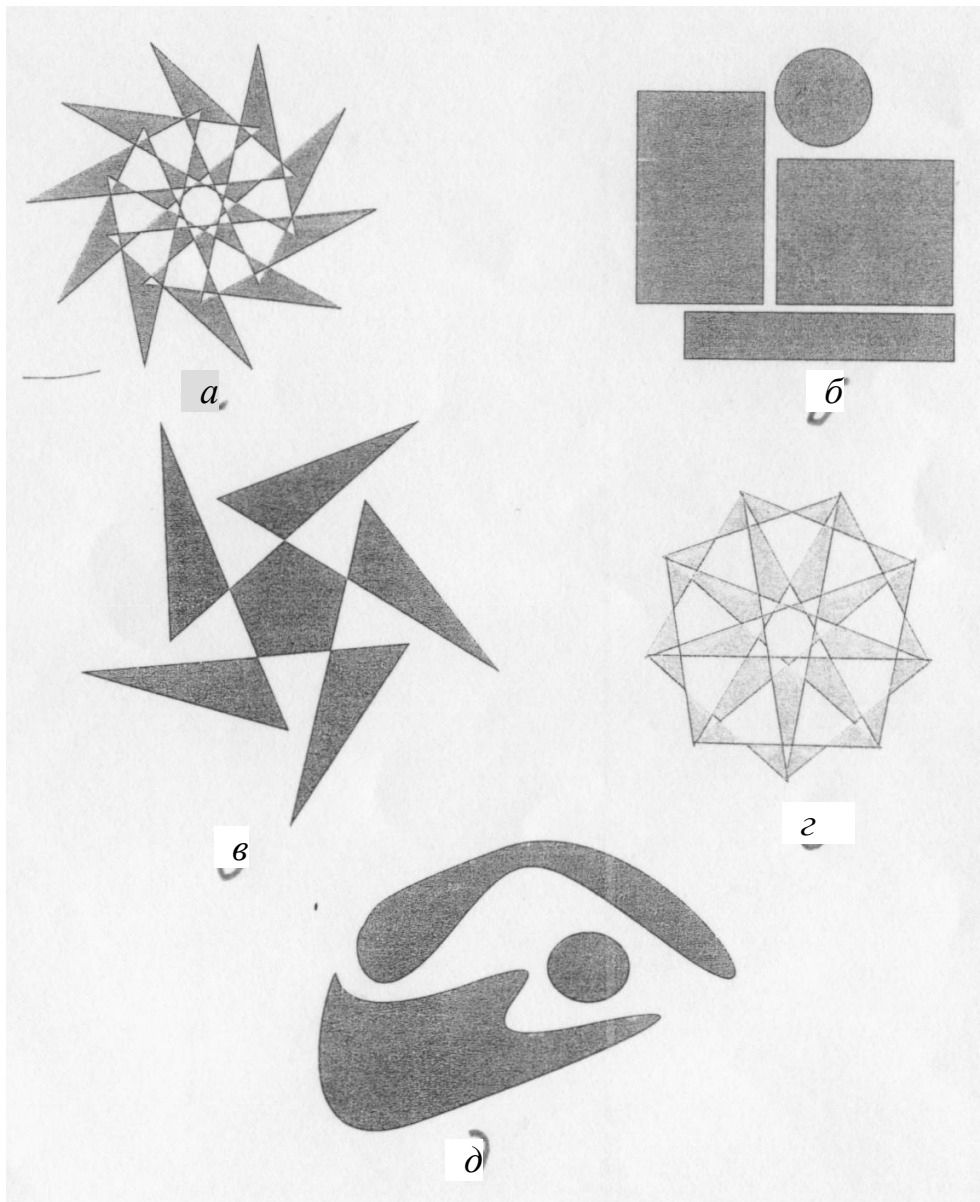
Таким образом, существуют следующие формальные и в то же время реальные приемы композиции и соответствующие им средства, которыми художник пользуется в процессе создания произведения: *группировка, наложение и врезка, членение, формат, масштаб и пропорция, ритм и метр, контраст и нюанс, цвет, композиционные оси, симметрия, фактура и текстура, стилизация* [1].

*Группировка* является самым распространенным и, в сущности, самым первым действием при составлении композиции. Сосредоточение элементов в одном месте и последовательное разряжение в другом, выделение композиционного центра, равновесие или динамическая неустойчивость, статическая неподвижность или стремление к движению – все можно выполнить с помощью группировки.

Группировка вовлекает в композицию и пробелы, то есть расстояния между элементами. Группировать можно пятна, линии, точки, теневые и освещенные части изображения, теплые или холодные цвета, размеры фигур, текстуру и фактуру – все, что зрительно отличается одно от другого (рисунок 6.1).

*Наложение и врезка* по композиционному действию – это группировка, выходящая за границы фигур. Размещение элементов или их фрагментов один под другим, частичное перекрытие силуэтов являются моделью композиционной схемы картины при передаче ближних, средних и дальних планов, линейной и воздушной перспективы. Особенно эффектно этот прием выглядит тогда, когда одновременно используется изменение цвета, контраста и масштаба с удалением планов.

В скульптуре есть два практических метода работы. По первому методу глина частями накладывается на каркас и постепенно наращивается до нужной формы. По второму методу берется приблизительно общая масса фигуры и затем убирается вся лишняя глина, форма как бы освобождается от ненужных масс. Нечто подобное происходит и при создании композиции. Группировка и наложение аналогичны первому методу скульптора, а *членение* напоминает второй метод, то есть прием членения извлекает детальную композиционную структуру из большой монотонной поверхности.



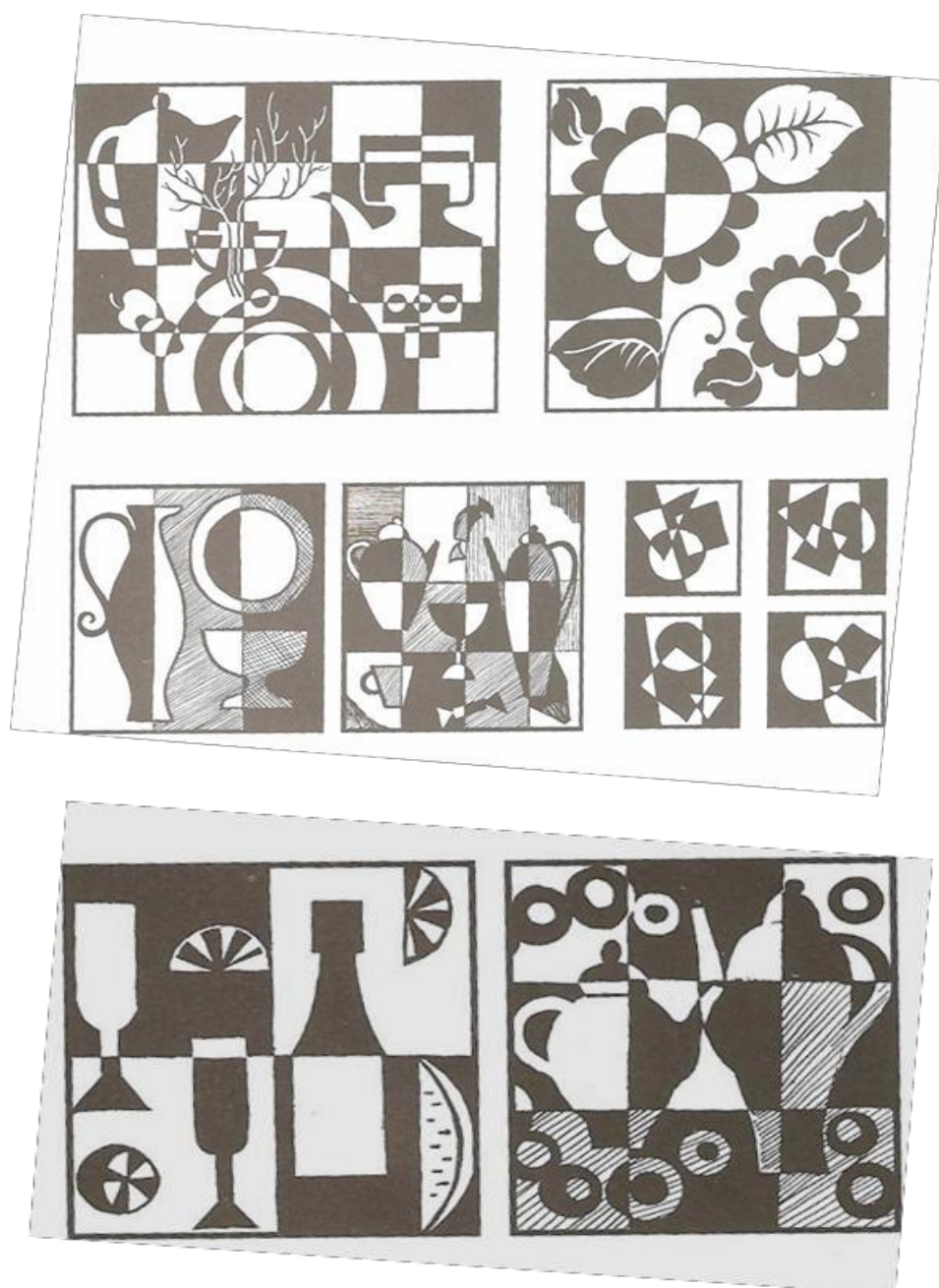
*а* – конгруэнтных треугольников; *б* – прямоугольников и круга; *в* – треугольников и многоугольника; *г* – треугольников различной формы; *д* – криволинейных фигур и овала

**Рисунок 6.1. – Группировка геометрических фигур**

*Членение* – вторичный прием; он, в общем, является обратной стороной группировки и имеет дело с уже имеющейся композиционной основой, давая произведению ритмическую выразительность. Типичный пример построения композиции с помощью членения – живописные полотна Филонова. В них каждый фигуративный элемент композиции разбивается на ряд цветных пятен, что придает работе особое своеобразие, и, с точки зрения композиции, картина воспринимается, прежде всего, как совокупность этих ячеек цвета, а уж потом – как изображение фигур и предметов.

Прием членения широко применяется в архитектуре от античных ордоров и готических храмов до конструктивизма двадцатого века.

Членение осуществляется прямыми или кривыми линиями и поддерживается цветом или тоном. Приведем наиболее часто встречающиеся варианты членения плоскости на части, которые мы можем использовать в своих композициях (рисунок 6.2).



**Рисунок 6.2. – Варианты членения плоскости на части**

При создании композиции бесконечно широкий диапазон конкретных результатов обеспечивают те средства, те инструменты композиции, которые, оставаясь формальными, являются уже носителями эстетических категорий, отвечают нашему чувственному восприятию мира: ритм, контраст, цвет, пропорции и другие проявления осознания порядка в природе.

Отдать предпочтение какому-либо из средств композиции, принять их неравнозначность совершенно невозможно. Между тем одно из средств можно по порядку поставить первым. Композиция, как правило, начинается с выбора определенного *формата* – это и будет первым средством композиции.

В подавляющем большинстве картины прямоугольны. Отсюда вытекают три возможных формата – вертикальный, горизонтальный, квадратный. Такие формы композиций, как центровая, скорее всего потребуют квадратного поля, линейно-ленточная – активно вытянутого формата, фронтально-плоскостная в зависимости от конкретной задачи может вписаться в любой формат. Панорамный пейзаж или портрет, многофигурная картина или орнаментальная роспись – каждая из композиций, требующая своего формата, причем существенное значение имеет не только соотношение сторон, но и абсолютная величина формата. У художников-графиков эмпирически выведен такой закон: чем меньше композиция, тем относительно большими должны быть поля работы. Эскизы, товарные знаки, эмблемы, любые подобные графемы хорошо смотрятся на листах, в которых поля значительно больше самого изображения. Для композиции, размером с лист ватмана, поля должны быть совсем небольшие (3–5 см).

Формат, если он задан заранее, непосредственно становится одним из средств композиции, потому что соотношение сторон и абсолютный размер листа сразу определяют возможные формы композиции, степень ее детализации, дают начало композиционной идее. Кроме прямоугольного, формат может быть овальным, круглым, многоугольным и вообще любым, в зависимости от этого меняются и композиционные задачи.

Как средство композиции *масштаб* работает стратегически. Достаточно сравнить графическую работу и монументально-декоративное произведение, чтобы понять, как масштаб влияет на форму композиции. Формальный аспект графической работы – филигранность всех ее элементов, так как она рассматривается вблизи. Монументальная композиция непременно имеет большую обобщенность, некоторую жесткость формы, упрощенность деталей. С увеличением масштаба повышаются требования к уравновешенности и целостности композиции.

Если рассматривать масштаб внутри композиции, то соотношение между элементами регулируется *пропорцией*. Широко известное золотое сечение, то есть такое пропорциональное соотношение между элементами, когда целое относится к большей части, как большая часть относится к меньшей, воспринимается гармонично не только по ощущению, но и логически.

Вообще говоря, масштабная пропорциональность как средство композиции применяется фактически постоянно, в любой упорядоченности фигур и предметов. Не всякое соотношение размеров согласуется друг с другом, поэтому внутренний масштаб и пропорция – тонкое средство композиции, основанное на интуиции.

Масштаб и пропорция являются главными средствами передачи перспективы – уменьшение элементов в глубину картины создает ощущение пространства.

*Ритм* – это равномерное чередование размерных элементов, порядок сочетания линий, объемов, плоскостей. Ритм действует на наши чувства. Мы воспринимаем его не только зрительно, но и на слух. Скачущая лошадь ритмично отбивает такт. Ритмичны стук колес паровоза, музыка танца. Чем ритмичнее стихотворение, тем легче оно читается и запоминается. Источник звука воспринимается как ритмичный потому, что выдержан одинаковый интервал между звуками, ударами. Ритм используется и в статичных предметах. Например, в плоскостном изображении: на обоях, на коврах, на тканях.

Когда мы смотрим на неподвижное изображение на том или ином сооружении (орнаментальный фриз) или на предмете (орнамент на вазе), с чередованием каких-либо повторяющихся элементов, плоскостных, объемных, линейных, ощущение ритма дает восприятие условного движения, глаз наш как бы следует за этим размерным повтором элементов.

Равномерность – наиболее простая, маршеобразная форма ритма. В композиции равномерное чередование элементов определяется словом «метр». Самый примитивный, равнодушный и холодный метр – когда размеры элементов и размеры пробелов одинаковы. Выразительность и, соответственно, сложность ритма повышаются, если интервалы между элементами постоянно изменяются.

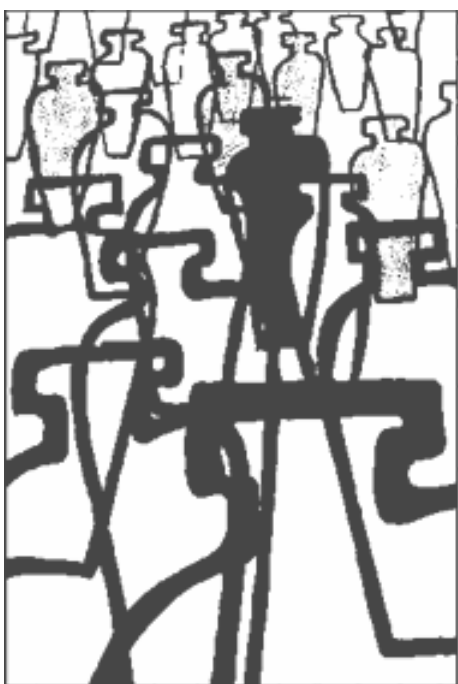
В таком случае возможны варианты:

- чередование элементов закономерно ускоряется или замедляется;
- расстояния между элементами не носят закономерно-регулярного характера, а растягиваются или сужаются без явной метрики.

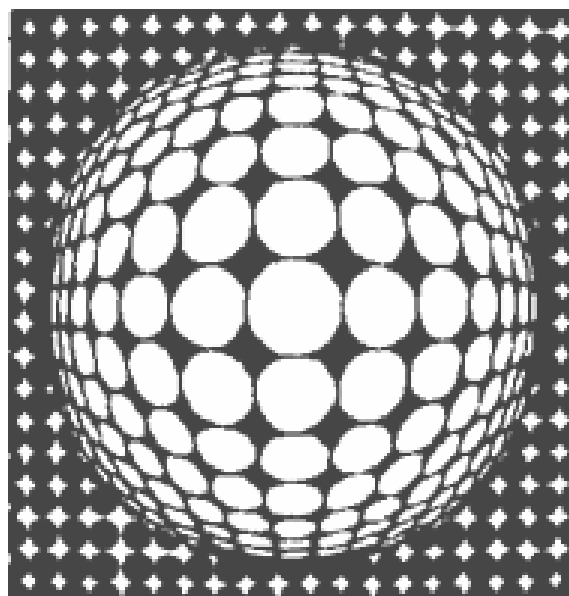
Второй вариант имеет больше возможностей, хотя и труднее строится, – это делает композицию внутренне напряженной, с большей тайной.

Ритм как средство композиции часто применяется в сочетании с пропорцией: тогда элементы не только чередуются, но и сами изменяются по размерам в соответствии с какой-либо закономерностью (орнамент) или свободно.

Ритм может быть спокойным и беспокойным, может быть направленным в одну сторону (орнаментальная кайма) или сходящимся к центру (узор в центре подноса, скатерти, шкатулки), направленным как по горизонтали, так и по вертикали. Частые членения в горизонтальном направлении, как и в вертикальном, могут создавать впечатление беспокойства (рисунок 6.3). Членения по горизонтали будут зрительно снижать высоту вещи, а вертикальные, наоборот, делают ее выше.



*a*



*б*

*a* – на основе изменения размеров, форм и тона; *б* – нарастающий ритм.

**Рисунок 6.3. – Ритмичное расположение элементов**

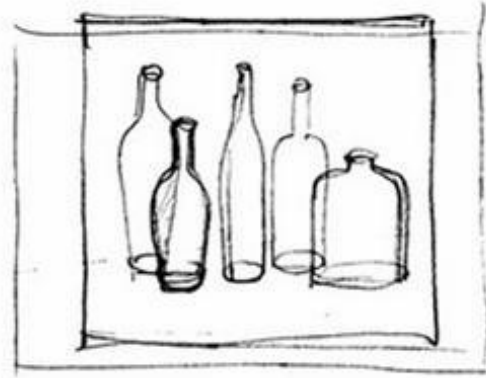
Из всех признаков формы наиболее значимым для ритмизации является размер, затем интервал.

*Контраст* – близкое к ритму средство. Соседство резко отличающихся друг от друга элементов (по площади, цвету, светотени, форме и т. д.) аналогично ритмическому чередованию, только синкопированному, сбитому с прямого счета. Контрастность придает композиции выразительную мощь, с помощью контраста легко выделить главные элементы, контраст расширяет динамический диапазон композиции (рисунок 6.4 *a*). Однако в слишком резких контрастах есть опасность нарушения целостности композиции, поэтому альтернативным средством выступает *нюанс* – успокоенный, снивелированный контраст (рисунок 6.4 *б*).

Нюанс, создавая целостность, в какой-то момент может не оставить ничего от контраста, превратить композицию в вялую монотонность. Во всем нужно чувство меры (в Древней Греции это считалось показателем умственного развития человека).



а



б

а – контраст на основе изменения размеров и формы;

б – нюансное решение композиции

**Рисунок 6.4. – Контраст-нюанс**

Часто для создания иллюзии приближения или отдаления предмета используют свойства цвета: насыщенные теплые тона как бы приближают, а холодные, малонасыщенные тона отдаляют. Только с помощью цвета можно передавать пространство. *Цвет* как средство композиции присутствует буквально в каждом изображении независимо от его композиционных задач и форм. Вездесущность цвета дает ему право считаться универсальным и необходимым (то есть цвет нельзя обойти) средством композиции.

*Композиционными осями* называют направления развития композиции, которые ведут взгляд зрителя, создавая впечатление движения или покоя. Частным случаем композиционных осей являются, например, оси симметрии в ленточных композициях. Композиционные оси могут быть вертикальными, горизонтальными, диагональными и так называемыми перспективными (уводящими в глубину картины). Вертикальная направленность дает торжественность, устремленность к духу, горизонтальность как бы демонстрирует зрителю неспешное движение, диагональность наиболее динамична. Она подчеркивает развитие. Особое место занимают перспективные оси. С одной стороны, они отвечают природному свойству глазного аппарата, воспринимающего предметы сходящимися в точку с удалением от зрителя в бесконечность, а с другой стороны, они втягивают взгляд в глубину картины, делают зрителя участником события. Во взаимодействии с другими средствами композиции оси часто выступают и в комбинации между собой, образуя крестообразные, многоходовые, сложные связи.

*Симметрия* как средство композиции является самым эффективным и простым, потому что она изначально уравновешенна и целостна, кроме того не требует никаких специальных творческих усилий: достаточно

отразить зеркально одно в другом. Симметрия может быть и не уместна в конкретном произведении, но формально это средство беспроязительно. У художников есть негласное правило: если не знаешь, как построить композицию, делай симметрию.

*Фактура* – это характер поверхности: гладкость, шероховатость, рельефность. Фактурные показатели несут в себе определенные черты композиционного средства, хотя не так явно и не так категорично, как ритм и цвет.

Фактура широко используется скульпторами, архитекторами, дизайнерами. В живописи она играет часто вспомогательную роль, но иногда выступает равноправным средством художественной композиции, как, к примеру, в картинах Ван-Гога.

Фактура редко используется в графике. Значительно большую роль в графике и живописи играет *текстура*, то есть видимый рисунок поверхности (текстура древесины, ткани, мрамора и т. д.). Текстура имеет большое разнообразие, во многих случаях именно текстура создает эстетическую особенность произведения.

*Стилизация* в основном связана с декоративным искусством, где очень важна ритмическая организация целого. Стилизация – обобщение и упрощение изображаемых фигур по рисунку и цвету, приведение фигур в удобную для орнамента форму. Стилизованные формы – средство дизайна, монументального искусства. Стилизация применяется в станковом изобразительном искусстве для усиления декоративности.

Особенно широко используется стилизация при создании растительного орнамента. Природные формы, нарисованные с натуры, слишком перегружены несущественными деталями, случайной пластикой, обилием цветовых нюансов. Стилизуя натурные зарисовки, 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 (рисунок 6.5).





### Рисунок 6.5. – Стилизация в изображении растений

*Трансформация* – это изменение формы предмета, то есть трансформирование ее в необходимую сторону: округление, вытягивание, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей, подчеркивание угловатости и т. д. (рисунок 6.6).

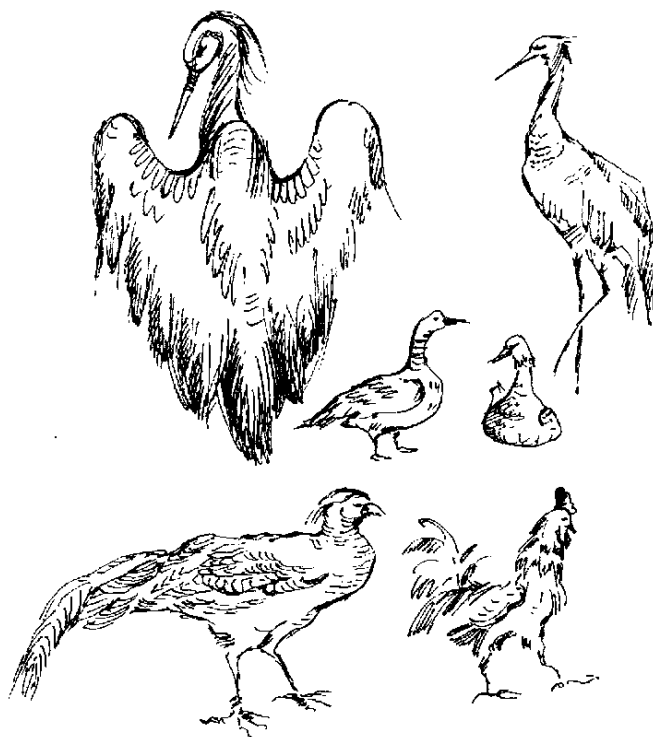


Рисунок 6.6. – Трансформация в изображении птиц

Обычно в работе стилизацию и трансформацию применяют одновременно. Один прием дополняет другой и развивает основную пластическую тему.

#### **Практическая работа**

*Задание 6.1. Выполнить членение квадратной плоскости прямыми и криволинейными линиями.*

*Материал:* тушь, набор перьев, линейка миллиметровая, треугольник, карандаш, рейсфедер, стирка.

*Последовательность выполнения задания.*

1. Разделить квадратную плоскость формата четырьмя линиями на равные части в горизонтальном и вертикальном направлении, сочетая эти членения с компоновкой трех одиночных мотивов (элементов композиции) правильной геометрической формы (круг, квадрат, овал) или приближенных к ней. Это могут быть декоративные формы природных элементов

с обязательной стилизацией. Композиция должна быть статичной и уравновешенной, так как используется членение, основанное на принципах симметрии. Это достигается за счет членения плоскости на части и перераспределения цвета из одного участка композиции в другой по типу шахматной доски с использованием тональных контрастов.

2. Затем выполнить задание, аналогичное предыдущему, но заменить прямолинейное членение элементов на криволинейное. Это может быть дуга, произвольная кривая, изгиб, повторяющийся по всей длине формата (типа волны).

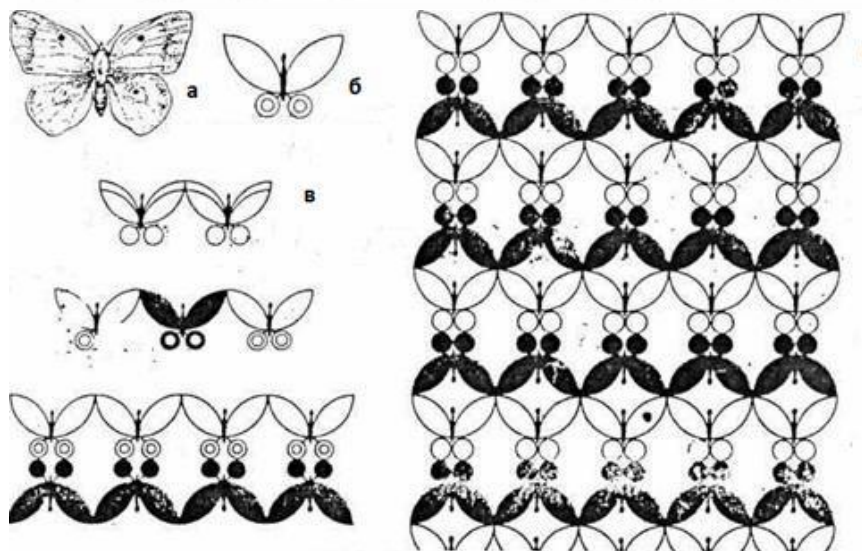
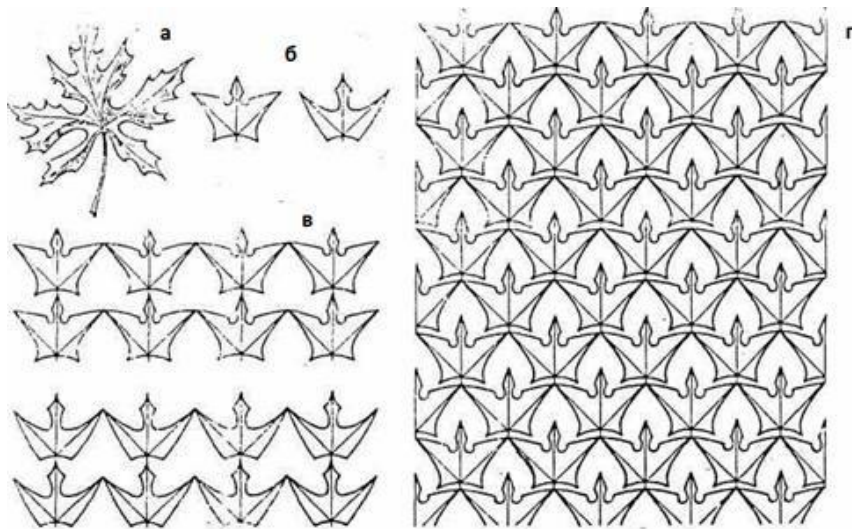
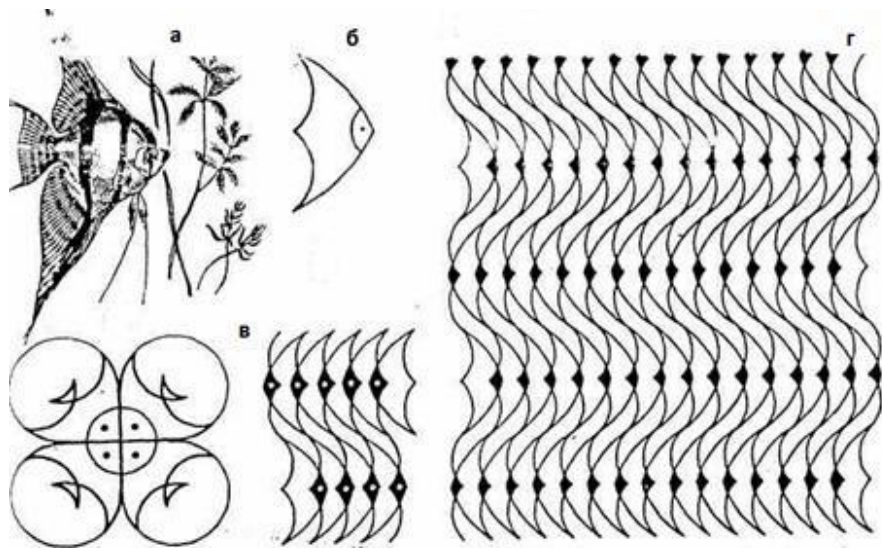
3. Выполнить 5–7 поисковых вариантов в карандаше, затем 2 в акроматическом исполнении. Важно постоянно заботиться о сохранении статики в каждом упражнении. Компонуя элементы в квадратном формате нужно учесть скрытые внутренние движения, характерные для данной формы. Необходимо помнить, что различные участки квадрата воспринимаются по-разному, поэтому следует правильно распределять тональные акценты.

*Задание 6.2. Выполнить композиционную организацию элементов в единую целостную структуру средствами ритмического построения. Используя графические средства (точка, линия, пятно), выполнить ритмичные графические композиции.*

*Последовательность выполнения задания.*

1. Из теоретических сведений повторите, что называют ритмом.
2. Выполните черновые эскизы каких-либо двух природных объектов: ягода, цветок, насекомое и т. п. (рисунок 6.7 а).
3. Выполните черновые эскизы контурных схем нарисованных вами природных объектов, то есть трансформируйте природные формы до технических (рисунок 6.7 б).
4. Выполните черновой эскиз композиции, составленной из ритмического повторения нарисованных вами контурных схем (рисунок 6.7 в).
5. Активно используйте наиболее значимые для ритмизации параметры формы: размеры элементов композиции, их направление и интервалы между ними (рисунок 6.7 г).
6. Определите наиболее удачный вариант композиции, подходящий для чистового эскиза.
7. Выполните на формате А-4 в чистовом виде найденный вариант композиции.

Работая над этим заданием, нужно стремиться к законченной ритмичной композиции, чтобы не возникло впечатления случайного обрыва.



*a* – природные объекты; *б* – контурные схемы природных объектов;  
*в, г* – ритмические построения

**Рисунок 6.7. – Ритмизация природных форм**

*Задание 6.3. Выполнить гармонично целостные композиции с выявлением доминирующего элемента, используя основные виды контрастов и членений поверхности за счет комбинированного сочетания рельефа различной высоты, контррельефа и барельефа.*

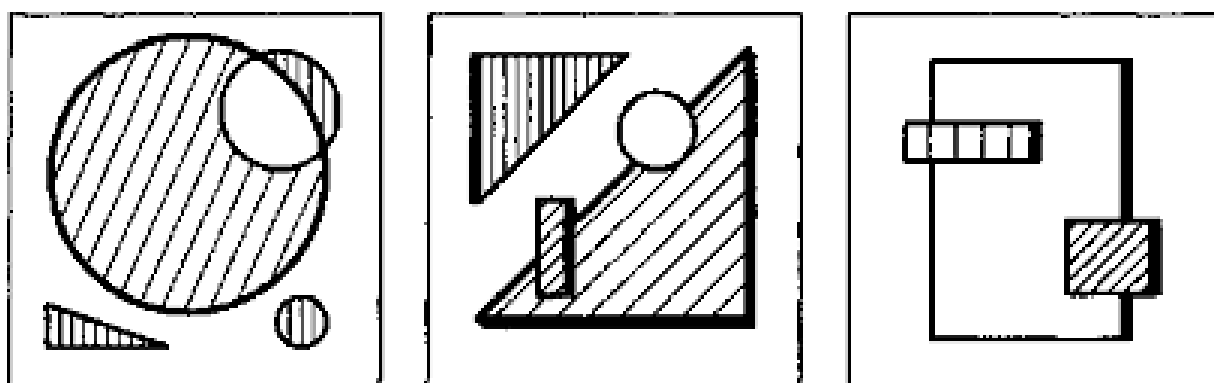
Контраст, нюанс и тождество являются средствами выразительности композиции и организуют всю композиционную структуру во взаимосвязанном состоянии доминирующего элемента и соподчиненных ему акцентных точек.

Задание выполняется в технике слоевой аппликации. Используемые членения поверхности могут быть разного вида.

*Последовательность выполнения задания.*

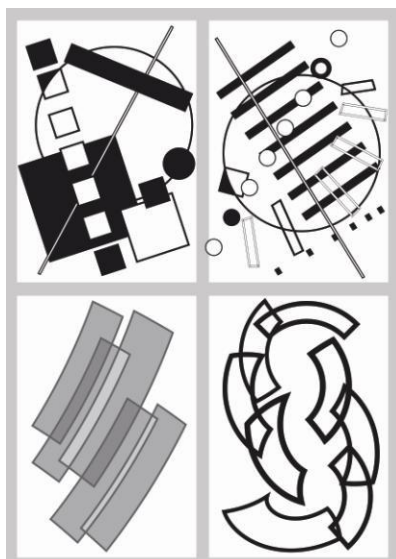
1. Выполнить эскизные разработки композиций на основе контрастных отношений размеров «большой – малый».

2. В технике слоевой аппликации выполнить рельефные композиции: 1) доминанта малого элемента на фоне больших элементов; 2) доминанта большого элемента на фоне маленьких элементов (ячеистая структура, перфорация, сетка, различные переплетения). Размерный контраст элементов можно усиливать цветовым и фактурным контрастом (рисунок 6.8).



**Рисунок 6.8. – Примеры выполнения задания на контрастные отношения «большой – малый»**

Выполнить рельефные композиции на основе контрастных отношений по конфигурации (простой – сложный): 1) доминанта одного или группы сложных элементов на фоне простых элементов. В эту группу контрастных отношений входит противопоставление элементов правильной и неправильной, плоской и объемной форм; 2) доминанта одного или группы простых элементов на фоне сложных элементов, правильных по форме и неправильных плоских и объемных (рисунок 6.9).



**Рисунок 6.9. – Примеры выполнения задания на контрастные отношения «простой – сложный»**

3. Выполнить рельефные композиции на основе контрастных отношений по цветовому тону.

*Задания 6.4. Выполнить две композиции, одну композицию, применяя в работе стилизацию объекта и одну композицию, применяя в работе трансформацию объекта.*

Пример выполнения задания приведен на рисунке 6.10.



**Рисунок 6.10. – Стилизация и трансформация архитектурных форм**

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите приемы композиции, которыми художник пользуется в процессе создания произведения.
2. Что называют группировкой?
3. Что называют членением?
4. Что называют ритмом?
5. Назовите виды ритма и раскройте их содержание.
6. Назовите наиболее значимые для ритмизации признаки форм.
7. Чем отличаются контраст от нюанса?
8. Что называют фактурой?
9. В каких случаях применяют стилизацию форм?
10. Что называют трансформацией формы?

### **Лабораторная работа № 7. Цвет как средство композиции**

**Цель:** научиться использовать цвет в составлении композиции.

#### **Теоретические сведения**

Известно, что в спектре солнечного луча семь основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый [6]. Все эти цвета имеют очень много оттенков. Из трех основных цветов – красного, желтого и синего – можно составить все остальные цвета. Смешивая краски этих трех цветов, можно получить зеленый цвет (синяя краска с желтой) – оранжевый (желтая с красной), фиолетовый (красная с синей) и другие промежуточные цвета (приложение 5).

Выпускается большое количество красок различных цветов и оттенков. Для наиболее полного и правильного использования их необходимо знать основные законы цветоведения. Все цвета делятся на ахроматические и хроматические. К первым относятся белый, черный и все оттенки серого цвета. Хроматическими называют все спектральные цвета, а также пурпурные со всеми их оттенками, то есть красно-фиолетовые или малиновые тона, которых в спектре нет и которые получаются только в результате смешения в разных пропорциях спектральных цветов.

Ахроматические цвета различаются между собой только степенью светлоты, поскольку пигмент в них отсутствует (рисунок 7. 1).



**Рисунок 7.1. – Ахроматические цвета**

Хроматические цвета обладают тремя свойствами: цветовым тоном, светлотой и насыщенностью. К тому же они делятся на теплые (красный, оранжевый, желтый с оттенками) и холодные – голубой, синий с оттенками. Зеленый и фиолетовый цвета могут быть и теплыми, и холодными в зависимости от того, какой оттенок в них преобладает. Если к зеленому цвету прибавить больше желтых тонов, а к фиолетовому – красных, то эти цвета будут теплыми, если же добавить к ним голубые или синие тона – холодными. Теплые и холодные цвета, помещенные рядом, усиливают друг друга. Хроматические цвета также хорошо выделяются на фоне ахроматических. Так, красный, оранжевый, желтый цвета на сером фоне будут казаться ярче. Тонов цветовой палитры, которую нам предлагает промышленность, будь-то гуашь, акварель, масляные краски, вполне достаточно для того, чтобы получить нужные нам цвета, а из цветов – цветовую гармонию. В природе гармония цвета бесспорна. Изучая ее на примерах природных аналогов, исследуя условия, которые привели к этой гармонии, человек ищет ключ к научному решению цветовой гармонии искусственной среды.

### **Практическая работа. Использование цветowych таблиц и цветового круга**

*Материалы и инструменты:* гуашь; широкие плоские кисти №№ 20–24; поролоновая губка; лопатка для накладывания краски на палитру; бумага; ножницы; скальпель; металлическая линейка; клей резиновый или ПВА.

Цвет является основным средством композиции, поэтому при ее построении необходимо иметь под рукой в качестве наглядного пособия цветочные таблицы, цветовой круг [5].

*Задание 7.1. Выполнить цветочные таблицы.*

#### **Методические рекомендации**

Как можно практически в работе использовать цветочные таблицы, цветовой круг и для чего это нужно? В процессе выполнения задания приобретаются практические навыки, умение работать с красками, познаются их возможности. На подбор какого-либо цвета или цветочной гаммы уходит много времени, красок, бумаги, особенно если недостает знаний и умений. Цветочные же таблицы и цветовой круг при таком изобилии растяжек могут существенно помочь при решении конкретной задачи и, главное, сэкономить время. Необходимо заготовить пластинки нужных размеров из плексигласа (органического стекла, обладающего большой прозрачностью) толщиной 2 мм под растяжки и цветочной круг. Потом на бумаге разметить карандашом схему расположения растяжек и на нее наложить пластинку плексигласа. Затем клеим ПВА наклеиваются растяжки в нужном порядке.

Эту пластинку с наклеенными образцами можно проверить на любом фоне, и вы увидите, как меняется цветовое и тоновое звучание растяжек в зависимости от того, на какой фон их наложить.

Для практической работы можно подобрать соответствующие по своей цветовой раскраске природные аналоги (семейство бабочек или жучков, декоративные птицы или рыбки, цветы). Ведь у некоторых птиц, бабочек можно встретить всю гамму цветов, тонкое соотношение хроматических и ахроматических сочетаний. Систематизируем природные аналоги в последовательности цветовой гаммы. Под каждым зарисованным природным аналогом необходимо сделать выкладку тех цветов, из которых он состоит, и на этой основе выполнить цветовые растяжки. Для этого берем красную краску, наносим ее на бумагу, на ширину 10 см и растираем плоской кистью. Потом в красный цвет маленькими дозами вводим следующий по порядку, то есть оранжевый, цвет и, постепенно ослабляя красный, доводим его до чисто оранжевого.

Таким образом, для любого цвета можно составить непрерывный ряд оттенков.

Чтобы краска ложилась равномерно и имела бархатистую поверхность, нужно по сырому следу, пока краска не высохла, пройти поролоновой губкой и уровнять всю поверхность. Губкой идут следом за кистью, не возвращаясь назад, иначе цвета смешаются и получится грязь.

Этот же красный цвет тем же способом растягиваем с последующими спектральными цветами: оранжевым, желтым, зеленым, голубым, синим и фиолетовым. И так каждый спектральный цвет растягиваем друг с другом, потом с белым и с черным цветом.

После того как краска высохла, по заранее заготовленному шаблону размером 15 x 60 мм в той же последовательности, в какой шла растяжка, вырезаем прямоугольные образцы и наклеиваем их вертикальными рядами на расстоянии до 2 мм друг от друга на белой бумаге. Так наклеиваем образцы растяжки всех цветов спектра.

Расстояние между вертикальными рядами должно быть не более 2 см. Первыми по порядку идут образцы чистого цвета, а последующие должны преломляться вводным цветом. Прделав такую работу, увидим, как один и тот же цвет по-разному воспринимается. Всего в каждом вертикальном ряду должно быть не менее двенадцати образцов. Их может быть также двадцать четыре, тридцать шесть, сорок восемь (количество эталонов кратно двенадцати). Объясняется это тем, что за основу берем музыкальную хроматическую гамму, имеющую двенадцать звуков, которые идут последовательно один за одним в восходящем или нисходящем порядке.



Проделав все это, разложим все работы друг за другом в спектральном порядке и увидим, какое разнообразие цветов и тонов можно получить при смешении их друг с другом.

Контрастные цвета можно искать следующим образом. В окрашенных в разные цвета квадратиках размером 6 x 6 см вырезают в центре прямоугольные отверстия размером 2 x 2 см и потом подкладывают с тыльной стороны любой цвет.

Представьте себе, что цвет фона, который вы подкладываете под свои растяжки, – это цвет среды (имеется в виду цвет стен, пола, потолка). Например, цвет стен жилой квартиры, для которой нужно подобрать цвет штор, мебели, осветительной арматуры и т. д. Накладывая растяжки на фоны, легко можно подобрать нужную цветовую гамму. Из каждого ряда растяжек легко выбрать два-три подходящих цвета-партнера и построить на них комплексную окраску помещения. Такой метод применения таблиц-растяжек может быть использован при окраске не только помещения – коридоров, фойе, вестибюлей и вообще помещений с постоянным движением людей, но и различных агрегатов, станков, машин, бытовых приборов.

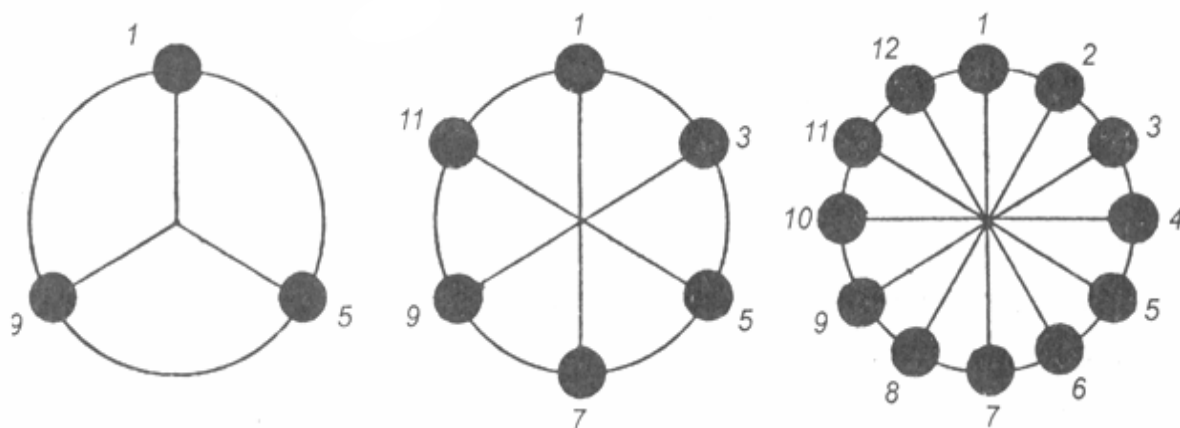
*Задание 7.2. Выполнить цветовой круг.*

#### **Методические рекомендации**

Цветовой круг можно выполнить самостоятельно. Для этого спектральные цвета последовательно растягивают, добавляя белила, до семи оттенков каждого цвета. Резкой границы между седьмым образцом красного и первым оранжевого, седьмым оранжевого и первым желтого и т. д. не должно быть. Поэтому на пятом образце каждого цвета нужно вводить следующий по порядку цвет, чтобы достичь плавного перехода. Получается 49 образцов по кругу. Кроме того, каждый из этих 49 образцов нужно растянуть, добавляя белила еще на семь тональностей к центру круга. Всего в круге получается 343 образца. При такой богатой палитре можно легко оперировать цветом. Подобно тому, как в музыке целая нота разбивается на половинные, четвертные, восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые, шестьдесят четвертые, благодаря чему композитор получает возможность использовать тончайшие оттенки ритма и фразировки при сочинении музыкального произведения, так и художник имеет в своем распоряжении не только готовые открытые цвета, но и разнообразнейшие разновидности их тональностей.

При построении цветового круга (рисунок 7.2) обычно используют три основных цвета: желтый (1), красный (фуксиновый, пурпурный, малиновый) (5) и голубой (9), смешение которых дает дополнительные цвета: красный, алый (3), ультрамариновый (7) и зеленый (11). Смешение этих

цветов с основными дает еще шесть промежуточных цветов: оранжевый (2), темно-красный (цвет бордо) (4), фиолетовый (6), синий (8), сине-зеленый (цвет морской волны) (10) и желто-зеленый (салатовый) (12).



**Рисунок 7.2. – Построение цветового круга**

В цветовом круге заметно явное его деление на две части: на одной цвета напоминают пламя, огонь, раскаленное солнце, поэтому их называют теплыми; другие – цвет морской волны, льда, поэтому их называют холодными.

При составлении фирменной гаммы важно помнить, что теплые цвета воспринимаются глазом как приближающиеся, выступающие вперед, а холодные – как отступающие, удаляющиеся. Поэтому следует использовать теплые цвета для основного рисунка, а холодные для фона. В противном случае может создаться впечатление, что не узор расположен на фоне, а, наоборот, фон – на узоре.

*Задание 7.3. Создать на основе цветового круга или цветковых таблиц свой фирменный гармоничный колорит, определить цветовую доминанту и построить цветовые варианты сочетаний фирменной гаммы.*

*Последовательность выполнения задания.*

1. Определить местонахождение основных цветов своего будущего колорита в цветовом круге.

2. За основу взять один из видов гармонии цветов по цветовому кругу и по этому принципу построить необходимое количество гармоничных цветовых сочетаний, используя три вида насыщенности.

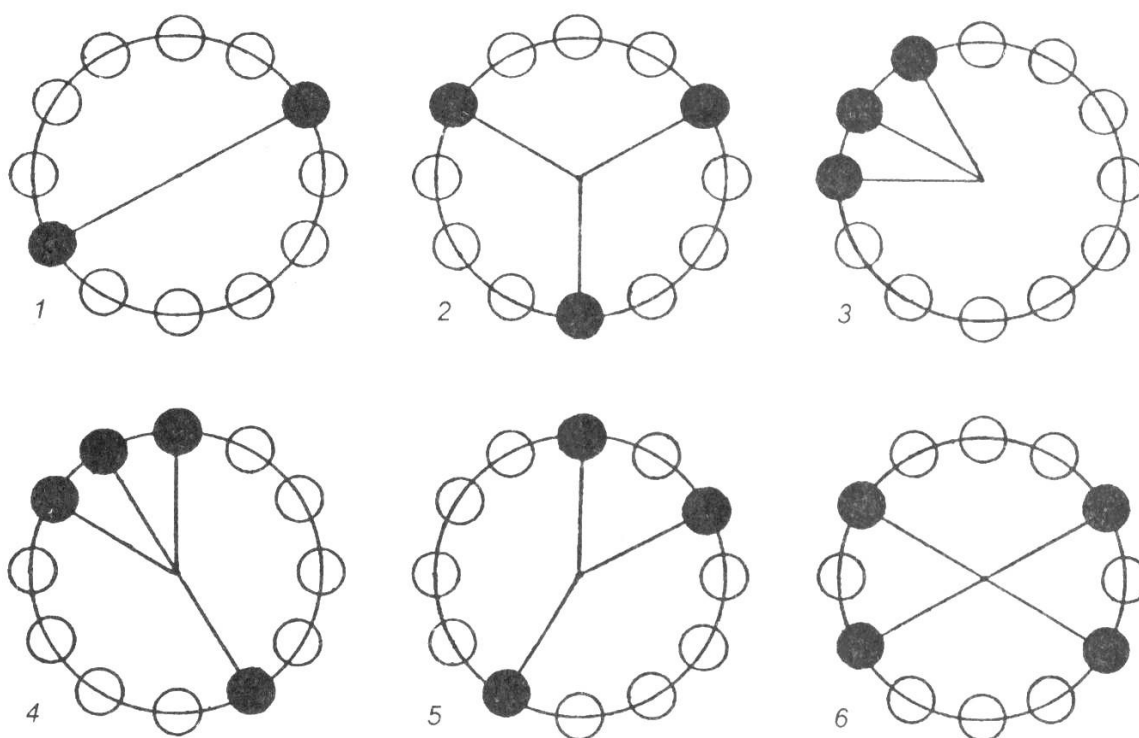
3. На основе этих цветовых сочетаний построить как можно больше комбинаций (контрастных и нюансных) в плане составления отношений «цветовая доминанта – фон».

4. Определить самое выразительное и лаконичное цветовое сочетание и построить цветовой колорит вашей фирменной гаммы с использованием ахроматической гаммы.

### Методические рекомендации

Когда говорят о гармонии красок, то имеют в виду общее воздействие двух или нескольких цветов. Гармония – это всегда зрительное равновесие.

На основе двенадцатиступенчатого цветового круга можно построить (определить) шесть основных цветовых гармоний (рисунок 7.3).



1 – диаметрально-контрастная пара (всего шесть комбинаций);

2 – классическая триада (всего четыре комбинации);

3 – аналогичная триада (всего двенадцать комбинаций);

4 – четыре гармоничных цвета (на основе аналогичной триады и диаметрально-контрастной пары), всего двенадцать комбинаций;

5 – контрастная триада (на основе четырех гармоничных, минус средний цвет), всего двенадцать комбинаций;

6 – четыре гармоничных цвета (на основе двух пар аналогичной триады, минус средние цвета)

**Рисунок 7.3. – Цветовые гармонии**

Таким образом, на основе данного цветового круга можно получить около пятидесяти двух цветовых гармоний, которые можно использовать при оформлении художественных работ.

На занятиях по композиции можно рекомендовать использовать не все, а только основные (первые три) цветовые гармонии.

*Гармония контраста.* Законы контраста дополнительных цветов составляют основу гармонического решения композиции. Дополнительные цвета расположены в цветовом круге друг против друга, например, желтый (1) и ультрамариновый (7); алый красный (3) и голубой (9) и т. п. (см. рисунок 7.2). Если расположить один цвет непосредственно рядом с его дополнительным, то световая энергия обеих красок взаимно возрастет.

Для более спокойных композиций желательно выбирать промежуточные тона, полученные при смешении двух дополнительных цветов.

*Гармония близких цветов.* Цвета, соседствующие на цветовом круге, производят гармоничное впечатление, дополняя друг друга. Цветовая гамма, составленная из них и их полутонов, дает спокойные, умиротворяющие композиции.

*Монохромная гамма.* Из любого чистого цвета можно составить монохромную цветовую шкалу. При добавлении белого получается шкала светлых тонов; добавляя черный, можно получить ряд темных тонов данного цвета; при смешении цвета с серым получается ряд серых тонов этого цвета. Целенаправленное сочетание светлых, серых и темных тонов одного цвета может придать работе эффект глубины и пространства.

Краски меняют свою интенсивность в зависимости от цвета фона. Хроматические цвета хорошо выделяются на фоне ахроматических. Черный заставляет краски светиться, в то время как на белом фоне они кажутся темнее. Белорусские мастера очень часто используют черный цвет для фона своих работ – это аппликация солодкой, тканые узоры, росписи по ткани и т. п. Серый фон смягчает, приглушает чистые цвета, и они воспринимаются мягче.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите три основных цвета в спектре солнечного луча, из которых можно составить все остальные.
2. На какие основные виды делятся все цвета?
3. Чем отличаются между собой ахроматические цвета?
4. Что такое цветовой круг и цветовые таблицы? Методика их использования.
5. Из каких основных цветов можно получить зелёный цвет; оранжевый цвет; зелёный цвет?
6. Назовите виды хроматических цветов.
7. Назовите свойства хроматических цветов.

## Лабораторная работа № 8. Ассоциативная композиция

**Цель:** научиться выполнять ассоциативную композицию.

### Теоретические сведения

*Ассоциация* – психологическая связь представлений о различных предметах и явлениях, выработанных жизненным опытом. Фактически каждый предмет вызывает какую-либо ассоциацию, каждая форма выражает определенный характер (эскимос – снег, север; ночное небо – бесконечность; пантера – изящество и коварство). Очень простая ассоциация у слова «карнавал». Это яркие краски, динамика, огненные вспышки, контрасты. А если взять более тонкие связи, например, звуки скрипки, стихи Маяковского, то мы вступим в тот раздел композиции, который потребует дополнительного мыслительного процесса, чистого творчества, идущего дальше технического мастерства.

Чтобы частично решить эту проблему, необходимо обратиться к тем формам и средствам композиции, которые наиболее тесно связаны с внешней стороной изображения, то есть сами по себе материальны: цвет, контраст, симметрия, текстура и т. д. Эти средства активно ассоциируются с предметами и абстрактными понятиями, легко применимы и, главное, легко переключаются на слова.

Соответствие, совпадение восприятия произведения с тем, что хотел выразить автор, – неременное условие правильной оценки ассоциативной композиции. Не читавший Чехова просто не имеет в своем сознании его обобщенного образа и не сможет понять, насколько точно или неточно выражает композиция сущность произведений писателя. *Адекватность восприятия* предполагает соответствие уровней образования художника и зрителя, воспитание на общих духовных ценностях, на общей литературе, на общем понимании юмора, на общности взглядов на жизнь. Адекватность восприятия – разговор на понятном языке. Люди своего круга – так можно определить коллективного зрителя, на которого художник рассчитывает, создавая свое произведение. Коллективный зритель может быть из разных стран, из разных социальных слоев. Но он с одинаково глубоким чувством воспринимает признанные шедевры и совершенно новые произведения. Все это происходит благодаря тому, что произведения художника базируются на вечных и всем близких понятиях: любовь, радость, тревога, история, литература.

### Практическая работа. Ассоциативная композиция

*Материалы и инструменты:* карандаши; гуашь; кисти; бумага формата А-4.

*Задание 8. Выполнить ассоциативную композицию на тему, предложенную преподавателем, с учетом художественной выразительности композиции и адекватности восприятия.*

*Выразительность композиции* – это свойство произведения, в котором проявляется способность ярко и точно, в прекрасной внешней форме и с внутренней глубиной выразить идею, замысел художника. Это качество нельзя вычислить, перевести на формальный язык, оно или есть, или его нет. Категория сугубо творческая, выразительность рождается всеми средствами композиции, и в то же время никакое средство не гарантирует художественной выразительности. Она проявляет себя только в законченном произведении и в огромной степени зависит от «чуть-чуть». Никто из художников никогда не задумывает маловыразительного произведения, и, если оно таковым получилось, художник начинает все заново.

Художественная выразительность – конечный продукт композиции, ее цель и вершина.

*Последовательность выполнения задания.*

1. Составить письменную характеристику темы по следующему плану:
  - формативность (в какой формат данная тема лучше всего вписывается);
  - пластичность (в графическом и объемном выражении);
  - динамичность и статичность (характерное направление темы);
  - орнаментальность (симметричность темы);
  - цвето-фактурность (особый цветовой колорит темы).
2. Создать несколько форэскизов ассоциативной композиции в любой графической технике. При разработке фронтальной композиции использовать основные принципы построения формальной композиции: композиционная активность и ее направленность; силовые линии и силовое поле; иллюзорная пространственная связь; эмоциональный стимул и эмоциональный резонанс.
3. Проанализировать композицию на основе собственных цветовых ассоциаций. Цветовые ассоциации – закономерная связь между цветовыми ощущениями и связанными с ними воспоминаниями, эмоциями, образами и психическими состояниями.
4. Определить по таблицам «цветовой ключ» композиции и изобразить цветовые ассоциации в виде условных схем.

### **Методические рекомендации**

Назовем наугад понятия, совершенно не связанные друг с другом:

- эмоция;
- страна;
- концерт.

Каждое из понятий можно конкретизировать, сделать названием композиции.

Эмоция: страх; печаль.

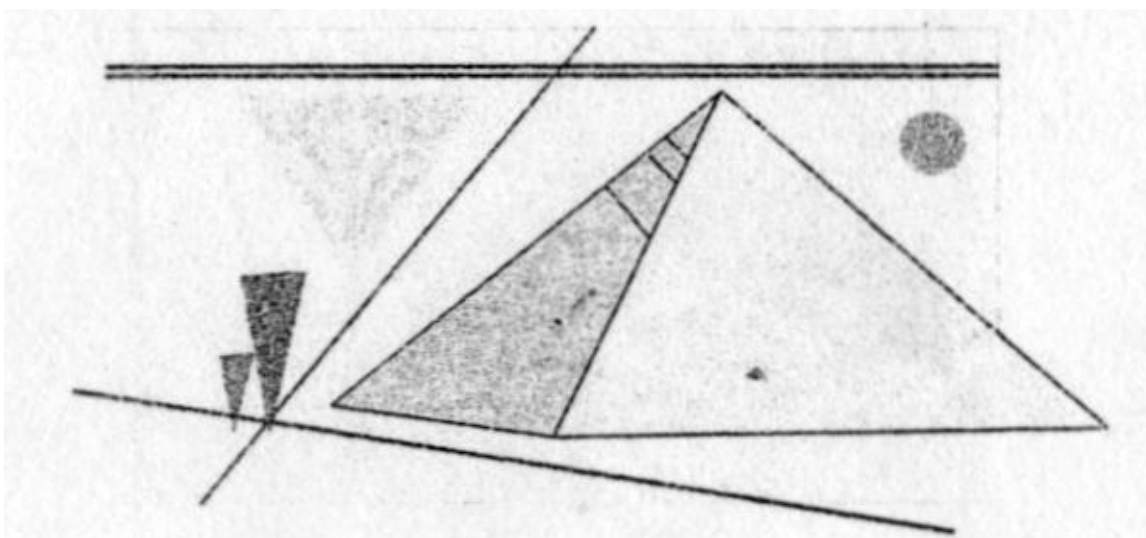
Чувство страха можно выразить мятущимися динамичными темными мазками, а можно показать зловеще-темной поверхностью со вспышками темно-красного цвета. Цвета могут быть в диссонансе друг с другом.

Изобразительным аналогом чувства печали видится сдержанная по цвету и несколько статичная композиция. Нейтральные серые тона с тенденцией к холодной гамме, нечеткие границы цветовых пятен, нет резких контрастов. Можно ли для выражения печали пользоваться описательной, фигуральной композицией, к примеру, изобразить грустную девушку у окна, за которым идет унылый дождь? Конечно, можно, но ассоциативная композиция по своей глубинной сути не иллюстративна, а эстетически формальна, то есть не требует литературы, рассказа. Ассоциативная композиция является уже произведением искусства, но в реалистическом искусстве ассоциация – это общий замысел, основная идея, требующая дальнейшей разработки, наполнения конкретными образами.

Перечисленные композиционные замыслы необязательно должны быть такими, какими их видит автор, у каждого художника свое видение предмета, своя эмоциональная палитра. Но в основных своих характеристиках ассоциативные композиции разных авторов все-таки не будут сильно отличаться друг от друга.

Страна: Египет; Япония.

Ассоциативный образ Египта – желто-коричневые тона, гармония геометрических форм, прямых линий, ощущение величественного спокойствия. Построение картины видится плоским (рисунок 8.1).



**Рисунок 8.1. – Композиция «Египте**

Ассоциативный образ Японии – сдержанные тона зеленовато-охристой группы, тонко-орнаментальная основа композиции настраивает на два уровня восприятия: с дальнего расстояния воспринимается изысканная гармония целого, вблизи – взгляд последовательно перемещается от детали к детали, втягиваясь в расшифровку изобразительного ребуса.

Концерт фортепианный.

Музыку художникам легче выразить в предметной форме, чем сугубо ассоциативно, тем не менее можно найти словесный эквивалент беспредметной композиции «Фортепианный концерт». Вписанная в квадрат черно-белая ритмическая композиция, подчеркнута четкая градация тонов. Яркий спектральный цвет в этой композиции, скорее всего, не участвует. Композиция сдержанна и строга, динамична и свободна (рисунок 8.2).

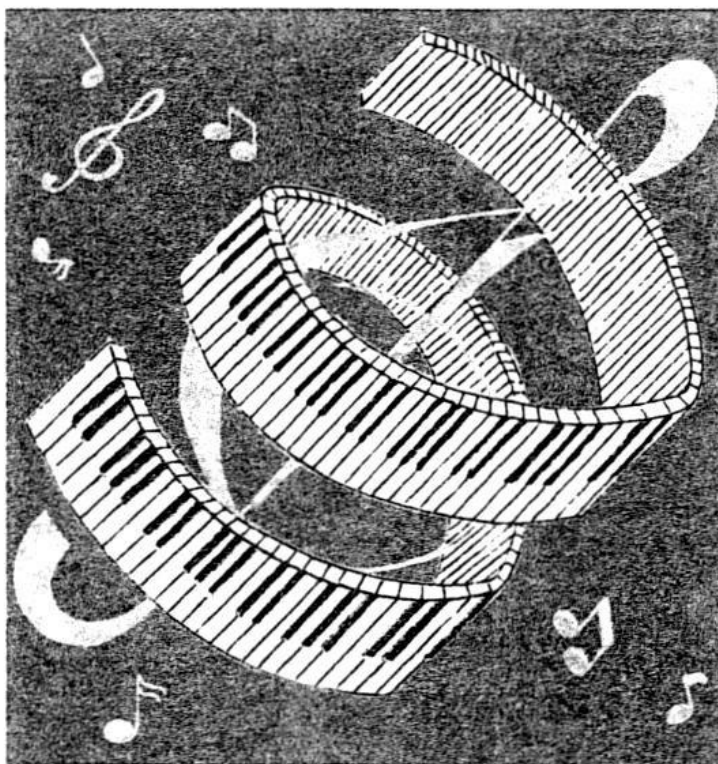


Рисунок 8.2. – Композиция «Фортепианный концерт»

#### **Контрольные вопросы и задания.**

1. Что такое ассоциация?
2. Что вы понимаете под адекватностью восприятия?
3. Что вы понимаете под художественной выразительностью композиции?
4. Выразите ассоциативными образами понятие «страх».
5. Выразите ассоциативными образами понятие «нежность».



## Лабораторная работа № 9. Анализ композиции натюрморта

**Цель:** научиться анализировать композицию натюрморта.

### Теоретические сведения

В течение тысячелетий художники искали способы и приемы изображения предметов, чтобы они были «как живые». Древнегреческая художественная практика стремилась к созданию идеальных пропорций, взяв все лучшее от конкретных натур. Римляне хотели в портретном жанре настолько приблизиться к натуре, чтобы была абсолютная копия, – они стали делать прямые слепки с изображаемого человека. И все время чувствовалось, что истина неуловимо ускользает, эстетика художественного произведения что-то теряет и в абсолютном совершенстве, и в прямых слепках. Оказалось, что и мера подробности в картине и скульптуре не очень связаны с художественной правдой. В конце концов художники сделали вывод: *живой художественный образ* – это не простое копирование.

Скульптура, монументальная роспись, картина, графический лист требуют своих средств выразительности – разных, зависящих от задачи, но всех их объединяет одно: художественный образ острее, чем натура, характернее, направленнее. Образ – результат отбора, тенденции, общего замысла произведения. Даже в портретном искусстве художник несколько правит форму, усиливает ее выразительность, нередко ценой некоторого отступления в частности.

И здесь на первый план выдвигается композиция, сорасположение, соотношение деталей, ритм, пропорция, контраст и т. д. [9]

*Натюрморт* – слово французское, означает оно буквально – «мертвая вода». Это картины, героями которых являются различные предметы обихода, фрукты, цветы или снедь (рыба, дичь и так далее).

Впервые натюрморт появился в Голландии в начале XVII века. Это было время расцвета голландского искусства и особенно искусства натюрморта. Умение видеть красоту в обыденном было свойственно голландским художникам. Они вдохновенно писали на своих полотнах посуду, ткани, прекрасные земные плоды, вино. Очень часто натюрморты назывались завтраками: «Завтрак с цыпленком» или «Завтрак с ветчиной и персиками».

Натюрморты, написанные когда-то художниками, рассказывают нам не только о вещах. Они говорят о жизни и быте их владельцев, об их привычках. В Голландии любили натюрморты скромные, с небольшим количеством предметов, а во Фландрии писали на огромных холстах горы дичи, рыбы и цветов.

Изображение прекрасного мира вещей увлекало очень многих художников, и все они по-своему рассказывают о нем.

Композиция натюрморта – правильное сочетание предметов (на столе, на плоскости, на земле и т.д.). Художник выстраивает порядок

из хаоса со вполне определенной задачей и достигает художественной выразительности, движимый внутренним голосом, своим гением, при этом пользуясь определенными композиционными средствами, чтобы замысел был воплощен (на листе бумаги и т.д.).

В графическом натюрморте художник обязан учитывать контраст формы предметов, их различие по величине, размеру (высокие – приземистые, широкие – узкие); по фактуре (гладкие – шероховатые); по тону (светлые – темные). Важно учитывать силуэт – как разновидность тональных контрастных отношений.

В графическом натюрморте важен ритм. Эффект *оверлеппинга* (наложение предметов композиции друг на друга, с сохранением первоначальной формы элементов) – распространенный вид творчества в создании графической композиции. Для этого берутся заготовленные заранее вырезанные из бумаги силуэты различных декоративных форм (кувшины разной величины), накладываются на лист бумаги, обводятся карандашом. Причем силуэты перекрывают друг друга. Учащиеся заполняют графическими декоративными фактурами каждый отдельный силуэт и их членение. В результате получаются самые различные декоративные натюрморты.

Каким образом необходимо планировать графическую композицию натюрморта и как составлять натюрморт?

Поль Сезанн (1839-1905), по рассказам окружающих, целыми днями возился с фруктами и овощами, прежде чем приступить к работе кистью.

Постановка творческого натюрморта должна начинаться с обдумывания идейного замысла. Сам процесс такой постановки есть творчество. Художник, ставящий натюрморт, творит не на полотне кистью и красками, а в реальном пространстве с различными по цвету, форме и величине предметами. В процессе постановки он ищет для каждого предмета сочетания по цвету и форме, соответствующие интервалы по горизонтали и глубине пространства. По существу, постановщик творческого натюрморта работает подобно скульптору или архитектору над творческим решением объемно-пространственной структуры. Он компоует предметы так, чтобы боковые точки зрения дополняли содержание натюрморта, наиболее четко выраженное с фронтальной стороны.

Как во всяком композиционном произведении, в самой постановке натюрморта должно быть выявлено главное, раскрывающее его замысел, и дополнительное, подчиненное. Без соподчинения не может быть достигнута цельность композиции натюрморта и ясность творческой задачи.

Постановке творческого натюрморта предшествует вынашивание замысла. Начинается работа с постановки композиционного центра. Для

этого берут предметы наиболее крупные и выразительные по форме и цвето-тоновым отношениям. Располагают их на равной глубине пространства, тематически подчиняя один другому, стремясь придать всей группе больше естественности, жизненной правдивости.

Тематическая композиция натюрморта определяется эстетическими требованиями. В некоторых натюрмортах для выражения идейного замысла может быть поставлена задача передать равновесие, в таких случаях используют законы симметрии. Но когда художник хочет выразить ощущение радости жизни, красоту движения, целесообразно построить натюрморт асимметрично, ритмически располагая формы по тональным и цветовым сочетаниям предметов, увеличивая или сокращая расстояния между ними.

Для выявления разнообразия форм и материалов, различия цвета и тона в композиции могут быть использованы законы контраста. Контрастные сопоставления большого с малым, светлого с темным, сферической формы с кубической и т.д. подчеркивают специфические особенности размеров форм, их тональные и цветовые характеристики.

Одной из существенных задач творческого натюрморта является правдивое воспроизведение воздуха, пространства, степень удаления изображаемых предметов. С этой целью предметы на переднем плане могут (как бы случайно) загромождать часть предметов второго плана. Такое расположение облегчит начинающему художнику передачу пространства.

Натюрморт обычно ставят немного ниже уровня глаз рисующего, чтобы его горизонтальная плоскость была видна в перспективном сокращении.

При верхнем рассеянном свете рекомендуется ставить сбоку и немного впереди не очень яркую лампочку. Она даст контрастную светотень на предметы переднего плана и тем самым подчеркнет их объемность, материальность и форму. Предметы второго плана окажутся в ослабленной световой среде с меньшей контрастностью светотени, с менее выраженными материальностью и объемом, еще мягче будет светотень на предметах третьего плана. Границы предметов сольются по тону с затененными участками фона. Подсветка переднего плана является хорошим средством четкого выявления пространства. Одновременно она усложняет цветовое решение постановки. В освещенных холодных оттенках появляются теплые. Продуманно организовав освещение натюрморта, художник может подчеркнуть объемность рельефа и форму предметов, создать композиционное единство всей группы, усилить ее выразительность.

Часто при постановках постановщики мало внимания обращают на фон, имеющий большое значение. Плоский или пространственный, светлый или темный, расположенный близко или далеко от предметов, фон по-разному влияет на общее впечатление. Если фон по цвету приблизить к находящимся на заднем плане предметам, то они теснее свяжутся с ним.

Это поможет лучше выразить расстояние между предметами разных планов. На белом фоне будут теряться предметы светлые, на черном – темные и черные. Обычно при наличии в натюрморте темных и светлых предметов фон берет промежуточный – серый.

В постановки натюрморта нередко включают драпировки. Расположение драпировок, их место в композиции должно подчиняться эстетическим особенностям, заложенным в гармонии форм, света, цвета, тона. Драпировки в творческом натюрморте имеют непосредственное, функциональное или бытовое значение: занавес, салфетка, полотенце, скатерть и т. п. Нельзя вводить в творческую постановку предметы и драпировки, не дополняющие тему.

Композиционный центр в натюрморте должен быть выявлен большой масштабностью, контрастностью и тематическим характером составляющих его предметов, их тональностью и цветовыми контрастами.

Когда постановка натюрморта будет закончена, можно приступить к ее исполнению на изобразительной плоскости.

От точки зрения на постановку зависит в большей или меньшей степени выражение идейного замысла. Следовательно, чтобы натюрморт произвел задуманное автором впечатление, вызвал у него соответствующие чувства и мысли, необходимо найти лучшую точку зрения. Поэтому рекомендуется сделать несколько композиционных набросков. С их помощью одновременно будет уточнен и формат. Сравнивая точки зрения, останавливаются на лучшей.

Следует обратить внимание на масштаб натюрморта, его величину по отношению к плоскости изображения. Нехорошо, если изображение натюрморта в картине окажется очень крупным и не все предметы, вошедшие в постановку, будут умещаться в изобразительной плоскости. С другой стороны, изображение может оказаться слишком мелким по отношению к окружающему пространству. В таком случае натюрморт потеряет свою значительность и выразительность. Нужно найти такое расположение натюрморта на плоскости, чтобы у зрителя не возникало желания увеличить или уменьшить его, опустить или поднять, сдвинуть вправо или влево.

### **Практическая работа. Композиционный анализ натюрморта**

*Материалы и инструменты:* репродукции картин художников; линейка; лекало.

*Задание 9.1. Проанализируйте композицию натюрморта П. Сезанна «Персики и груши», 1895 (приложение 6).*

### **Методические рекомендации**

Прежде чем приступить к практическому анализу, следует отметить: в картине не надо искать того, чего в ней нет, то есть ни в коем случае не надо задаваться целью подгонять живое произведение под определенную схему.

Формы и средства композиции представляют возможные ходы и варианты действий художника, но совершенно необязательно, что все они непременно должны быть использованы в картине.

При анализе композиции натюрморта можно воспользоваться традиционным набором действий: провести диагональные оси для определения геометрического центра картины, выделить светлые и темные места, холодные и теплые тона, определить смысловой центр композиции, при необходимости указать композиционные оси и т. д. Тогда легче установить формальную структуру изображения.

В качестве примера рассмотрим композиционный анализ классического натюрморта семнадцатого века Виллема Класса Хеда «Завтрак с ежевичным пирогом», 1631 г (приложение 7).

Проведя первую же диагональ, отмечаем, что композиция натюрморта сделана на грани допустимого, но художник блестяще справился с задачей уравнивания, введя постепенное высветление фона влево вверх. Рассматривая отдельно светлые и темные обобщенные пятна, мы убеждаемся в светотональной целостности композиции, причем видим, как белая ткань и освещенная поверхность основания лежащей вазы держат главные акценты и создают условия для ритмического расположения темных пятен. Большое светлое пятно как бы рассыпается постепенно на мелкие вспышки света. По этой же схеме строится расположение темных пятен.

Теплохолодность натюрморта в условиях почти монохромной картины очень тонко и деликатно выражена в деталях и разъединена на большие массы слева и справа. Для сохранения целостности колорита Хеда вводит холодные оттенки предметов на левой, «теплой», стороне картины и, соответственно, теплые тона – на правой, «холодной», стороне.

Великолепие этого натюрморта, являющегося украшением Дрезденской галереи, заключается не только в абсолютной материальности предметов, но и в тщательно продуманной композиции картины.

*Задание 9.2. Закомпоновать и построить зарисовки натюрморта из 3–4 геометрических тел.*

Постановка ставится из 3–4 геометрических тел (куб, шар, конус, призма) с освещением (рисунок 9.1). Работу над зарисовками надо вести в определенной последовательности. Основной принцип последовательности работы над любым рисунком заключается в том, что следует идти от решения общих задач к работе над частностями и обобщению всей работы на завершающем этапе.

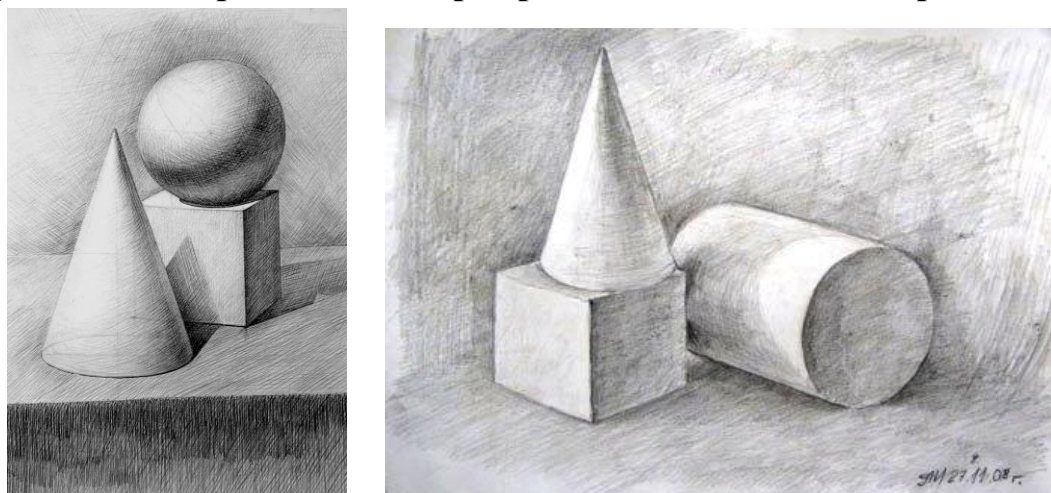
*Последовательность выполнения задания.*

I этап – Поиск композиции.

II этап – Определение перспективы основных форм и пропорций.

III этап – Уточнение перспективы основных форм.

**Рисунок 9.1. – Зарисовки натюрморта из гипсовых геометрических тел**



IV этап – На основе точно найденных перспективных направлений, с помощью различных осевых вспомогательных линий подробно анализируются пропорции и строение всех форм.

V этап – Легкой штриховкой определяются светотеневые характеристики форм.

VI этап – Завершение детальной светотеневой моделировки всех объектов.

#### **Методические рекомендации**

Строгая логическая последовательность ведения рисунка постигается не сразу, а в результате длительной практической работы. В рисунке геометрических тел ставятся задачи объемного построения форм, показа их пространственной и масштабной взаимосвязи. Студенту дается понятие не только о линейной, но и воздушно-световой перспективе, о законах контраста. В данном рисунке следует четко и энергично выявить форму средствами линейного построения и светотени. При этом следует избегать чрезмерной жесткости контуров и вялой серости тона, не допуская в то же время излишней черноты рисунка, неряшливо-небрежной и грубой штриховки. Рекомендуется работать поэтапно, по всей поверхности бумаги, а не от «куска», широко и смело, добиваясь качества технического исполнения рисунка. Суть работы над светотенью заключается не в раскрашивании рисунка, а в активном выявлении формы.

#### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что называют натюрмортом?
2. Что необходимо учитывать в графическом натюрморте?
3. Что вы понимаете под оверлеппингом?
4. Изложите последовательность работы над рисунком натюрморта.
5. В чем отличие живого художественного образа от абсолютной копии, выполненной с натуры?
6. Почему при анализе картины нельзя придерживаться жесткой схемы?

## Лабораторная работа № 10. Анализ композиции пейзажа

**Цель:** научиться анализировать композицию пейзажа.

### **Теоретические сведения.**

Некоторые авторы, говоря о художественном образе и композиции, относят к композиционным средствам типизацию, новизну, общественное значение образа, эмоциональную наполненность, так называемую жизненность и другие признаки художественности. Все это важно, совершенно необходимо, но никакого отношения к композиции как к предмету не имеет. Композиция – это как раз те средства и приемы, которые приводят к жизненности и типизации, а не наоборот. Такая путаница между целью (художественность) и дорогой к ней (композиция) появляется при нечетком разделении причины и следствия [4].

При анализе композиции пейзажа надо исходить из двух важных моментов: во-первых, художественное произведение – это не прямой слепок с природы, а, во-вторых, выразительность и жизненность художественного образа создаются конкретными средствами.

Жанр пейзажа некоторые ошибочно считают простым, общедоступным, не требующим от художника высокой квалификации. На самом деле создание глубокого образа в пейзажной живописи – дело нелегкое, но дарующее художнику чувство глубокого творческого удовлетворения.

Пейзажная живопись обладает огромной силой эмоционального воздействия и потому способна развивать у зрителя чувство красоты, восприимчивость к миру прекрасного.

Работа над композицией начинается с поисков самого интересного мотива среди множества других, также достойных внимания. Очень важно наметить задачи, которые предстоит решить в серии этюдов или в пейзаже на основе этого материала.

Безусловно, писать этюды менее сложно, чем пейзажную картину. Однако и к этюдам следует относиться со всей серьезностью, используя их как средство совершенствования профессионального мастерства, расширения представлений об окружающей действительности.

Творчество известных пейзажистов привлекает нас новизной мотивов. В них зритель находит отражение личности мастера, его индивидуального почерка, так как художник стремится передать зрителю свои чувства, настроения, эстетические переживания, вызванные красотой природы. При всех достоинствах пейзажной живописи знаменитых мастеров, создавших русскую пейзажную школу, начинающему художнику, живущему в другую эпоху, не стоит заимствовать чужие композиции. Ученики мастерской А.К. Саврасова, например, среди которых был и И. Левитан, считали такое заимствование достойным осуждения. Умение видеть красоту в природе, воспринимать то новое, что характерно для нашей эпохи, отмечена творческая практика Г.Г. Нисского. В его картинах-пейзажах мы ви-

дим яркие признаки современности, ощущаем присутствие человека – преобразователя природы. Художник отмечал, что он стремится передать темп нашего времени, запечатлеть его образ в красках. Эти устремления присущи и другим советским пейзажистам, которые помогают людям избавиться от равнодушного, потребительского отношения к природе, способствуют обогащению духовного мира человека.

Некоторые молодые художники недооценивают значение рисунка и композиции, считая, что главная роль в пейзажном жанре принадлежит живописи, колориту. Это мнение ошибочно. В пейзажной живописи одинаково важны и рисунок, и живопись, и композиция.

После того как найден интересный мотив в натуре, начинаются композиционные поиски: определяется размер этюда, уточняется формат. Довольно часто опытные художники ставят перед собой задачу вкомпоновать пейзаж в уже имеющийся формат холста. В подобных случаях приходится иной раз отказываться от каких-то частей мотива или включать в формат то, что находится, скажем, выше или ниже, левее или правее выбранного мотива. Другие художники сначала ведут мысленные поиски формата, наблюдая натуру, меняя зрительную позицию. Нередко при этом пользуются видоискателем, который помогает найти нужный формат (горизонтальный, вертикальный или близкий к квадрату). Соответственно подбирается материальная основа (холст, бумага или картон), обычно заготовленная до выхода на этюды. К сказанному о размере и формате этюда остается добавить следующее: хотя видоискатель и оказывает помощь художнику, все же лучше обходиться без этого вспомогательного инструмента и выбирать нужную часть пейзажа на глаз.

В процессе работы над этюдом уточняется композиция найденного мотива, ее тональное и колористическое решение, натура сверяется с тем, что изображено в данный момент на этюде. Сверка с натурой позволяет избежать многих ошибок в рисунке, колорите, силе тона и контрастов, что в конечном счете решает выразительность пейзажа.

Задумав создать пейзаж-картину, живописец пишет натурные этюды, в которых отражаются его наблюдения и впечатления. Так работают многие пейзажисты. Гораздо реже встречаются художники, которые почти целиком работают на основе зрительной памяти, имея под рукой лишь только им понятные «нашлепки» в цвете.

Работа над картиной непосредственно с природы представляет собой значительно более сложный творческий процесс, нежели выполнение этюдов как подсобного материала для картины. Нередко среди набросков, зарисовок могут оказаться этюды, написанные на близкие по характеру или резко различные мотивы.

В процессе работы надо обязательно учитывать действие законов целостности и контрастов. Особенно важно помнить о тональных и цвето-



вых контрастах, о роли контрастов форм, размеров и других элементов, входящих в изображаемый мотив.

В период завершения работы над картиной художник может увлечься решением отдельных задач, чаще всего связанных с выявлением тональных и цветовых отношений в отдельных частях картины, из-за чего в композиции могут появиться дробность, изменение настроения. Поэтому на завершающем этапе необходимо посмотреть на картину через призму закона целостности и устранить распад композиции на части.

*Городской пейзаж* требует большого внимания к построению, архитектурным особенностям и деталям зданий, их архитектурным стилям. Здесь очень важны соблюдение пропорций зданий, их компоновка на листе бумаги, светотеневые соотношения (рисунок 10.1).



Рисунок 10.1. – Городской пейзаж. Н. Малышева «Улица Свердлова»

### **Практическая работа. Композиционный анализ пейзажа**

*Материалы и инструменты:* репродукции картин художников; линейка; лекало.

*Задание 10.1.* Проанализируйте композицию пейзажа Франческо Гварди «Изола ди Сан-Джоржо» в Венеции» (приложение 8).

### **Методические рекомендации**

В качестве примера рассмотрим композиционный анализ произведения Питера Брейгеля Старшего «Падение Икара», ок. 1560 (приложение 9)

Композиция пейзажа сложна и в то же время очень естественна, на первый взгляд несколько замельчена в деталях, но при внимательном анализе весьма крепко скроена. Парадоксальность Питера Брейгеля проявилась в смещении смыслового центра картины (Икар) на периферию, а второстепенного персонажа (пахаря) – в композиционный центр. Вроде бы случайным кажется ритм темных тонов: заросли слева, голова пахаря, деревья у кромки воды, корпус корабля. Однако именно этот ритм не позволяет глазу зрителя уйти из картины вдоль темной диагональной полосы по темной кромке высокой части берега. Еще один ритм строится теплыми тонами светлых участков полотна, а также четким делением пространства пейзажа на три плана: берег, море, небо.

При множестве деталей композиция держится классическим приемом – цветовым акцентом, создаваемым красной рубахой пахаря. Не вдаваясь в подробное описание деталей картины, нельзя воздержаться от восхищения гениальной простотой выражения глубинного смысла произведения: падения Икара мир не заметил.

*Задание 10.2. Выполнить композицию городского пейзажа.*

*Материалы и инструменты:* карандаши; ластик, линейка, бумага формата А-4.

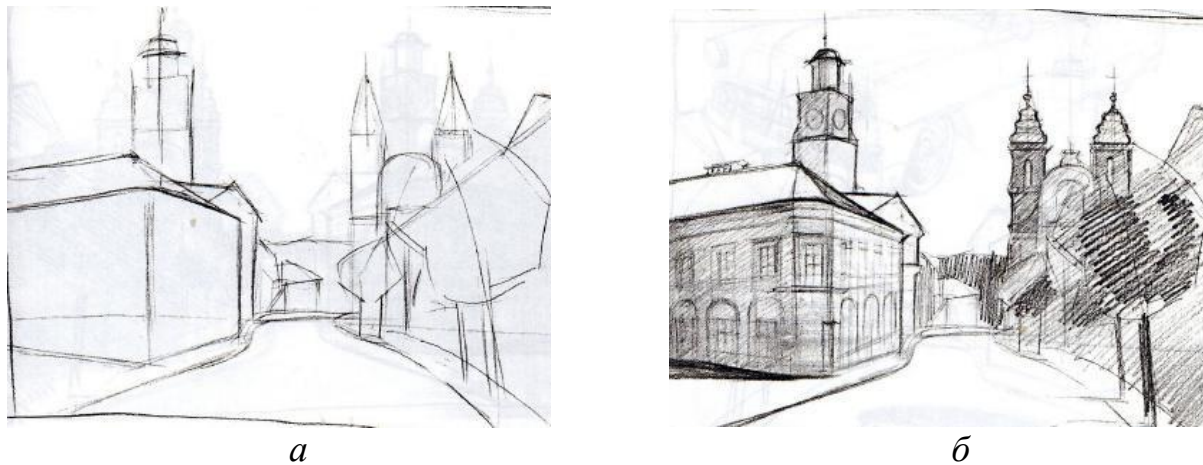
#### **Методические рекомендации**

Пример выполнения городского пейзажа показан на рисунках 10.2 и 10.3. Рисуя пейзаж, нужно всегда использовать интересный нестандартный ракурс. Поэкспериментируйте – подойдите вплотную к зданиям и нарисуйте их устремляющимися ввысь. Или с высотного дома изобразите его с высоты. Может так вы увидите город по-новому.

В пейзаже есть одно традиционное правило: небо и ландшафт по композиционной массе должны быть неравны. Если художник ставит своей целью показать простор, беспредельное пространство, он большую часть картины отдает небу и основное внимание уделяет ему. Если для художника главной задачей является передача подробностей ландшафта, то граница ландшафта и неба в картине обычно располагается значительно выше оптического центра композиции. Если границу расположить посередине, то изображение распадается на две части, равно претендующие на главенство, нарушится принцип подчиненности второстепенного главному.

Рисунок пейзажа начинаем с нанесения линии горизонта. Намечаем перспективное сокращение улицы и зданий. Схематично рисуем основные здания и сооружения. Не забывайте, что все вертикальные линии зданий должны быть параллельны краю листа (рисунок 10.2 а). Определяем теневые стороны всех объектов. Если предполагается, что день яркий, солнечный, отношения света и тени нужно делать контрастными (рисунок 10.2 б).

Далее прорисовываем передний план, передавая тоном фактуру стен домов, дороги. Уточняем архитектурные детали и деревья. Живость пейзажу придадут фигуры идущих по улице людей (рисунок 10.3).



*а* – схематично нарисованные здания и сооружения; *б* – светотеневая моделировка  
**Рисунок 10.2. – Этапы создания городского пейзажа:**



Рисунок 10.3. – Городской пейзаж. Законченная работа

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что важно соблюдать при построении композиции городского пейзажа?
2. Назовите этапы создания пейзажа-картины.
3. Каким образом художник может показать в своем пейзаже большие просторы, беспредельное воздушное пространство?
4. Каким образом (по какому правилу) художник решает поставленную перед собой задачу передать в пейзаже в основном подробности ландшафта?

## Лабораторная работа № 11. Анализ композиции портрета

**Цель:** научиться анализировать композицию портрета.

### Теоретические сведения

Художники по-разному трактуют портрет как произведение. Одни уделяют внимание только человеку, не вводя никаких деталей окружающей обстановки, пишут на нейтральном фоне, другие вводят в портрет антураж, трактуя его как картину. Композиция при второй трактовке, как правило, сложнее, в ней используются многие формальные средства и приемы, но и в простом изображении на нейтральном фоне композиционные задачи имеют решающее значение [9].

С помощью рисунка и живописи художник стремится передать психологическое состояние портретируемого, а это состояние выражается в позе, жесте рук, в наклоне торса и т. д. Внешние данные (высокий, низкий, тучный, стройный), привычная поза, характерная обстановка подсказывают композицию, формат и размер холста, которые, в свою очередь, зависят от того, каким будет портрет (погрудный, во весь рост и т. д.).

Следует уточнить размер сторон формата. Если портретируемый обращен влево, изображение его сдвигается вправо, а слева оставляется больше свободного места, нежели справа, реже – наоборот. Равновесие композиции в таких случаях достигается за счет деталей обстановки, аксессуаров.

В групповом или парном портрете задачи композиции усложняются тем, что нужно не просто изобразить людей с портретным сходством, но и передать их духовное родство. Чтобы добиться органической, смысловой взаимосвязи в групповом портрете, необходимо иметь в виду действие закона целостности. Единство портретируемых на изобразительном поле может быть выражено через действие, в которое вовлечены участники картины, или через пристальное внимание к одному из них и т. д. Так, у ван Эйка, Веронезе герои групповых портретов заняты ритуальным поклонением святым, у Тициана – беседой, у Гальса и Рембрандта – пирушкой, деловым заседанием или лекцией. Портретные произведения этих художников очень выразительны.

Немецкий портретист XVI века Ганс Гольбейн Младший тщательно выписывал кружева, драгоценные камни, перстни. Это обилие различных деталей не мешает композиционной целостности. Лицо написано сильнее по светосиле, и поэтому скрупулезно проработанные детали служат как бы изящным обрамлением главного.

Количество деталей решается в каждом отдельном случае индивидуально, но есть закономерности, игнорирование которых грозит художнику неудачей. Те характерные и типичные черты, которые он стремится передать в портрете, могут оказаться маловыразительными из-за отсутствия контрастов между крупной формой и деталями, что также мешает ясному восприятию образа и создает впечатление излишней детализации.

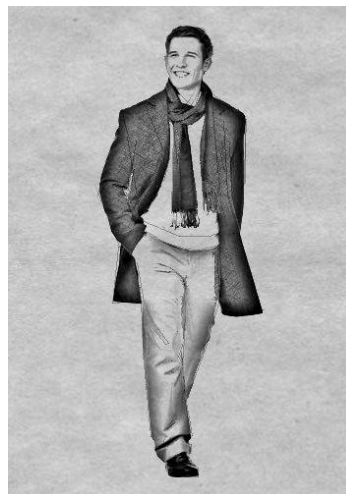
Разрабатывая композицию портрета, художник производит тщательный отбор всех деталей в соответствии с количеством портретируемых, типом портрета (погрудный, поясной, в рост фигуры), его размером и форматом. Каждая деталь должна работать на художественный образ. Характер детализации зависит и от натуры, и от творческой манеры художника.



*а*



*б*



*в*

*а* – погрудный; *б* – поясной; *в* – в рост фигуры

**Рисунок 11.1 – Типы портретов**

### **Практическая работа. Композиционный анализ портрета**

*Задание 11.1. Проанализируйте композицию портрета К. Коровина «Портрет Ф.И. Шаляпина», 1911 (приложение 10).*

*Материалы и инструменты:* репродукции картин художников; линейка; лекало.

### **Методические рекомендации**

В качестве примера рассмотрим композиционный анализ портрета Рафаэля «Портрет юноши (Пьетро Бембо)», ок. 1504 (приложение 11).

В традициях Высокого Возрождения были созданы портреты на фоне итальянского пейзажа. Именно на фоне, а не в природе. Некоторая условность освещения, сохранение масштаба фигуры по отношению к раме, выработанного на безантуражных портретах, позволяли мастеру показать портретируемого очень близко, во всех характерных подробностях. Таков «Портрет юноши» Рафаэля.

Погрудная фигура молодого человека композиционно построена на ритме нескольких цветовых пар: во-первых, это красная шапочка и види-

мая часть красной рубахи; во-вторых, справа и слева по паре темных пятен, образуемых ниспадающими волосами и накидкой; в-третьих, это кисти рук и два фрагмента левого рукава; в-четвертых, это полоска белого кружевного воротника и полоска сложенной бумаги в правой руке. Лицо и шея, образуя общее теплое пятно, являются формальным и смысловым фокусом композиции. Пейзаж за спиной юноши выдержан в более холодных тонах и образует красивую гамму в контексте общего колорита. Ландшафт не содержит бытовых подробностей, он безлюден и спокоен, что подчеркивает эпический характер произведения.

Есть в портрете одна деталь, ставшая загадкой для художников на столетия: если дотошный рисовальщик проследит линию плеча и шеи до головы (справа), то шея оказывается, говоря профессиональным языком, совершенно не привязанной к массе головы. Такой прекрасный знаток анатомии, как Рафаэль, не мог так элементарно ошибиться. У Сальвадора Дали есть полотно, которое он назвал «Автопортрет с рафаэлевской шеей». Действительно, в форме шеи рафаэлевского портрета заключена какая-то необъяснимая пластическая притягательность.

*Задание 11.2. Выполнить эскиз композиции портрета на тему «Мой современник» (сокурсник, автопортрет и др.).*

*Материалы и инструменты:* карандаши; ластик, формат А-3.

Постарайтесь передать эмоциональное состояние портретируемого, его мимику, глубину взгляда и т.д. Для этого нужно правильно нарисовать глаза, точно повторить форму губ человека и другие черты его лица.

### **Контрольные вопросы.**

1. Какой фон может быть при создании композиции портрета?
2. Что влияет на выбор композиции, формата и размера холста при создании портрета?
3. От чего зависит характер детализации композиции портрета?
4. Каким образом достигается целостность в групповом или парном портрете?

## Лабораторная работа № 12. Виды и выразительные средства дизайна

**Цель:** Изучить приемы дизайна на основе трансформации форм.

### Теоретические сведения

Дизайн (англ. design – проектировать, конструировать, чертить) – в широком смысле слова любое проектирование, то есть процесс создания новых предметов, инструментов, оборудования, формирование предметной среды [5]. В узком смысле – новый вид художественно-конструкторской профессиональной деятельности, возникшей в XX в. Его цель – организация целостной эстетической среды жизни человека. Проектирование предметов, в которых форма соответствует их назначению, соразмерна фигуре человека, экономична, удобна и при этом еще и красива. Научная основа дизайна – техническая эстетика.

Особенность дизайна заключается в том, что каждая вещь рассматривается не только с точки зрения пользы и красоты, но и во всем многообразии ее связей в процессе функционирования, то есть с учетом того, как предмет будет транспортироваться, как упаковываться, где и какое место будет занимать в квартире, какого требовать ухода, как включаться и т. д. Комплексный системный подход к проектированию каждой вещи – смысл дизайна. Поскольку дизайн имеет дело с предметами, выпускаемыми промышленностью массовыми тиражами, то они должны удовлетворять вкусам многих людей. Интересно отметить, что объекты дизайна также, как и все произведения искусства, несут на себе печать времени, уровень технического прогресса и социально-политического устройства общества. Если, например, проследить, как выглядели швейные или пишущие машинки в начале века и сегодня, или рассмотреть, как изменялась форма обыкновенного чайника в течение последних восьмидесяти лет, то безошибочно можно определить, к какому времени относится каждый из этих предметов.

Дизайн играет важную роль в продуктах индустриального творчества. Область дизайна – это бытовые приборы, посуда, станки, транспортные средства, мебель, промышленная графика, одежда, визаж, фитодизайн и многое другое. Отсюда вытекают и виды дизайна – промышленный дизайн; дизайн мебели; графический дизайн; книжный дизайн; дизайн одежды; визаж; фитодизайн; ландшафтный дизайн.

Дизайнеры должны участвовать при поиске оптимальной формы каждого элемента, учитывая, как она зависит от рабочей функции (назначения) изделия и связей с человеком.

Можно привести множество примеров, показывающих необходимость учитывать пропорции человека, размеры его руки (эргономические

1. требования) в процессе проектирования кнопок, пультов управления, клавиш приборов, формы ручки у чашки и др.
2. Изобразительно-выразительные средства дизайна являются общими для пластических искусств: точка, линия, фактура, текстура, цвет, форма, объем, пропорция, масса и пространство. Эти элементы комбинируются на основе принципов композиции: симметрии, асимметрии, равновесия, ритма и движения. В дизайне имеет широкое применение пропорция золотого сечения. Гармония и контраст как универсальные средства искусства являются системообразующими и в дизайне. Особенно важно для художественного проектирования учитывать зависимость формы предмета от используемых материалов, конструкций и технологии производства. В основном в современном промышленном производстве используются материалы, которые можно объединить в следующие группы: древесина, металл, стекло, текстиль, пластические материалы (пластмассы, бетон, железобетон) и новейшие синтетические материалы.
3. В формировании мебели, например, в последнее время существенную роль сыграло применение новых материалов и конструкций. Столы и стулья, в которых металл используется в качестве основного материала для конструкций, отличаются более свободной пространственной организацией, возможностью сложных преобразований и удобной компоновкой при складывании (рисунок 12.1).



**Рисунок 12.1. – Дизайн мебели, в которой металл используется в качестве основного материала для конструкций**

Художественное проектирование пространственной среды – не только создание вещей. Придавая определенные функциональные и эстетические свойства, особенности вещам и предметной среде, художник формирует или, можно сказать, «проектирует» человека, который будет пользоваться этими вещами и жить в этой среде. Отсюда следует важная воспита-

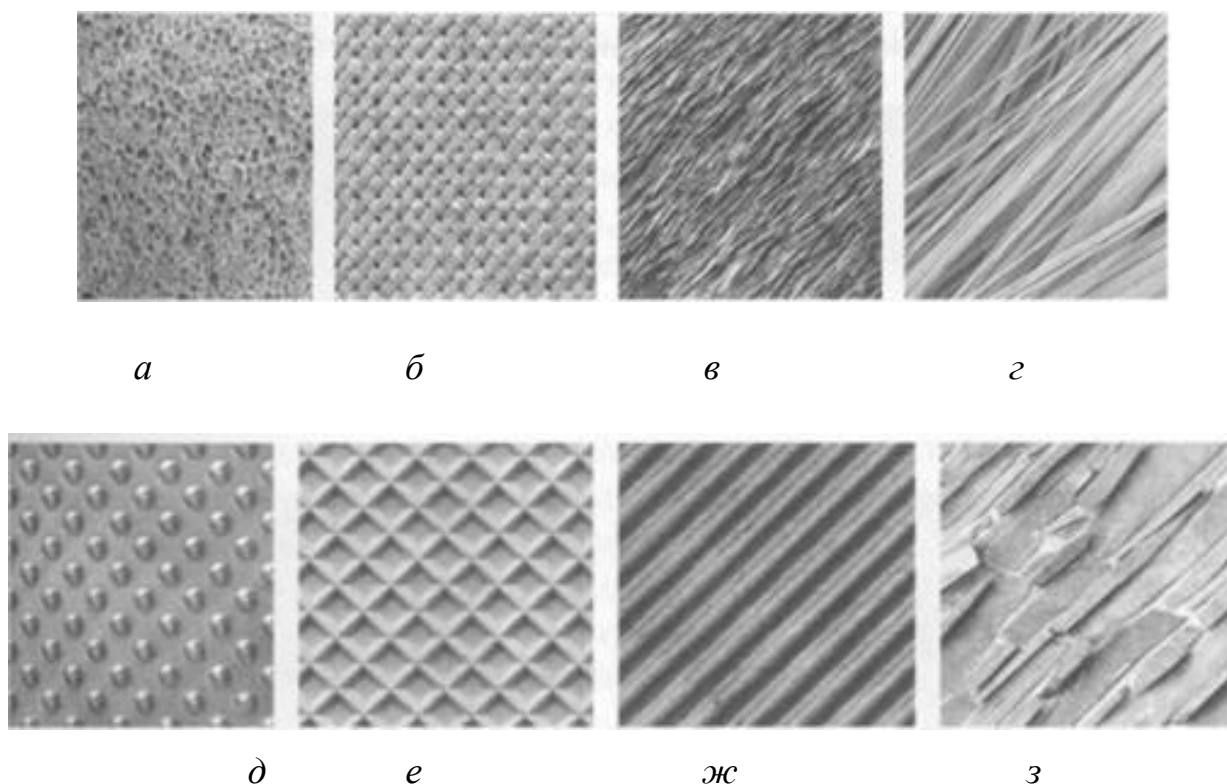


тельная функция дизайна, его социально-культурная и социально-политическая роль в жизни общества.

Большую роль в работе над дизайном определенной формы играют плоскостные и объемные пластические выразительные средства. Плоскостные средства проявляются в трех основных видах – текстуре, фактуре и рельефе поверхности [14].

*Текстура* характеризуется декоративно-художественными свойствами, вытекающими из *внутреннего строения* формы. Наиболее ярко выявляется при гладкой поверхности. Отличается крайним разнообразием рисунка – от мелких вкраплений, представляющих собой почти однородную массу до выразительных узоров, образованных внутренним «рисунком» формы.

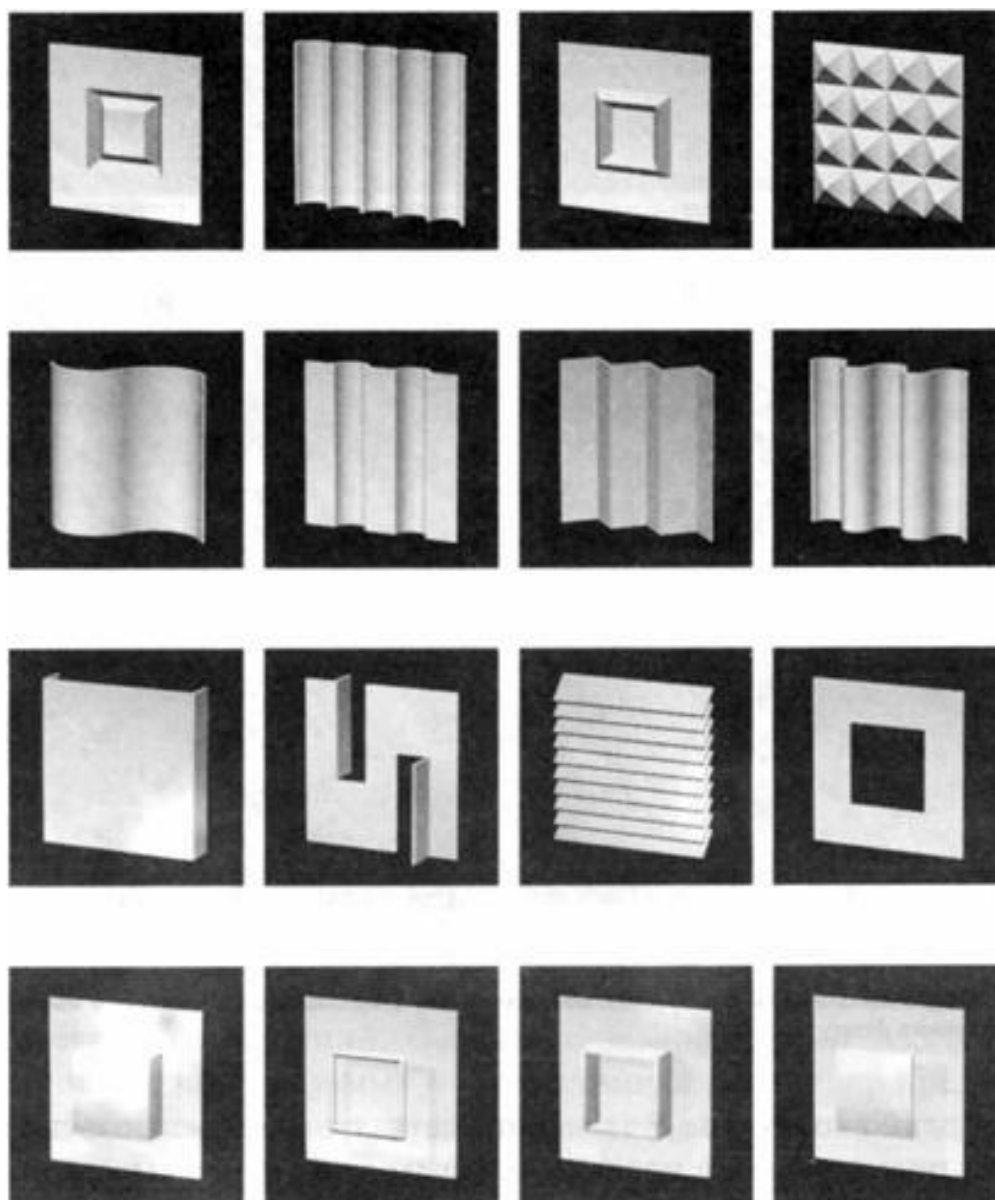
*Фактура* занимает промежуточное место между такими состояниями плоскостной формы, как гладкая поверхность и рельеф. В зависимости от количества и величины составляющих ее пластических элементов (выступов), фактурная поверхность приближается либо к первой, либо ко второй. На рисунке 12.2 представлены основные виды фактурных поверхностей в порядке их перехода от менее выраженных к более выраженным, приближенным к рельефу.



*a* – пористая; *б* – плетеная; *в* – ворсистая; *г* – волокнистая; *д* – мелкая штамповка; *е* – «вафельная»; *ж* – гофрированная; *з* – «плитняк»

**Рисунок 12.2. – Основные виды фактурных поверхностей.  
Образцы представлены в порядке увеличения фактуры**

*Рельеф* характеризуется еще более крупным, чем фактура, пластическим строением плоскостной формы. Его основные виды показаны на рисунке 12.3. Порядок их представления обусловлен укрупнением рельефной формы вплоть до той, которая приближается к объемной форме за счет использования отдельных накладных (выступающих) элементов. Различие видов рельефов, также, как и фактур, выражается в крупности – количестве и величине элементов, образующих рельефную поверхность.



Первый горизонтальный ряд – контррельефные и горельефные формы;  
 второй ряд – профильные формы; третий ряд – изогнуто-прорезные формы;  
 четвертый ряд – формы с накладными элементами.

**Рисунок 12.3. – Основные виды рельефных форм**

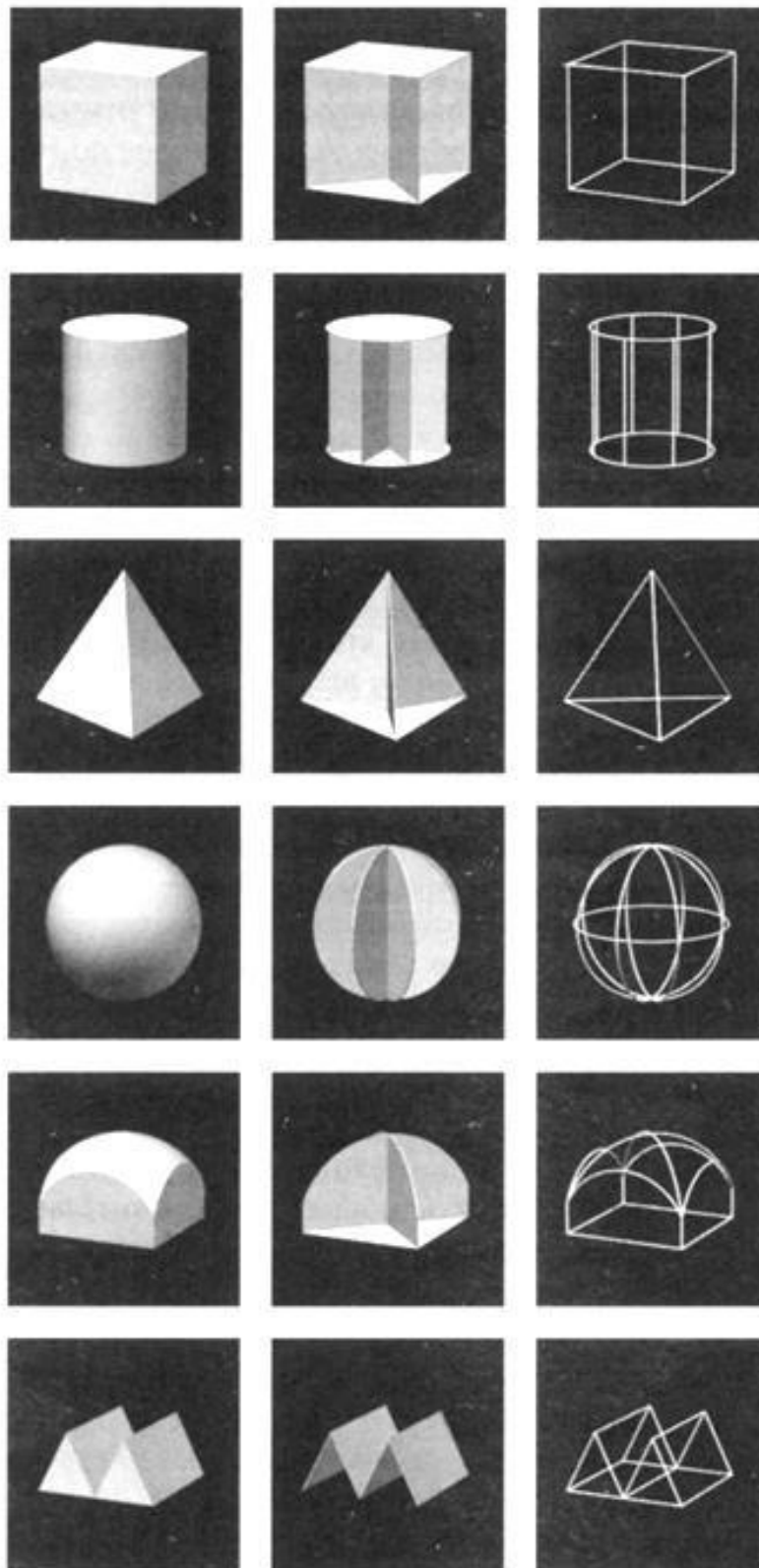
*Объемные пластические выразительные средства дизайна* по общему виду отличаются от плоскостной формы относительно равным развитием в *трех* координатных направлениях: по горизонтали, вертикали и в глубину. Такое развитие предопределяет его *скульптурный* характер. При этом объемная форма как бы замыкается вокруг своего композиционного центра (или оси), отличаясь *компактностью*. В таком виде она лучше всего воспринимается с разных точек пространства. Поэтому использование объемной формы наиболее рационально в *открытой пространственной среде*, а не в условиях замкнутого пространства, например, рядом с ограничивающей его плоскостью.

Важный композиционный признак объемной формы – ее *геометрический вид*. По этому признаку можно выделить (аналогично простым плоским геометрическим фигурам – квадрату, прямоугольнику, треугольнику, шару и т. д.) основные виды объемных форм. Это – куб, параллелепипед, конус, пирамида, шар и т. д. Каждый из этих видов имеет свой пластический характер, обусловленный пространственным соотношением образующих объемную форму плоскостей.

Сохраняя один геометрический вид, объемная форма может менять свой пластический характер в зависимости от степени *открытости*. Эта степень зависит от заполнения объемной формы пространством. В зависимости от нее объем разделяется на три основных вида: закрытый, полуоткрытый и открытый.

Первый характеризуется отсутствием в нем пространства, замыканием формообразующих плоскостей и предельной плотностью массы. Второй – частичным ограничением формы и разным, в том числе и профильным, расположением в ней плоскостей относительно друг друга. Третий – формообразованием за счет использования исключительно линейно-пластических элементов. Каждый вид выделяется специфическим композиционно-пластическим характером. Закрытая форма монументальна, полуоткрытая – легкая, открытая – совсем воздушная, пронизанная пространством.

Таким образом, строится развернутая система различных видов объемных форм, отличающихся геометрическим видом и открытостью. Наглядно она представлена на рисунке 12.4. Этой системой выявляется большое разнообразие объемов при определенной схожести и различии их пластических свойств. На ее основе можно строить объемные композиции, подбирая в соответствии с решаемой задачей схожие или резко отличающиеся пластические элементы.



Первый вертикальный ряд – закрытые формы;  
 второй вертикальный ряд – полуоткрытые формы;  
 третий вертикальный ряд – открытые формы  
**Рисунок 12.4. – Основные виды объемных форм**

## Практическая работа

*Задание 12. Выполнить 4 складчато-прямолинейные структуры по предлагаемым чертежам на основе трансформации листа бумаги.*

*Материалы и инструменты:* 4 листа формата А-4, линейки металлические, карандаш; ножницы; нож канцелярский, подкладная доска.

### Методические рекомендации

Линии членения поверхности могут быть вертикальными, горизонтальными и наклонными; могут быть параллельными, пересекающимися, исходящими из одного угла или точки на основе метро-ритмического порядка и т.п. Нанося на поверхность листа бумаги прямолинейные линии сгиба или надсечки с лицевой или изнаночной стороны и сгибая бумагу по этим линиям, из плоского листа можно получить рельефную пластику поверхности, т.е. происходит трансформация плоского листа бумаги в рельеф или объем. Характер пластики зависит от количества нанесенных членений (надсечек), угла поворота отдельных граней к плоскости листа и т.п. Пластика рельефа складчато-прямолинейных структур выявляется за счет светотеневых градаций. Линии сгиба (надсечки), обозначенные тонкой линией, продавливаются с лицевой стороны, а штриховой – с изнаночной стороны.

*Последовательность выполнения задания*

1. Сделать чертеж структуры (рисунок 12.5).

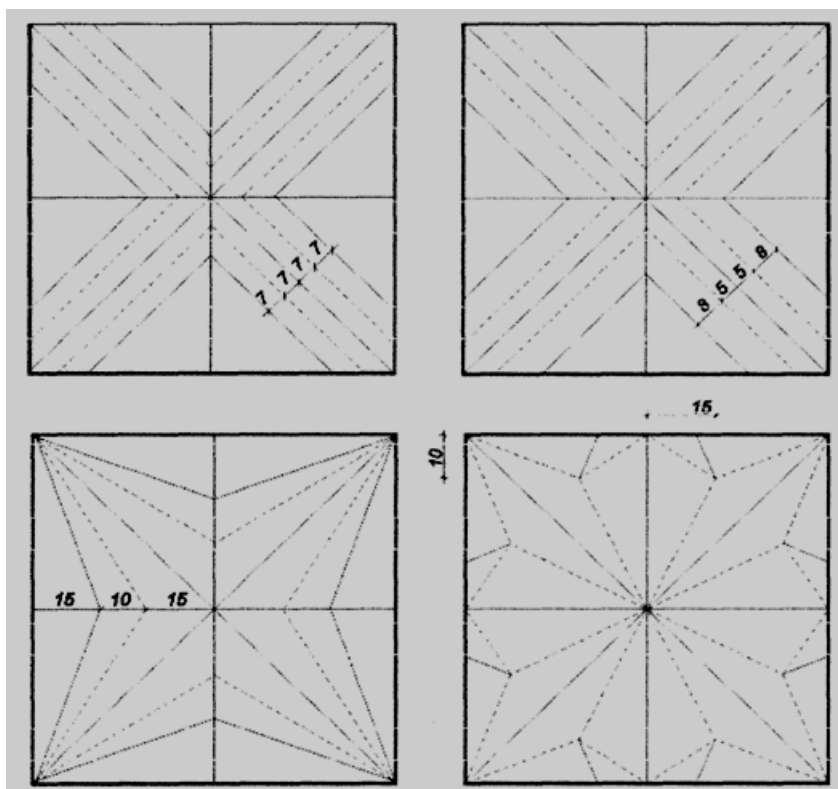
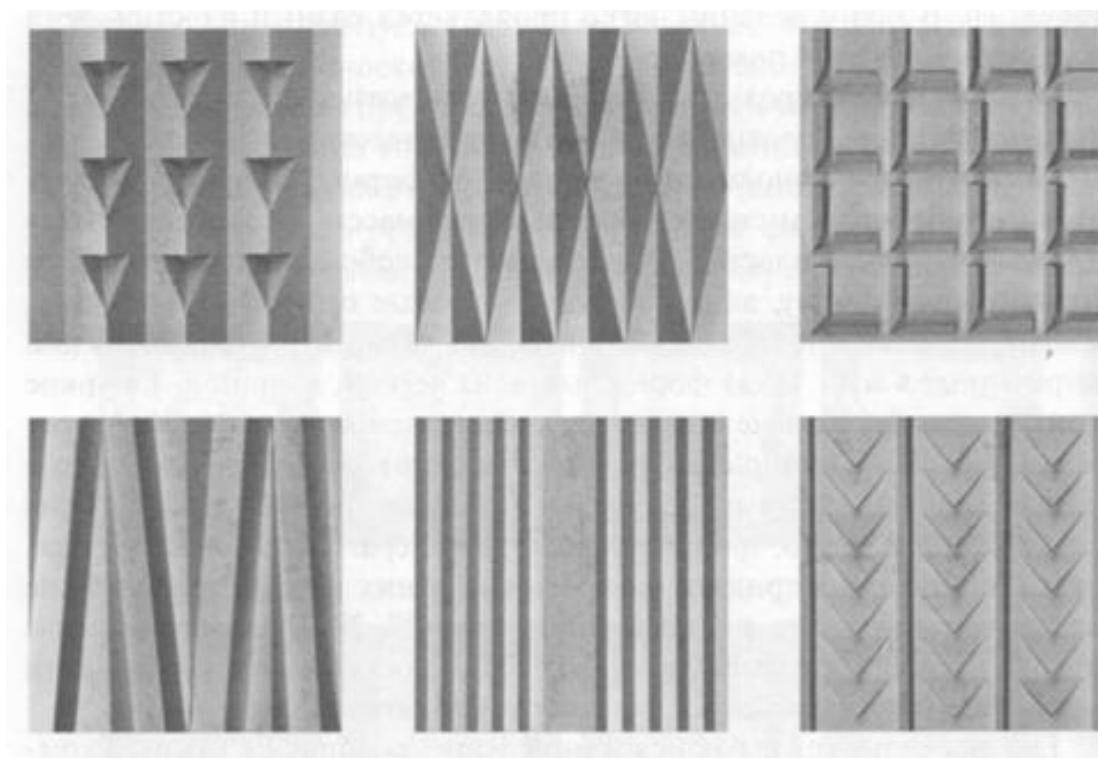


Рисунок 12.5. – Чертежи складчато-прямолинейных структур

2. Переколоть иглой циркуля нужные точки на изнанку листа.
  3. Продавить линии сгиба или сделать надсечки с лицевой и изнаночной стороны.
  4. Вырезать заготовку по контуру.
  5. Согнуть по линиям сгиба в нужную сторону.
  6. Оформить работу.
- На рисунке 12.6 приведены примеры других рельефных форм.



**Рисунок 12.6 – Рельефные формы**

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что называют дизайном?
2. Назовите виды дизайна.
3. Какие графические выразительные средства дизайна вы знаете?
4. Какие плоскостные пластические выразительные средства дизайна вы знаете?
5. Назовите основные виды фактурных поверхностей.
6. Какие объемные пластические выразительные средства дизайна вы знаете?

## Лабораторная работа № 13. Дизайн интерьера

**Цель работы:** освоить практические приемы выполнения композиции интерьера.

### Теоретические сведения

*Дизайн интерьера* – это проектирование и организация внутреннего пространства помещений, линий, форм, фактуры, мебели, цвета и освещенности, в результате чего возникает особая среда обитания человека, характеризующаяся функциональным удобством, безопасностью, здоровым микроклиматом, комфортом и художественной привлекательностью. Поскольку люди проводят большую часть времени под крышей, хорошо спланированный интерьер играет большую роль в обеспечении их психологического комфорта. Дизайн интерьеров в значительной степени влияет на производительность труда, способствует экономии трудовых затрат, обеспечению здоровья и безопасности людей.

История дизайна интерьеров определяется развитием художественных стилей и оснащения дома. Это развитие происходило под влиянием культур и обычаев, климата и доступных материалов, научных изобретений и торговли, от событий в экономике, политике и социальной жизни.

Эстетические соображения дизайнеров во многом определяют характер интерьера. Разрабатывая проект, дизайнер прежде всего решает, будет ли интерьер традиционным или модернистским, строгим или непринужденным, сложным или простым, спокойным или динамичным. Ему необходимо также определить, будет ли интерьер замкнутым или открытым, будет ли он создавать ощущение сдержанности или теплоты. Именно эти аспекты настроения или атмосферы интерьера определяются выбором тех или иных элементов дизайна и его принципов.

Характер интерьера отражает эпоху, уровень развития материальной культуры, господствующий стиль в архитектуре, поэтому художников всегда живо интересует внутренний вид помещений. Ведь нередко интерьер без слов рассказывает о вкусах хозяина комнаты; обстановка, оснащение заводского цеха говорят об уровне технического прогресса. Расположение окон и дверей, их размер и форма, роспись стен и потолков, рисунок паркетного пола, узор и цвет занавесей, отделка мебели – все это и многое другое представляет исключительный интерес для отображения эпохи.

Интерьеры жилых и общественных зданий существенно отличаются друг от друга, оформление и архитектурные черты их различны. Театральный интерьер по всем показателям уютнее внутреннего вида заводского цеха.

Представьте себе цех металлургического завода. Здесь в ряд стоят огнедышащие мартены, нижняя часть интерьера погружена в полумрак,

вверху – огромная плоскость стекла, пропускающего дневной свет. Пол цеха сложен из больших темных плит. По рельсам движутся многотонные краны. Серебристо-сизая дымка висит в гигантском здании, сквозь нее неясно светится отдаленный проем больших ворот. Рядом с оранжевым огнем печей свет кажется лиловым. Этот интерьер привлекает художника строгой красотой, созданной человеком.

Выразительными особенностями обладает интерьер станций метрополитена, включая путевые тоннели и перегоны, где может быть развернута композиция, изображающая труд метростроевцев.

В жанре интерьера работали художники разных времен и народов. Благодаря произведениям изобразительного искусства, мы знаем, как выглядели деревенские и церковные, дворцовые и учебные, жилые и казенные интерьеры. Во многих произведениях русской реалистической школы запечатлены комнаты писателей, ученых, общественных деятелей. Можно назвать работы А.Г. Венецианова и его учеников, «Портрет Н.А. Некрасова» И.Н. Крамского, «В комнате под сводами» И.Е. Репина и т. д. В картине И.Е. Репина «Не ждали» мы видим интерьер, типичный для быта передовой интеллигенции 80-х годов XIX века.

Рассматривая композиционные особенности интерьера, следует прежде всего сказать о том, что произведения данного жанра в его чистом виде или с фигурами стаффажного характера строятся на основе всеобщих законов композиционного творчества. Отметим основные особенности композиции интерьера.

Во-первых, в отличие от натюрморта, здесь строже соблюдаются правила линейной и воздушной перспективы, дисциплинирующей рисовальщика. Во-вторых, внутренний вид того или иного помещения, в отличие от натюрморта, содержит большее количество предметов, расположенных на разных уровнях, на значительном расстоянии друг от друга, на горизонтальной плоскости пола и вертикальных поверхностях стен (картины, зеркала, мебель и т. п.). В-третьих, интерьерная живопись испытывает на себе зависимость от архитектуры, замкнутого пространства, лимитированного строгим каркасом, кубатурой.

Исходя из этих особенностей, художник решает собственные задачи: делает наброски, эскизы, меняя угол зрения в поисках наиболее выразительного фрагмента интерьера, определяет композиционно-смысловой центр, подчиняющий себе предметы обстановки. На композицию интерьера большое влияние оказывают перспективные сокращения, конструкция предметов и архитектуры (рисунки 13.1 и 13.2).



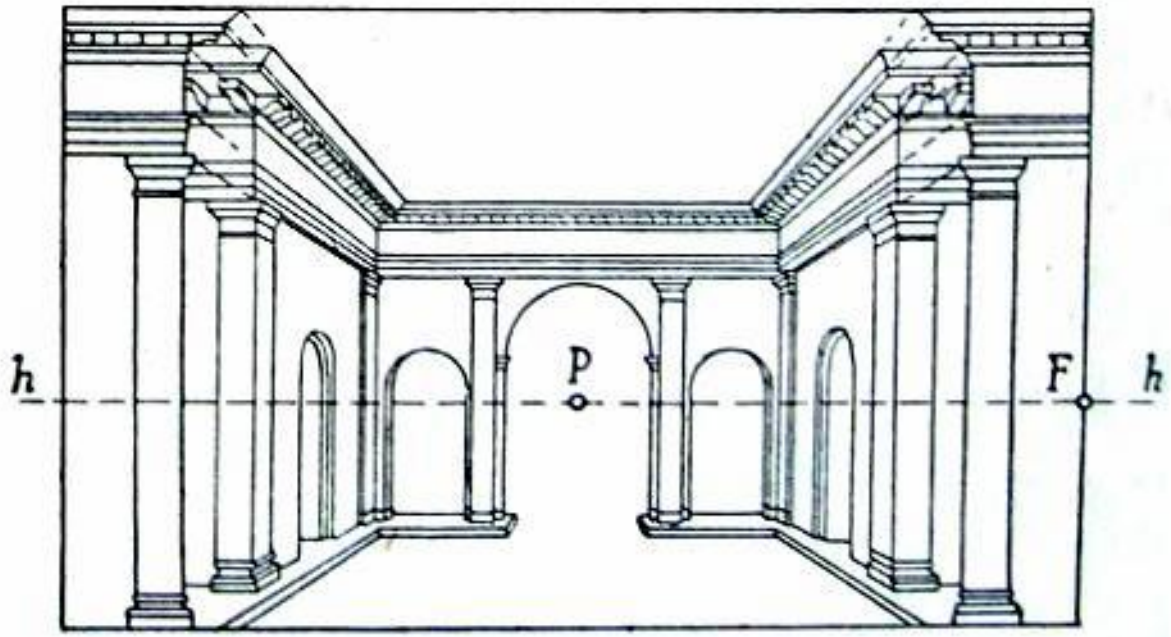


Рисунок 13.1. – Фронтальная перспектива дворца, имеющая одну точку схода



Рисунок 13.2. – Угловая перспектива рабочего кабинета, имеющая две точки схода

Основными структурными компонентами дизайна интерьера и средствами его реализации являются:

1. Стилль. Стили интерьера (классический, модерн, восточный, хай-тек, лофт, кантри, минимализм и др.) – обобщение определенных признаков, таких, как отделка, меблировка, декорирование, соответствующих различным дизайнерским направлениям. Оформление интерьера не просто «дань моде», а отображение стилистических предпочтений и потребностей в комфорте владельца.

2. Композиция, средства гармонизации (линия, пятно, фактура, пространство, симметрия, динамика, ритм и др.). Композицией в интерьере называют художественную связь всех элементов в конкретном пространстве, которые должны располагаться в нем в определенном порядке и количестве, чтобы поддержать общую идею гармоничного образа.

3. Колористика. Цветовое решение дома – один из важнейших элементов интерьера. От выбора цвета во многом зависит наше самочувствие и настроение. Цвет помогает скорректировать архитектурные и планировочные недостатки помещения. Цвет может создать иллюзию простора или уменьшения пространства. Например, небольшая комната, стены которой будут окрашены в светло-голубой, серо-голубой или серо-зеленый цвет, будет производить впечатление более просторной. Если же стены этой комнаты окрасить в красный или интенсивный оранжевый цвет, она оптически станет меньше.

4. Конструктивные элементы (полы, стены, потолки).

5. Материалы. Благодаря стремительному развитию индустрии строительства появляются все новые и новые материалы для дизайна интерьера и ремонта (декоративная плитка, гипсокартон, натяжные потолки, пробковые покрытия, жидкие обои, полимерные полы, высокотехнологичное стекло и др.). Эти материалы помогают в воплощении в жизнь самых смелых идей и задумок в плане дизайна.

6. Ткани и озеленение.

7. Свет. Среди современных тенденций в освещении интерьеров можно назвать следующие идеи светодизайна:

- использование многоуровневого освещения;
- использование нижнего света от светильников, встроенных в пол;
- активное использование светодиодных источников света;
- использование современных систем освещения с подвижными светильниками;
- освещение ниш и проемов;
- изменение степени яркости источников света
- использование небольших переносных светильников

8. Мебель и оборудование.

9. Элементы декора (вазы, искусственные цветы, фигурки, картины, часы и др.).

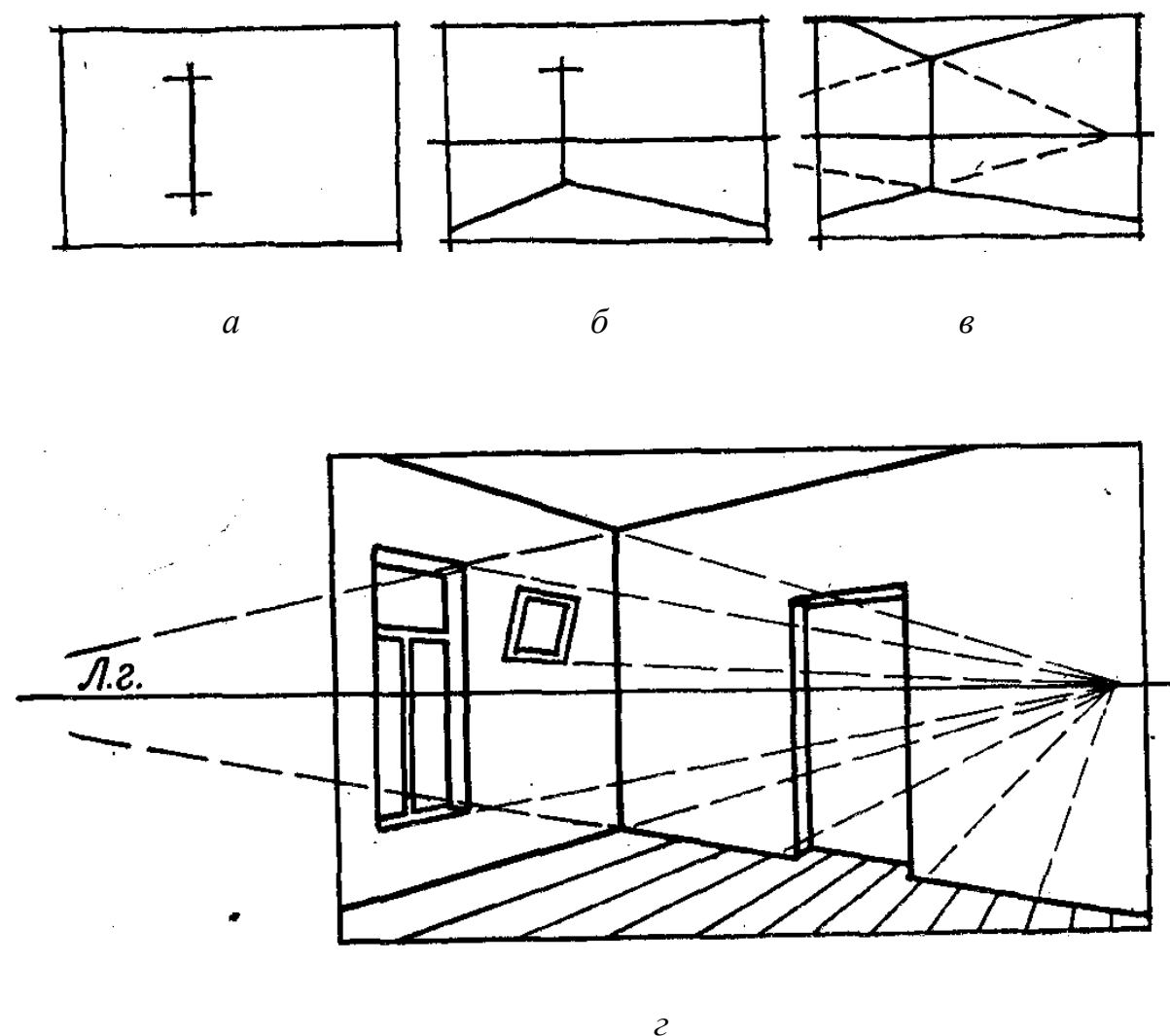
## Практическая работа

*Задание 13. Выполнить композицию интерьера спальни с учетом угловой перспективы, имеющей две точки схода.*

*Материалы и инструменты:* карандаш «Т», «ТМ», «М», ластик, кнопки, формат А-3.

### Методические рекомендации

Рисунок интерьера в угловом положении следует начинать, как и любой рисунок, с расположения его на листе бумаги. Для этого намечаем высоту вертикального направления угла, учитывая сокращение боковых стенок (рисунок 13.3, а).



а – построение угла; б – построение плинтусов; в – построение карнизов;  
г – построение полов, дверей и окон

**Рисунок 13.3. – Построение угловой перспективы интерьера**

Предположим, что левая стенка находится в большем сокращении (т. е. она ближе к рисующему), тогда на рисунке для нее оставляют меньше места, и наоборот. Затем, определив линию горизонта, находим направление уходящих горизонтальных линий пола (рисунок 13.3, б). Если теперь их продлить до линии горизонта, получим две дополнительные точки схода. В этих точках схода должны сойтись и линии потолка (рисунок 13.3, в). После этого намечаем окна, двери и т. д., все время ориентируясь по основным линиям пола и потолка и зная, что любая параллельная им линия будет иметь те же точки схода (рисунок 13.3, г).

Пример выполнения угловой перспективы спальни показан на рисунке 13.4. Параллельно с уточнением линейной перспективы ведется работа над ее тональным решением, с учетом световых условий прорабатываются светотеневые и живописные контрасты.



**Рисунок 13.4. – Угловая перспектива спальни**

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что называют дизайном интерьера?
2. Приведите примеры интерьерной живописи и раскройте их содержание.
3. Определите основные особенности композиции интерьера.
4. Какие виды перспективных изображений вы знаете?
5. Назовите основные структурные компоненты дизайна интерьера.

## Лабораторная работа № 14. Графический дизайн

**Цель работы:** освоить практические приемы выполнения графического дизайна.

### Теоретические сведения

*Графический дизайн* – художественно-проектная деятельность по созданию гармоничной и эффективной визуально-коммуникативной среды. Графический дизайн вносит инновационный вклад в развитие социально-экономической и культурной сфер жизни, способствуя формированию визуального ландшафта современности.

Графический дизайн, как специфическая область творчества, представляет собой результат постепенного слияния двух направлений в художественной культуре. С одной стороны, популярного коммерческого искусства (афиши, реклама, газетные и журнальные иллюстрации), получившего развитие в конце XIX – первой половине XX века и открывшего новый изобразительный язык художника архитекторам и дизайнерам. С другой – современного изобразительного искусства, развивавшегося в Европе в первые три десятилетия XX века.

Первоначально этот термин означал художественное расположение и монтаж на печатном листе текста с изображением в процессе создания зрительно-словесного ряда. В настоящее время сфера деятельности графиков-дизайнеров существенно расширилась, включив компьютерную графику, теле- и видеопрограммы, пространственно-конструктивные эксперименты и др. Графический дизайн – интернациональное явление (одно из его современных названий «viscom» — «визуальный коммуникатор»), решающее такие комплексные задачи проектирования сложных структур, как выработка единых систем знаков, создание фирменных стилей, образа целых отраслей промышленности, обновление зрительно-информационного ряда учебников, создание визуальных комплексов для крупных мероприятий, выставок и т.д. Многообразные проблемы массовой коммуникации требуют создания современных графических средств и могут быть разрешимы лишь в результате коллективного творчества многих специалистов.

Деятельность дизайнера-графика включает сбор и анализ информации, определение проблемы и постановку цели, проектирование как создание общей дизайн-концепции, а после этого осуществляется разработка графического решения и гармоничной композиции. Поэтому в компетенцию специалиста входят знание и анализ рынка, потребителей, психологических возможностей восприятия и, безусловно, умение выбрать наиболее подходящее средство выразительности. Возникают проблемы понимания и усвоения новой информации, визуализации понятий, представлений,

процессов, не существующих в зримой форме, которые решает активно развивающаяся так называемая «информационная графика».

Изобретение фотографии, развитие кинематографа, а затем экспансия телевидения и видео пробудили массовый интерес к визуальным формам выражения, общения и восприятия. Значение визуальной ориентации, наглядности необычайно возросло. Достижения в области кибернетики, математической логики, структурной лингвистики также наложили отпечаток на характер и способы современного мышления. Наряду с понятиями «материя», «энергия», появился новый круг явлений, связанных с понятием «информация», позволяющих понять ее специфику, собственно информационную природу распределения смысловых связей.

Всякая коммуникация (в том числе и визуальная) осуществляется посредством языка, вне которого и помимо которого единичное сообщение (текст) существовать не может. По отношению к множеству текстов язык является системой (кодом, инвариантом), делающей возможным их создание, передачу и использование. Так возникают две практические задачи графического дизайна: проектирование визуальных коммуникаций и проектирование самого визуального языка. Именно способность «видеть» средства, умение мыслить ими и развивать их составляет суть профессионализма дизайнера. Этому способствует развитие исследований собственно визуального языка, а не только изучение отдельных средств или объектов графического дизайна.

Дизайнер-график воплощает свои представления о визуальной информации, визуальных объемах и структурах не только в таких традиционных формах, как книжная и газетно-журнальная графика, реклама, плакат, промышленная и телевизионная графика и др., но и в системах визуальных коммуникаций городской среды, архитектурных и инженерных объектов и их комплексов.

Его деятельность все более распространяется на комплексное проектирование крупных предметно-пространственных объектов городской среды. Размещение графических и трехмерных объектов в пространстве с целью их демонстрации – деятельность, родственная и архитектуре, и графике.

Виды графического дизайна можно классифицировать в зависимости от объектного проектирования. Например, во всех формах графического дизайна, использующих текст, значительную роль играет типография, в основе которой – проектирование словесного текста средствами типографского набора. Важным моментом здесь является размещение готовых форм (заголовков, слов, частей текста, заставок и пр.) как относительно друг друга, так и по отношению к носителю информации (газетная полоса, поле афиши и т.д.).

Такой вид графического дизайна, как промышленная графика, тесно связан с промышленным производством и его продукцией. Главными

объектами разработки являются фирменные знаки, этикетки, марки, упаковки и пр. Графический дизайн широко распространен в сферах коммерции, коммуникаций, развлечений. Например, рекламная графика плакаты и афиши, рекламные брошюры и объявления, листовки, буклеты, каталоги, календари, значки, наклейки и другие объекты проектирования, связанные с той или иной рекламной кампанией.

Особую роль графический дизайн играет в создании фирменного стиля, основная цель которого – появление определенного и постоянного запоминающегося зрительного образа всего, что связано с предприятием, его деятельностью и продукцией [15]. Основные элементы фирменного стиля – логотип, шрифт, цветовая гамма, композиционные принципы – могут охватывать широкие сферы, начиная от стандартного минимума (фирменный бланк, конверт и визитная карточка), до графического оформления всей документации фирмы, ее рекламы, оформления транспортных средств, художественно-стилистическое решение интерьеров фирмы, моделей одежды сотрудников и пр.

### **Практическая работа**

*Задание 14.1. Выполните на формате А-4 эскиз фирменного стиля для чемпионата мира по футболу – 2018 в Москве.*

*Материалы и инструменты:* карандаш «Т», «ТМ», «М», гуашь, кисти, ластик, кнопки, листы формата А-4.

### **Методические рекомендации**

Выполнение эскизов фирменного стиля можно проследить на примере логотипов Лондонской Олимпиады 2012 года (рисунок 14.1). На рисунке 14.1 б Эрик Борресон на одной непрерывной линии уместил слово *London*, изображение Биг-Бена и олимпийского огня.



*а*

*б*

*а* – официальный логотип; *б* – логотип Эрика Борресона  
**Рисунок 14.1. – Логотипы Лондонской Олимпиады-2012**

Чистовой вариант задания выполните гуашью, предварительно проработав на черновых эскизах композицию в карандаше.

*Задание 14.2. Выполните эскиз рекламного плаката, рассказывающего о достопримечательностях и памятных местах в вашем городе.*

Подумайте, какого рода изобразительную и шрифтовую информацию вы включите, чтобы передать приезжающим туристам значение определенного конкретного места в городе.

*Задание 14.3. Выполните эскиз оригинальной вывески магазина по продаже красок. Придумайте ему название и фирменный стиль.*

Примеры выполнения задания приведены на рисунке 14.2.



Рисунок 14.2. – Вывески магазинов

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что называют графическим дизайном?
2. В чем заключается деятельность дизайнера-графика?
3. Назовите виды графического дизайна.
4. Назовите основные элементы фирменного стиля.

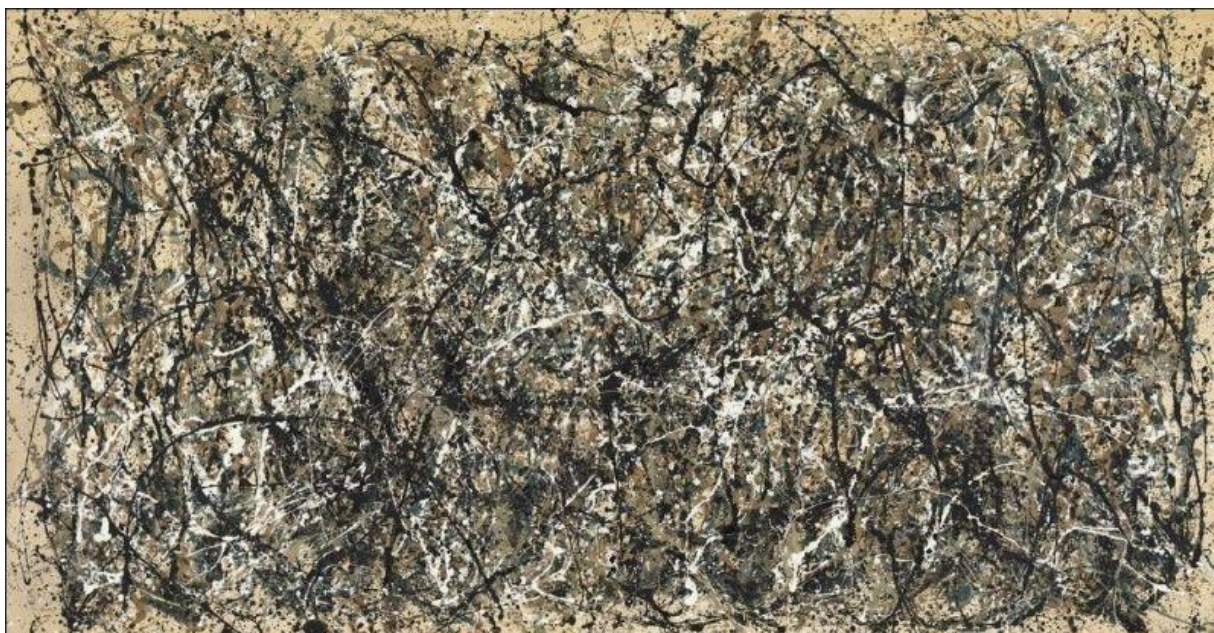


## Литература

1. Герасимов, А.А. Макетирование из бумаги и картона : учебно-методическое пособие / А.А. Герасимов, В.И. Коваленко. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 167 с.
2. Коваленко, В.И. Композиция: учеб. пособие / В.И. Коваленко, М.П. Шерикова. – Минск : Беларусь, 2014. – 199 с.
3. Композиция : учеб.-метод. указания к лаб. работам / сост. А.А. Клевжиц. – Мозырь : УО МГПУ им. И.П. Шамякина, 2009. – 53 с.
4. Композиция. Декоративная композиция : учеб.-метод. указания к лаб. работам / сост. А.А. Клевжиц. – Мозырь: УО МГПУ им. И.П. Шамякина, 2010. – 87с.
5. Конева, Л.С. Пейзаж. Натюрморт / Л.С. Конева. – Минск : Фирма «Соврем. литератор», 2002. – 39 с.
6. Кулененок, В.В. Теоретические и методологические основы дизайн-проектирования предметно-пространственной среды: монография / В.В. Кулененок. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – 164 с.
7. Кулененок, В.В. Цветоведение : учеб. пособие / В.В. Кулененок. – Минск : Беларусь, 2012. – 221 с.
8. Миронова, Л.Н. Цветоведение / Л.Н. Миронова. – Минск : Вышэйшая школа, 1984. – 286 с.
9. Моисеев, В.С. Теория и методология дизайна : учеб. пособие / В.С. Моисеев. – Минск : РИВШ, 2012. – 340 с.
10. Паранюшкин, Р.В. Композиция / Р.В. Паранюшкин. – Ростов н/Д : издательство «Феникс», 2001. – 80 с.
11. Розенсон, И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. Стандарт третьего поколения. – СПб. : Питер Пресс, 2013. – 256 с.
12. Сенько, Д.С. Основы композиции и цветоведения: учебник / Д.С. Сенько. – Минск : Беларусь, 2010. – 189 с.
13. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство: учебник для уч. 5–8 кл.: в 4-х ч. / Н.М. Сокольникова. – Обнинск : Титул, 1998. – Ч. 3: Основы композиции. – 80 с.
14. Устин, В.Б. Учебник дизайна. Композиция, методика, практика / В.Б. Устин. – М. : АСТ: Астрель, 2009. – 256 с.
15. Чернышёв, О.В. Композиция. Творческий практикум: учеб. пособие / О.В. Чернышёв. – Минск : Беларусь, 2013. – 447 с.
16. Шервин Д. Креативная мастерская: 80 творческих задач дизайнера; Пер. с англ. С. Силинский. – СПб. : Питер, 2013. – 240 с.
17. Шиков, М.Г. Рисунок. Основы композиции и техническая акварель: учеб. пособие / М.Г. Шиков, Л.Ю. Дубовская. – Минск : Выш. шк., 2011. – 167 с.
18. Шорохов, Е.В. Композиция / Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1



Джексон Поллок. «Один: Номер 31», 1950

### Приложение 2



Марсель Дюшан. «Обнажённая, спускающаяся по лестнице», 1912



Леонардо да Винчи. «Мадонна и младенец со святой Анной», пр. 1508-1509



В. И. Суриков. «Боярыня Морозова», 1884–1887



Цветовой круг



Поль Сезанн. «Персики и груши», 1895

Приложение 7



**Виллем Класс Хеда. «Завтрак с ежевичным пирогом», 1631**

Приложение 8



**Франческо Гварди. «"Исола ди Сан-Джорджо" в Венеции»**



**Питер Брейгель Старший. «Падение Икара», ок. 1558**



**К. Коровин. «Портрет Ф. И. Шаляпина», 1911**



**Рафаэль. «Портрет юноши (Пьетро Бембо)», ок. 1504**

*Учебное издание*

**КОМПОЗИЦИЯ**

Лабораторный практикум

**Клевжиц Алла Алексеевна**

Корректор *Л. В. Журавская*  
Оригинал-макет *Л. И. Федула*

Подписано в печать 19.10.2017. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.  
Ризография. Усл. печ. л. 11,88. Уч.-изд. л. 9,05.  
Тираж 57 экз. Заказ 28.

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования «Мозырский государственный  
педагогический университет имени И. П. Шамякина».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий N 1/306 от 22 апреля 2014 г.  
Ул. Студенческая, 28, 247777, Мозырь, Гомельская обл. Тел. (0236) 32-46-29