

Н.В. Гильманова

КОМПОЗИЦИЯ

в изобразительном искусстве

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Рекомендовано Министерством высшего и среднего
специального образования Республики Узбекистан в качестве
учебного пособия для студентов архитектурных факультетов
высших учебных заведений 150 000 – «Искусство», по направлению
5340100 – «Архитектура».*

Ташкент – 2014

УДК 72.07(075)

85.1

Г47

Гильманова, Нафиса

Композиция в изобразительном искусстве / Н. Гильманова. - Ташкент : «Истиклол нури», 2014. - 284 с.

ББК 85.1

Учебное пособие по композиции рассчитано на студентов творческих профессий художественных учебных заведений и архитектурных факультетов. Цель данного учебного пособия – глубже познакомить студентов в процессе обучения рисунку и живописи с грамотным подходом к вопросам композиции. Изобразительная грамота, как и всякая иная, требует соблюдения правил и законов. Автором собраны наиболее характерные для своего времени композиционные решения от эпохи Возрождения до наших дней. В каждую временную эпоху общество выдвигало определенные требования к изобразительному искусству, поэтому в данном пособии рассматриваются причины возникновения композиционных законов и подробно описываются правила применения их не только в живописи, но и в скульптуре, архитектуре и современном дизайне. Изучая эти принципы, схемы и законы, можно понять, как они помогали представителям изобразительного искусства создавать прекрасное и возвышенное, воспитывать великих мастеров искусства. Пособие дополнено большим количеством заданий, упражнений и иллюстраций с их анализом, а также полезными советами для обучающихся изобразительной грамоте студентов и их работами на практических занятиях по рисунку, живописи и композиции.

Рецензенты: **Мадраимов Абдумаджид**

– главный научный секретарь Академии художеств
Узбекистана, профессор Национального института
художеств и дизайна им. Камолиддина Бекзада;

Назилов Додо Авазович

– доктор архитектуры, профессор, заведующий
Кафедрой «Рисунок, живопись и скульптура»
Ташкентского архитектурно-строительного института

ISBN 978-9943-4470-8-0

© Н. Гильманова,
© Издательство «Истиклол нури» 2014.

В мире нет ничего, что было бы вне.
Все, чего ты взыскуешь, найдешь ты в себе.
Джалаледдин Руми

Композиция – закономерно устроенный организм, все части которого находятся в неразрывной связи и взаимозависимости, характер этой связи и взаимозависимости определяется идейным замыслом художника, конструктивная идея, свойственная природе замысла, даёт пластическую основу композиции.

Е.А. Кибрик

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

А.А. Дейнека

ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблемы композиции, ее закономерности, приемы, средства выражения и гармонизации всегда были и остаются актуальными для художников, скульпторов, архитекторов, музыкантов, то есть всех тех, кто занимается творчеством. Знание основ композиции, влияющее на развитие творческой личности, должно закладываться с детства. Оно формирует элементарную грамотность восприятия произведений искусства. Его роль в формировании личности очень важна. Не только труд, но и искусство создает человека. Когда оно отходит на второй план, общество не развивается, а деградирует.

В данном пособии для студентов – архитекторов и дизайнеров – сделана попытка в доступной форме рассмотреть основы композиции, следуя определённой методике преподавания дисциплины. Этот разговор немыслим без конкретных примеров и анализа классических произведений искусства. Обучение основам композиции базируется на глубоком знании и осмыслении творческого опыта, накопленного человечеством в области культуры. Предложенное учебное пособие является итогом многолетней педагогической деятельности самого автора, а также преподавателей нескольких специальных учебных заведений и ВУЗов и предназначено для обучения студентов художественных учебных заведений основам композиционной грамоты. Оно также дает возможность обычному любителю творчества самостоятельно освоить элементарные правила и законы основ композиции.

Творческая профессия в первую очередь требует знания законов гармонии и средств, помогающих создавать гармоничные произведения. Данное пособие последовательно познакомит студентов с этими законами и средствами гармонизации композиции, ее видами и спецификой каждого из них. Все новые понятия, закономерности, композиционные приемы отрабатываются на системах упражнений, в основе которых лежит апробированная методика преподавания теории основ композиции. Учебник проиллюстрирован студенческими работами, которые являются не столько образцами для подражания, сколько стимулом в творческих поисках. Выполняя предложенные упражнения, студенты тем самым углубляют свои знания по рисунку и живописи и нарабатывают необходимые приемы для самостоятельного творчества.

Данное пособие не ставит перед собой цель сделать вас художниками, а видит свою роль в том, чтобы помочь разобраться в сложных проблемах композиции, научиться ставить перед собой творческие задачи и находить средства их решения. Собственное художественное видение, знание законов композиции, высокий профессиональный и исполнительский уровень – вот три неперенных качества, которыми должен обладать художник, архитектор и дизайнер для создания своих произведений.

Введение

Понятие композиции и ее значение в изобразительном искусстве

Под термином «композиция» в рисовании мы понимаем совокупность и соотношение на картине различных объектов, их частей, пятен и бликов, размеров и цветов, представляющих единую целостность, способную передать главную мысль и настроение художника. То есть композиция – это построение художественного произведения, подчиненное его характеру, цели и содержанию.

Термин композиция употребляется в различных сферах и областях искусства: в кино, музыке, театральных постановках, балете, литературе, различных видах изобразительного искусства и в архитектуре. В творческом понимании «композиция» – это общий художественный замысел, структура произведения искусства, наиболее полно выражающая его идею. А вот в учебном рисунке и живописи – это в первую очередь правильный выбор размера и расположения предмета в пределах заданного формата.

Общее представление о композиции в изобразительном искусстве выглядит так: станковые композиции, декоративные, монументально-декоративные, монументально-скульптурные, театрально-декорационные, объемно-пространственные. Существуют композиции предметов прикладного искусства и дизайна.

К станковым относятся композиции в графическом, скульптурном и живописном исполнении. Это портреты, пейзажи, картины сюжетного характера, гравюры, эстампы, литографии и скульптурные композиции. К декоративным и декоративно-прикладным композициям относятся всевозможные эскизы росписей по ткани, стеклу, фарфору, дереву, керамике, резьбы по дереву и многое другое. К монументально-декоративным – мозаика, сграффито, панно, витражи, скульптурные рельефы. К театрально-декоративным – эскизы и панно к спектаклям и постановкам, эскизы декораций и костюмов. К объемно-пространственным – архитектурные объекты и сооружения, дизайн интерьера и экстерьера, а также архитектурно-скульптурные композиции. Композиции предметов прикладного искусства – дизайн стекла, металла, мебели, промышленный дизайн, моделирование одежды... Вот такое широкое значение композиции.

При решении композиционных задач нельзя пренебрегать такими понятиями, как масштаб, пропорции, соразмерность, равновесие, тема, сюжет, образ, тон, форма, объем, конструкция, пространство (перспектива), симметрия, контраст, ритм, динамика, статика, а также главное и второстепенное, единство и целостность, и, разумеется, выразительность и гармония. Этому всему научиться сразу невозможно, для знания этого всего в сумме и умения апеллировать всеми составляющими нужно время и много, много практики. Но начать обучение, запустить процесс, мы, безусловно, можем и должны сделать это в процессе обучения композиционной грамоте.

Главной задачей композиции в учебном рисунке и живописи является умение размещать предметы и их части на плоскости так, чтобы создать единое гармоническое выразительное целое. Одним из главных требований в учебном рисунке и живописи является умение правильно

размещать изображения предметов на листе бумаги. И любой рисунок начинается с композиционного размещения изображений на листе, в плоскости листа. А от того, как скомпоновано то или иное изображение, во многом зависит и общее впечатление от рисунка.

Умение составлять композиции – это тоже искусство. И для овладения искусством компоновки, как способа создавать композицию, потребуется развитие композиционного видения, чутья, развитие чувства прекрасного. А основа прекрасного – это, как вы думаете, что? Конечно, вы уже поняли, это – гармония.

Что же необходимо на данном этапе? В работе над композицией нужно научиться композиционному видению.

Среди основных этапов построения композиции, с которых надо начинать создание любого рисунка в аудитории или дома, – разметка листа и эскиз будущего рисунка, который строится с применением правила «золотого сечения». По пропорциям (чаще всего это соотношение 1:2:3) проводятся схематические линии, которые образуют центр композиции, а часто и смысловой центр картины. Если на любую картину знаменитых художников наложить такую сетку, то ее основные линии совпадут с пропорциями «золотого сечения», например, линия горизонта, линия глаз на портретах и так далее. Кроме прямоугольника, центрами композиционных схем могут быть и другие фигуры: круг (выражение любви, единства и повторения), треугольник (символ мощи и силы) и другие. Помимо гармонии, основополагающими являются правила равновесия и направления, и все они служат выражению смысла картины.

Композиция в изобразительном искусстве связана с необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции – создание художественного образа. Картины, написанные в разные эпохи, в совершенно различных стилях, поражают наше воображение и надолго запоминаются во многом благодаря четкому композиционному построению. И действительно, если попробовать в картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» что-либо изменить, например размер холста, соотношение темных и светлых пятен, количество фигур, высоту линии горизонта и т. п., целостность композиции сразу разрушается, равновесие частей утрачивается. Композиционным центром здесь является бледное, аскетическое лицо мятежной боярыни.



В.И. Суриков. «Боярыня Морозова»

Проанализировав композицию картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», мы можем видеть, что главным действующим лицом является боярыня Морозова. Основным композиционным центром является она же. Картина динамична. Динамика выражена и едущими санями, и бегущим сбоку саней мальчиком, и идущей рядом женщиной-боярыней. Динамика выражается также направлением взглядов и протянутых рук сидящих на снегу нищенки и юродивого. Многие сочувствуют боярыне Морозовой, они склонили перед ней свои головы и спины в ритмической последовательности.

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

Слово «композиция» в качестве термина изобразительного искусства регулярно стало употребляться, начиная с эпохи Возрождения. Считается, что первым применил слово «композиция» по отношению к произведению искусства итальянский ученый, теоретик искусства эпохи Раннего Возрождения, живописец и архитектор **Леон Баттиста Альберти** (1404 – 1472), считавший, что композиция – это такое разумное основание живописания, благодаря которому части видимых вещей складываются в картину. В последующие столетия, и вплоть до наших дней, попытки дать исчерпывающее определение композиции не прекращаются.

История же композиции началась еще с древних Египта и Китая, но термин пришел к художественной теории лишь во время эпохи Возрождения. Что же происходило на протяжении стольких лет? Художники пытались отыскать наиболее яркие, выразительные, сочные схемы композиций – именно поэтому сегодня мы говорим о таких геометрических фигурах, как пирамида, круг, треугольник, овал, прямоугольник, квадрат и иже с ними, которые образуют самые весомые элементы картин.

Восприятие произведения во многом зависит от его композиции. В художественной деятельности процесс создания произведения можно назвать сочинением композиции.

Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и ветви изобразительной формы, соподчиняет ее элементы друг другу и целому. Изображать – значит устанавливать отношения между частями, связывать их в единое целое и обобщать.

Порой словом «композиция» называют картину как таковую – как органическое целое с выраженным смысловым единством, подразумевая в данном случае, что рисунок, цвет и сюжет объединяются. В таком случае не важно, к какому жанру относится картина и в какой манере выполнена, ее называют термином «композиция» как законченное произведение искусства.

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

Свобода творчества и подлинное мастерство приходят на основе точного знания. Веками художники искали наиболее выразительные композиционные схемы, в результате мы можем говорить о том, что наиболее важные по сюжету элементы изображения размещаются не хаотично, а образуют простые геометрические фигуры (треугольник, пирамиду, круг, овал, квадрат, прямоугольник и т. п.).

Композиция бывает замкнутая и открытая. С помощью специальных приемов (многоярусного построения композиции, выбора кульминационного момента действия и др.) можно передать движение времени в картине.

Для передачи образа чего-то неподвижного, устойчивого подойдет замкнутая, закрытая, статичная композиция. Основные направления линий стягиваются к центру. Построение ее по форме круга, квадрата, прямоугольника с учетом симметрии дает необходимое решение.

Если вам необходимо нарисовать панорамный пейзаж, показать большой простор, то не следует его перегораживать с боков, ограничивать какими-либо деревьями или зданиями, а лучше сделать уходящим за пределы рамы. Это тип открытой композиции. Основные направления линий из центра.

Догадки расширяют фантазию зрителя. Если далекий горизонт частично загородить деревьями или другими предметами первого плана, то можно достигнуть большой образной выразительности композиции.

Когда в эпоху Возрождения изменилась концепция мира и на смену замкнутому миру пришел мир бесконечный, то и на смену замкнутым композициям пришли открытые. В дальнейшем художники разработали новые типы композиции и использовали традиционные в зависимости от замысла произведения.

Конечно, не стоит преувеличивать значение композиционных схем. Художник, воплощая замысел, опирается, прежде всего, на свое образно-зрительное представление о будущей картине. Но в период обучения основам композиции очень полезно использовать такие схемы, так как они помогают найти соотношения различных частей картины или рисунка, уяснить общую структуру композиции. Эти схемы имеют вспомогательное значение. Постепенно, приобретая опыт, можно научиться строить композиционные схемы только мысленно.

В качестве примера композиционного построения картины рассмотрим полотно Веласкеса «Сдача Бреды». Это – одна из наиболее ясно читаемых композиций, благодаря четкому распределению масс, чередованию темных и светлых пятен. Сюжетно-композиционный центр совпадает с центром холста. Две фигуры, расположенные в центре, нарисованы на фоне дали. Голова человека, подающего ключи от крепости, подчеркивается большим белым воротником, выразительно передан силуэт правой руки с ключом. Его полусогнутая поза говорит о необходимости сдаться на милость победителя.



Веласкес. «Сдача Бреды»

Фигура человека, принимающего ключи, написана на светлом фоне пейзажа. Его лицо выглядит светлым пятном на темном фоне, оно обрамлено темными волосами и светлым воротником. Везде контрасты и противопоставления. Шарф, диагонально перевязывающий костюм, и силуэт лошади справа позволяют подчеркнуть одну из диагоналей картины.

Другую диагональ полотна образуют знамя, положение рук центральных фигур и оружие в левом углу картины. Светлые пятна кафтана воина на третьем плане и головы лошади рядом с ним создают ощущение глубины пространства.

Попытайтесь на минуту прикрыть эти два пятна, и вы увидите, насколько обедняется композиция, как теряется ее глубина, потому что чрезмерно сближаются первый и последний планы картины.

Композиционное пространство состоит из нескольких планов с перспективой дали.

Интересных находок в композиции много. Можно дальше разбирать каждый элемент и убедиться в том, что художник руководствовался в передаче характеров принципом цельности в разнообразии.

Введение пик с флажками, которые создают ритмическое разнообразие, вносят мажорные ноты, является приемом, делающим композицию поразительно живой.

Произведение искусства, по выражению П. Флоренского, есть «запись некоторого ритма образов, и в самой записи даются ключи к чтению ее». Интересно отметить, что в этой картине Веласкеса «ключ» к ее чтению совпадает действительно с изображением ключа от крепости. Нет сомнений, что этот ключ является центром композиции, находящимся в центре холста, и специально выделен темным силуэтом в светлом многоугольнике.

Веласкес использовал приемы, правила и средства композиции для того, чтобы передать содержание картины наилучшим образом.

Композиционные приемы в полной мере зависят от видов искусства. Наряду с общими закономерностями композиции каждый вид искусства имеет свою специфику и даже одно и то же композиционное средство может использоваться по-разному.

В живописном произведении композиция должна казаться естественной и органичной, не навязывать зрителю идею картины, а как бы незаметно подводить его к ней с тем, чтобы он проникся ее содержанием и замыслом художника.

Если в живописи композиция помогает передать иллюзию пространства, его глубину, то в народном и декоративно-прикладном искусстве художник композиционными приемами, наоборот, стремится подчеркнуть объем или плоскость украшаемого объекта.

В декоративной композиции тема может быть выражена способами, принципиально отличающимися ее от композиции картины. Следует обратить внимание на композиционные приемы нарядного народного орнамента в изделиях мастеров различных народов. Пластически-ритмический принцип является основой гармонии в изделиях и других национальных традиционных центров. Возьмем, к примеру, изделия прикладного искусства народных мастеров Узбекистана. Мы видим, что узоры в декоративных изделиях симметричны, повторяются в определенном ритме, создавая композиционную гармонию, цвета и колорита.



Образцы узоров в декоративно-прикладном искусстве Узбекистана

Риштанская керамика

Декоративная тематическая композиция – особый художественный мир со своим условным порядком, а иногда и конкретными, легко узнаваемыми персонажами, которые соотносятся друг с другом совсем не так, как в реальной действительности.

Основная отличительная особенность декоративного изображения от реалистического состоит в том, что цвет предмета может быть дан без учета света и тени, возможен даже полный отказ от реального цвета. Важно, чтобы с его помощью создавался художественный образ.

Свойство декоративной композиции – декоративное преобразование любой натуры, выделение нарядности, красочности, орнаментальности окружающего мира, соблюдение определенной меры условности изображения. Умелое обобщение формы несколько не вредит выразительности. Отказ от второстепенных подробностей делает более заметным главное. К положительным результатам ведет не только строгий отбор главного, но и некоторая недосказанность, ассоциативность эмоционально-образного решения темы.

Возвращаясь снова к вопросу о законах композиции, хочется более полно рассмотреть их объективные основания, оставив в стороне вопросы композиционной техники, всегда имеющей приходящий характер. Художественные направления и школы прошлого создавали приемы техники, соответствующие их задачам. Больше того, своеобразная композиционная техника сопутствовала творчеству отдельных великих мастеров прошлого, как, например, «пирамидальная композиция» Леонардо да Винчи.



Леонардо да Винчи. «Пирамидальные композиции»

В то же время, если проанализировать исторический опыт мирового искусства, то можно, я думаю, уловить закономерности универсального значения, лежащие в основе художественного творчества. Они объективны, так как не зависят от особенностей тех или иных школ и направлений, течений и творческих индивидуальностей отдельных художников, они неотъемлемы от самой природы искусства. Это, я думаю, и есть законы композиции.

Но прежде чем говорить о том, что мы понимаем под законами композиции, нужно кратко сказать о двух моментах, без которых невозможна никакая композиция: об идейности и интуиции как основе композиционного мастерства.

Глава первая

Идейность

Область композиции является средоточием идейно-творческого начала в изобразительном искусстве. В этом смысле даже портрет и пейзаж с натуры немислимы вне композиции, которая выражается в первую очередь в выборе точки зрения, в том или ином размещении изображаемых элементов, в принципе отбора деталей. В данном случае через композицию выражается отношение художника к своей модели, его понимание модели, то есть эстетическая оценка модели художником.

Просту говоря, через композицию художник выражает то, что заинтересовало, увлекло его в модели, то, из-за чего он стал ее изображать. Эти же обстоятельства можно считать руководящей идеей его творческого процесса. Стало быть, даже простое изображение модели становится художественным явлением только тогда, когда одухотворено идейным замыслом, реализованным через композицию. Иначе это было бы ремесленное, «фотографическое» копирование модели – и только. Тем большее значение имеет идейный замысел в произведении, созданном творческим воображением, фантазией.

Необходимо, чтобы художник обладал развитым умом, горячим сердцем, был человеком, способным глубоко и самостоятельно мыслить. Поэтому огромное значение для художника имеет мировоззрение. Под мировоззрением художника часто понимают сумму его общественных взглядов и знаний. В художественном творчестве эти взгляды и знания только тогда имеют значение, когда они не просто усвоены, но стали определять и его мысли, и чувства – стали его мироощущением. Именно мироощущение формирует подлинное содержание художественного творчества. Над ним художник не властен, оно проявляется вне его контроля, так что хочет он или не хочет, в конечном счете, подлинное творчество всегда искренне, то есть обнаруживает истинное отношение художника к своей теме.

Идейность искусства заключается не в теме, или не только в теме, – в первую очередь в отношении художника к жизни, а оно проявляется в любой теме, за которую берется художник, и составляет содержание его искусства.

Интуиция и анализ

Первый этап художественного творчества – интуитивный, следующий этап требует анализа сделанного. Только гармоническое соединение интуиции и анализа позволяет создать хорошо скомпонованное, законченное произведение. Анализ начинается с умения верно оценить то, что сделано по чувству. Это важнейший момент в практике художника. Часто наблюдаешь, как опытные, талантливые художники небрежно бросали прекрасные замыслы, и так же часто видишь напрасный труд, затраченный на лишние смыслы затей.

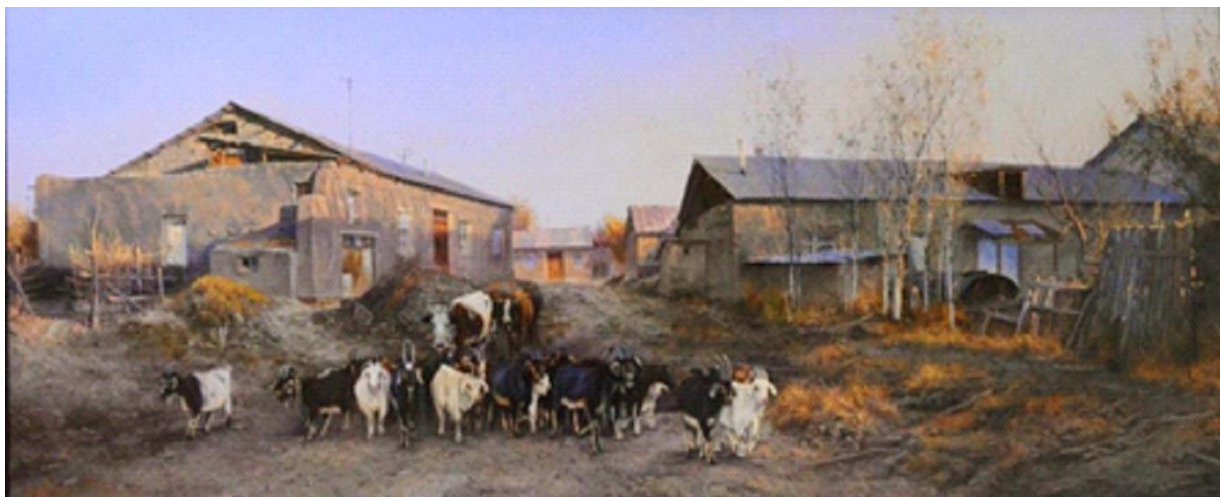
Способность к творческой интуиции – проявление одаренности художника, способность к анализу, то есть логическому рассмотрению своего творчества, необходимо развивать, воспитывать. Идя от содержания к форме и разбирая сделанное интуитивно, художник устанавливает не только взаимоотношения персонажей между собой и средой, формат композиции, но и сам мотив ее и даже средства исполнения. Только сумев проанализировать созданное по интуиции, художник может найти пути и средства к заключительному этапу творчества, ведущему к законченности. Но плодотворен только такой анализ, который способен как бы озарить путь к завершению, вдохновить автора, вызвать тот подъем чувства, который

позволяет как бы на одном дыхании привести вещь к концу взволнованно и точно. Схема процесса творчества примерно, такая: интуиция – анализ – интуиция. Ибо искусство и начинается, и кончается, да и воспринимается чувством. Объясняется же с помощью анализа.

Художественный образ

Когда встречаешься с массой произведений искусства, то часто видишь, что многие произведения имеют описательный или иллюстративный характер, хотя зачастую профессионально хорошо выполнены. Но редко встречаются яркие художественные образы.

Способность образно мыслить редкостна – это признак большого таланта и подлинного вдохновения... Природа художественного образа в том, что типическое проявляется в характерном, общее – в единичном.

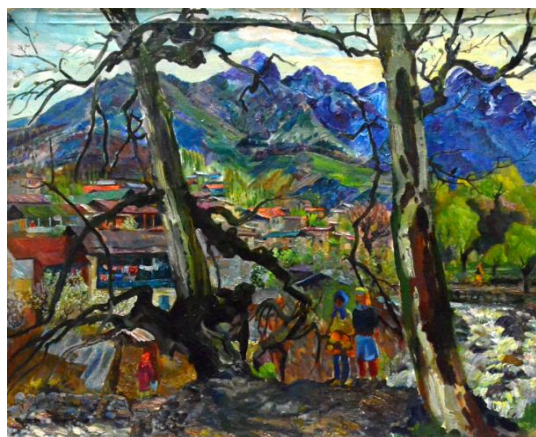


Д. Абзалов «Мой кишлак»

Каждый из этих пейзажей не только прекрасный, незабываемый мотив, но и типический образ природы Узбекистана, – любой из нас тысячи раз видел подобные пейзажи, они на каждом шагу, но в искусстве они появились впервые только тогда, когда нашли свое образное воплощение – впервые были «открыты» художником.



С. Рахметов



Е. Мельников

Пейзажи кишлаков, горных мотивов – художественные образы природы нашей родной земли, сгусток бесчисленных жизненных впечатлений, и поэтому появление их на свет воспринимается как большое художественное событие. Их не забудешь, однажды увидев.

Художественный образ – это как бы капля, в которой отражается мир. Композиционная точность дает силу образному обобщению, увеличивает его художественное воздействие. Особое значение имеет образная трактовка пространства, как и каждого «количества» в композиции.

При наивном решении пространство, как и любое количество, например многолюдность, передаются целиком, так, как они существуют в жизни. Но в результате такого решения получаются картины инертные, наивно-описательные.

Всегда ярче и выразительнее оказывается раскрытие целого через часть. Тот же закон искусства – типическое в характерном, общее в единичном.

Классическая итальянская перспектива предполагает художника, наблюдающего событие с достаточно отдаленной точки. Изучить эту перспективу необходимо, но иногда она вступает в противоречие с замыслом, сообщая ему черты успокоенности, бесстрастия. Бывает, что замысел подсказывает прямо противоположную точку зрения, хотя бы точку зрения участника события. Тогда строить перспективу нужно совсем иным, не классическим путем.

Мысль состоит в том, что и перспектива в композиции должна быть не догмой, а средством идейного, образного решения задачи, требующего не только знаний, но и творческой изобретательности.

То же можно сказать и об анатомии. Кто лучше Микеланджело знал ее, и, однако, как смело он нарушал ее в интересах создаваемого образа. Ведь во многие созданные им позы модель не поставишь: они невозможны в жизни, – но зато как величественно мощны фигуры Микеланджело. Знать надо все, что возможно изучить, но нельзя допускать, чтобы знания, традиции тормозили творчество. В нем один закон: все, что помогает с наибольшей силой и выразительностью воплотить идею, – хорошо; все, что мешает этому, – плохо.



Р. Базаров. «Свадьба»

В искусстве нужно не только владеть опытом прошлого, но и смело изобретать в интересах задуманного художественного образа. И наконец, последняя проблема – это «новизна». Ее также следует считать законом композиции. Жизнь состоит не только из бесконечного многообразия, но и бесконечно движется, создавая все новое и новое. Искусство не просто правдиво запечатлевает действительность, не только «зеркало» ее, пассивно отражающее все, что перед ним находится. Искусство – это эстетическое «открытие» жизни. Стимулом искусства является восторг, увлечение художника внезапно открывшимся ему новым и удивительным в окружающей обыденности. И все действительно выдающееся в искусстве отличается этим – неожиданностью впервые созданного.

Лучшие вещи узбекских художников и других мастеров отличаются подобными чертами. Они новы и по темам, и по художественным средствам, по своим композиционным решениям.

Настоящим новатором может быть только человек, открытый к восприятию «нового» в жизни, полный любопытства к этому «новому» и страстного желания утвердить его, запечатлеть и обратив

на него внимание современников, и поэтому так важна для художника его идейная сущность, его пафос. Скептицизм же, душевная опустошенность творчески бесплодны.

Одним из интереснейших художников Ташкента, истинным певцом нашей столицы можно назвать произведения Рустама Базарова – художника молодого и яркого. Жанр, в котором он работает, принято называть примитивизмом. Такое определение ничуть не умаляет достоинств его картин – светлых, добродушных, подробных и внимательных к мельчайшим деталям. Его работы вроде бы наивны, но в них столько радости жизни и иронии, что нельзя смотреть без улыбки. Работы Рустама Базарова поднимают настроение.

Он изображает жизнь такой, какая она есть, – порой суровой, но все же замечательной. Сначала он продумывает общую композицию, а потом начинает выписывать детали. Очень скрупулезно он работает над каждым образом своего полотна. «Туй» – «Свадьба». В ней он поместил около сотни персонажей, и каждый – со своим характером, со своей изюминкой.

Полемизируя с некоторыми мыслями Д. Дидро, высказанными им в «Опытах о живописи», Гете писал, что природа создает живое и безразличное, художник – неживое, но имеющее особое человеческое значение. Природа создает действительное, художник – кажущееся. Искусство как некая природа, природа человечески созданная ивершенная, требует от художника действий согласно законам, предписанным ему самой природой. Гете говорит о законах, предписанных художнику природой. Художественное произведение, «построенное» согласно этим законам, становится «некой второй природой» – искусством.

Наиболее важно уловить, как эти «законы природы», использованные в процессе художественного творчества, принимают формы «законов композиции». Сознательно или интуитивно следуя им, художник создает «некую вторую природу» – произведение искусства.

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

Ничто в композиции не должно повторяться. В первую очередь – силуэты. Композиция должна объединять в единое, нерасторжимое целое бесконечное разнообразие деталей.

А. Кондиви – биограф Микеланджело – говорит: «Микеланджело обладал удивительной памятью; написав столько тысяч фигур, он никогда не делал одну похожей на другую или повторяющей позу другой. Я даже слышал от него, что не проводит ни одной линии прежде, чем не припомнит и не убедится в том, что никогда им не было сделано подобной, и уничтожает ту, в которой не находит новизны».

Выразительность композиции зависит от контрастов, лежащих в ее основе. В композиции сочетаются не только разнообразные, но и контрастные, противоположные элементы: объем и плоскость, свет и тень, большое и малое, близкое и далекое, цвета холодные и теплые, а также контрасты положений, на которых строится сюжет.

Детали композиции должны быть не только разнообразны и выразительны, но и динамичны, ибо жизнь – это **движение**. Через один изображенный момент композиция должна передавать то, что предшествовало ему и что может последовать. Художник должен воспринимать и передавать жизнь в еедвижении, развитии.

Композиция должна быть не только содержательной и умелой, но и новой. Искусство не просто фиксирует то, что видит в жизни художник. Искусство есть постоянное открытие прекрасного в обыденном. Способность видеть новое в жизни и находить ему соответствующую пластическую форму – основа новаторства.

Итак, легко увидеть, что основными законами искусства являются всеобщие законы жизни – законы природы, мышления и истории, своеобразно выраженные в специфической области искусства, законы диалектики.

Кроме того, есть композиционная техника, сумма приемов – вывод из всемирно-исторического опыта искусства. Она, композиционная техника, развивается, обогащаясь творческой практикой все новых поколений художников. Одни приемы композиции теряют свое значение, когда исторически исчезают идейные концепции, вызывавшие их к жизни, но на смену им приходят новые, по велению жизни, выдвигающей новые задачи перед искусством.

Художественные произведения вызывают у человека разнообразные чувства: радостное и веселое, мрачное и унылое, спокойное и возбужденное, беспокойное, величественное и простое, праздничное и будничное. В произведении изобразительного искусства, в частности в рисунке, картине, такое разнообразие впечатлений вызвано многообразием тем, тональностью красок, комбинацией светлых и темных пятен, выразительностью линий и форм, ее композиционным построением.

Любое дело, любая работа включает в себе **идею**. Для воплощения идеи в жизнь, для создания художественного произведения необходима разработка плана – композиции.

Композиция в изобразительном искусстве означает составление и расположение элементов, фигур и частей картины. Композиция – это соединение в единое целое нескольких разнородных частей, в основе которых лежит идея. Она должна четко выражать задуманную идею, раскрывать внутреннее содержание художественного произведения путем подчеркивания главного, характерного, отвечать эстетическим требованиям.

Любой вид творческой деятельности человека включает в себя основные законы и правила композиции.

В изобразительном искусстве композиции отводится решающая роль. Тема художественного произведения определяет композиционное решение. Композиция не должна быть самоцелью художественного произведения. Она должна помочь автору раскрыть содержание и максимально выразить идейный замысел произведения.

При создании композиции важно все: и размер бумаги или холста, и ритмическая последовательность расположения фигур, и использование симметрии или асимметрии, статики и динамики, равновесие, контрасты или нюансы, глубины и пятна.



В.И. Суриков. «Утро стрелецкой казни»

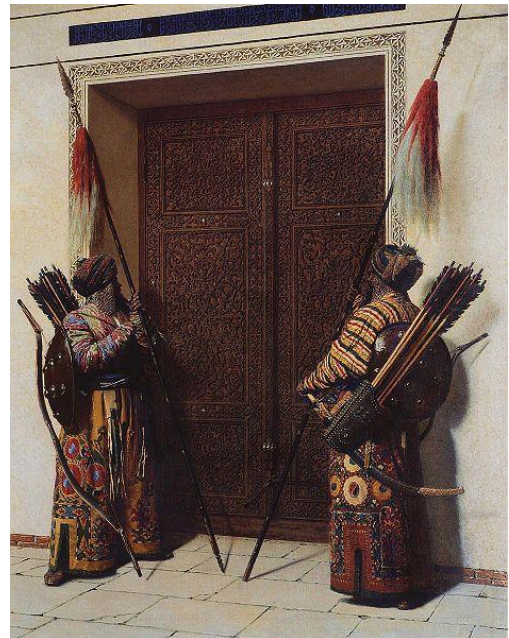
Большая тема, идея, как правило, воплощается в большом полотне.

Композиция художественного произведения может строиться как по вертикали, так и по горизонтали. Вертикальное построение композиции встречаем в картине В.В. Верещагина «Двери Тимура (Тамерлана)». По горизонтали построена композиция картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни».

Компоновку любого художественного произведения нужно начинать с поиска и определения композиционного центра.

Композиционным центром называется предмет, часть предмета или группа предметов, которые расположены в картине так, что первыми бросаются в глаза.

Композиционный центр совсем не обязательно должен быть самым большим по величине, он просто должен привлекать внимание зрителя.



В.В. Верещагин. «Двери Тимура (Тамерлана)»

Композиционные центры

Кроме композиционного центра, в картине могут быть математический и тематический центры. Наибольшей силы и выразительности композиция достигает тогда, когда все центры картины – и композиционный, и математический, и тематический – совпадают. Классическим примером совпадения композиционного, математического и тематического центров является картина-фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Христос в этой картине является композиционным центром.



Леонардо да Винчи. «Тайная вечеря»

Все должно быть подчинено композиционному центру: величина, форма, расположение всех других частей рисунка. Здесь все подчинено главному. Подчинение композиционному центру называется композиционным ритмом.

Ритм – это повтор, чередование. Ритм состоит из акцентов и интервалов. Акцент, чередуясь с интервалом, создает ритмический ряд. Наиболее ярко он представлен в орнаменте, где один и тот же элемент повторяется через определенные промежутки.

В зависимости от того, какую форму имеет фигура (акцент) – симметричную или асимметричную – и через какие промежутки (интервалы) повторяется, ритмический ряд выражает статику или динамику.

Ритмическое чередование, ритмическое движение может быть равномерным и неравномерным. Оно может нарастать и убывать или строиться в любом другом порядке.

Ритмические чередования используются в архитектуре, в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве.

В изобразительном искусстве при создании композиции используется свободное ритмическое чередование приблизительно одинаковых или разных фигур и интервалов. Ритмическим расположением фигур в композиции картины выражается замысел, идея. Ритм выявляет главное и уводит на второй план второстепенное, подчеркивает **статику и динамику** в картине и т.д.

Когда линии и формы в композиции устремлены в противоположные стороны, они как бы взаимно уничтожают впечатление движения. Такая композиция носит название статичной. Примером такого композиционного решения также может служить картина Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Несмотря на то, что большинство линий в ней имеет ясно выраженное стремление к центру, картина все же производит впечатление совершенного равновесия и величавого спокойствия, так как движение этих линий взаимно уравновешено.

Статичность композиции подчеркивается **симметрией**. Она достигается также равновесием. Равновесие в композиции достигается тогда, когда отдельные предметы вступают друг с другом в тесную связь.



А. А. Рылов. «В голубом просторе»

Кроме впечатления покоя, равновесия, статики, композиция может выражать движение, беспокойство, напряженность. Такую композицию называют динамичной. Примером динамичного композиционного решения является картина А.А. Рылова «В голубом просторе», вызывающая ощущение свободы пространства и неудержимого движения. Движение подчеркнуто асимметричным построением композиции. Асимметрия придает пластической форме динамику.

Композиционное построение

Композиционная выразительность достигается усилением линий и форм, контрастирующих с основными массами. Контрастные сочетания резки, в композиции они выступают на первый план.

Контраст характеризуется несхожестью качеств и признаков противоречивых сторон. В композиции используется множество видов контраста. Контрастировать между собой могут линии, формы, величины, цвет и т.д. Чем больше будет разница между линиями, формами, величинами, тем выразительнее будет композиция.

Контрастными являются линии вертикальные и горизонтальные, прямые и кривые, широкие и узкие. Чем больше будет контраст формы по своей массе и объему, тем также выразительнее будет композиция.

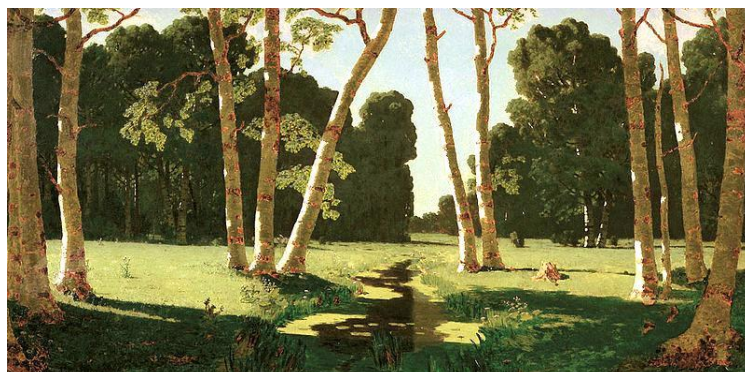
Нюанс – это тонкие, сглаженные, едва заметные отличия, это сближение, родство и подобие, согласованность и соразмерность частей и форм. Нюанс может проявляться в форме, величине, движении, конструкции, светлоте, фактуре, цвете. Соразмерность фигуры человека и его одежды, рисунка и листа бумаги рождает величинный нюанс. Мягкие светлотные сочетания белого и светло-серого – нюанс цветов, близких по светлоте. Мягкие сочетания получаются при сопоставлении близких по насыщенности цветов (малонасыщенные цвета – темно-фиолетовый, темно-красный), близких по тону (теплые цвета – желтый, оранжевый, холодные – зеленый, синий).

Каждое художественное произведение имеет ширину и высоту. Они определяются размерами листа. Глубину же имеет не каждая картина. И, тем не менее, глубина встречается довольно часто и влияет на цельность композиционного построения.

Большое значение в композиционном построении имеет **пятно**. Иногда оно играет главенствующую роль в композиции. Например, с помощью пятна в пейзаже А.И. Куинджи «Березовая роща» передано ощущение освещенного солнцем лиственного леса.

В изобразительном искусстве композиционных построений может быть великое множество. Композиция может строиться на основе различных геометрических фигур: треугольника, ромба, круга, овала и т. д.

Композиция может и не придерживаться никакой определенной геометрической фигуры и строиться на основе самых разнообразных кривых линий.



А. И. Куинджи «Березовая роща»

В эпоху классицизма и романтизма, в эпоху Империи во Франции, художники, обращаясь к античным мифологическим персонажам и историческим темам, композицию картины чаще всего строили по треугольнику. Треугольников в картине могло быть несколько.

Но по какому бы принципу ни была построена композиция картины, она должна отвечать основному требованию – единства всех ее частей – и четко выражать идею произведения. Четкий замысел и ясный образ – основа всякой творческой работы.

Значение картона в композиции

В своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Д. Вазари рассказывает о состязании Леонардо да Винчи и Микеланджело, завершившемся исполнением широко известных картонов «Битва при Ангиари» и «Битва при Кашине». Такой вид рисования повествует о высочайших образцах искусства.

Под словом «картон» подразумевается не материал, а один из видов композиционного рисования. В чем же смысл такой формы работы в практике современных художников и есть ли необходимость воспользоваться ею в период учебы?

Среди ученических композиций встречаются интересные по теме, своеобразному цветовому решению. Однако нередко пространственные взаимоотношения в них нарушены, отдельные фигуры проваливаются, наезжают друг на друга или на предметы обстановки, рисунок рыхлый, схематичный, лишенный объема, освещение выявлено нечетко. И самое главное – все это вовсе не помогает передаче авторского замысла, а, наоборот, затрудняет его восприятие. Попытки педагога внушить ученику необходимость уточнения рисунка в композиции наталкиваются на непонимание цели или на неумение повести работу вглубь. Поэтому уместно напомнить о таком виде рисования, как картон.

Это вспомогательный рисунок, точно воспроизводящий задуманную композицию или ее деталь и выполненный в масштабах будущего произведения. Иначе говоря, та стадия творчества, где еще отсутствует решение в конечном материале (картина, фреска, мозаика, гобелен). В предварительном рисунке форма, начертательное обозначение пространства должны быть найдены с исключительной верностью, чтобы стать основой дальнейшего воплощения замысла в материале.



Микеланджело. Картон к фреске «Битва при Кашине» 1504–1506

Картоном, появление которого относится к середине XV века, широко пользовались в Италии, где в это время расцветала монументальная живопись. Предположительно раньше других картоны стали применять Вероккьо, Леонардо да Винчи, Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто, Микеланджело, Рафаэль, Веронезе. Многие превосходные картоны и эскизы благодаря своим художественным достоинствам приобрели самостоятельное значение.

У художников Возрождения картон выполнял определенную функцию, продиктованную спецификой жанра росписи, необходимостью перевода уточненного рисунка на стену. Убедительным примером стремления постичь самую сокровенную суть изображаемого могут служить подготовительные рисунки Микеланджело к росписи Сикстинской капеллы. В практике художников работа над картоном сохранилась и по ныне, в частности в монументальном и даже декоративно-прикладном искусстве; к картону все чаще прибегают и станковисты.

Необходим ли картон в период учебы? Однозначно на этот вопрос трудно ответить. Тем не менее посильные пробы желательно рекомендовать. Ведь все, что помогает приобрести прочные знания, профессиональные навыки, продолжает преемственность высокого художественного мастерства, следует приветствовать!

Собственно, какие контрдоводы? Главный, видимо, заключается в том, что при подготовке картона основное произведение (если речь идет о станковом) может стать более замученным, засушенным, потеряет свежесть и силу первого цельного впечатления. И еще одно: если автор в подготовительных этюдах, эскизах, картоне высказался сполна во всех деталях, то сумеет ли он сохранить ту же активность и запал в основной вещи? Все это так. Но чего стоит свежесть, приобретенная столь дорогой ценой, как утеря формы, нечеткость решения пространства, несоответствие средств выражения смысловой нагрузке эскиза. Возможности выполнения картона учащимися, естественно, имеют свои пределы. Относительно небольшие размеры композиций, включая и дипломные, требуют уточнения задач, обеспечивающих реализацию замысла.



Леонардо да Винчи. Картон к фреске «Битва при Ангиари» 1503–1506.

Это особенно заметно в тех случаях, где композиционное решение пространства строится на сложных перспективных построениях. Кроме того, в рисунке, исполняемом в натуральную величину оригинала, есть возможность почувствовать воздействие тональных отношений.

В ходе работы используется накопившийся подсобный материал: эскизы, зарисовки отдельных фрагментов, этюды с натуры и по представлению. Однако это не означает механического перенесения подготовительного материала в картон. Воображение неизменно сопутствует автору в процессе творчества. В учебной практике могут быть картоны с необязательным их переносом на холст. Сам факт предварительно выясненной композиции, включая тональное построение, придает уверенность в работе над холстом.

Картон обычно выполняется на плотной бумаге. Способы перевода рисунка на стену или холст разные. Наиболее распространенный: рисунок через небольшие промежутки прокалывают по контурам и, приложив его к плоскости стены или холста, припорошивают размельченным угольным порошком. Уголь, попадая в отверстия, оставляет на изобразительной плоскости абрис всей композиции и входящих в нее элементов. Другой способ: оборотную сторону картона покрывают углем, затем, прикрепив картон к стене или холсту, обводят контуры рисунка твердым карандашом или тонкой, с острым концом палочкой.

Нередко к подобному виду творчества прибегают и графики. Собственно калькирование или рисование на просвет через стекло является в какой-то мере также разновидностью картона, как и многочисленные прорисовки в мультипликации. Здесь налицо стремление к уточнению и выяснению рисунка перед исполнением оригинала.

В. Серов советовал пристально работать над рисунком, калькируя его и снова исправляя. Так он создавал иллюстрации к басням Крылова.

При этом калькирование не сводится к механической обводке контуров композиции, а является активным рисованием, порой многократным уточнением, усилением пластичности, выразительности самого существенного, необходимого. При таком подходе становится более взыскательным отношение к рисунку, от которого зависит вся композиция.

Необходимо сказать и о скульптурном макете, отличие которого от картона в том, что в нем схожие задачи решаются не на плоскости, а в заданном, выгороженном пространстве. Этот прием нередко использовался мастерами Возрождения. Обращался к нему, и весьма плодотворно, в поисках нужного светового эффекта и пространственного расположения фигур Н. Ге, в частности, для картины «Тайная вечеря». Применяли его и другие художники: Т. Гейнсборо, Э. Делакруа.

Стоит ли пользоваться макетом, распределив все, как задумано в композиции, с соответствующим освещением, миниатюрными фигурами и антуражем из пластилина? В небольшом масштабе макет из пластилина – удобная и полезная форма как учебной, так и профессиональной работы. Приобщение к более углубленному решению пространства, проверке перспективы всей композиции (что служит лучшим способом усвоения законов перспективы на практике), выявление формы, тона даст возможность в дальнейшем свободнее, более обоснованно и, в конечном счете, пластически свежо воплощать творческие замыслы.

Таким образом, не настаивая на обязательном использовании картона, все же следует признать, что стремление к совершенному раскрытию содержания, любовь к искусству продиктуют каждому студенту-художнику выбор между верхоглядством и подлинными знаниями, которые можно применить в повседневной практической работе.

Глава вторая

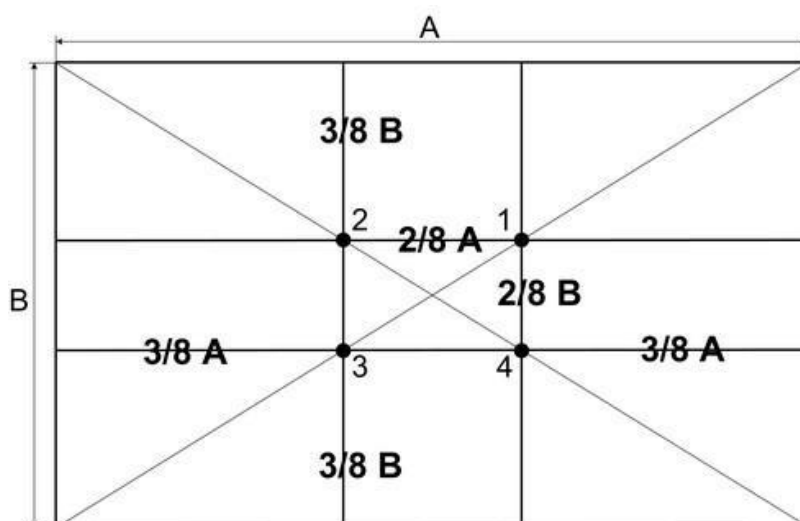
Математика владеет не только истиной, но и высокой красотой – красотой отточенной и строгой, возвышенно чистой и стремящейся к подлинному совершенству, которое свойственно лишь величайшим образцам искусства.

Бертран Рассел

Золотое сечение и вопросы теории композиции

Человек различает окружающие его предметы по форме. Интерес к форме какого-либо предмета может быть продиктован жизненной необходимостью, а может быть вызван красотой формы. Форма, в основе построения которой лежат сочетание симметрии и золотого сечения, способствует наилучшему зрительному восприятию и появлению ощущения красоты и гармонии. Целое всегда состоит из частей, части разной величины находятся в определенном отношении друг к другу и к целому.

Принцип золотого сечения – высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей в искусстве, науке, технике и природе. Еще в эпоху Возрождения художники открыли, что любая картина имеет определенные точки, невольно привлекающие наше внимание, так называемые зрительные центры. При этом абсолютно неважно, какой формат имеет картина – горизонтальный или вертикальный. Таких точек всего четыре, и расположены они на расстоянии $\frac{3}{8}$ от соответствующих краев плоскости.



Этот прямоугольник построен по принципу золотого сечения.

Выберем за единицу длины сторону A , сторона B будет $0,618 \cdot A$, ну а размеры сетки можно увидеть на рисунке.

Один из самых простых способов использовать правило золотого сечения – применение **правила трех третей**.

Согласно нему, композиция делится на три части по горизонтали и по вертикали, в результате получается девять секторов. Значимые точки и линии формата располагаются на расстоянии $\frac{3}{8}$ от края формата. Данное открытие у художников того времени получило название «**золотое сечение**» картины. Поэтому, для того чтобы привлечь внимание к главному элементу композиции, необходимо совместить этот элемент с одним из зрительных центров.

Золотое сечение – Гармоническая пропорция

В математике пропорцией (лат. proportio) называют равенство двух отношений: $a : b = c : d$.

Отрезок прямой AB можно разделить на две части следующими способами:

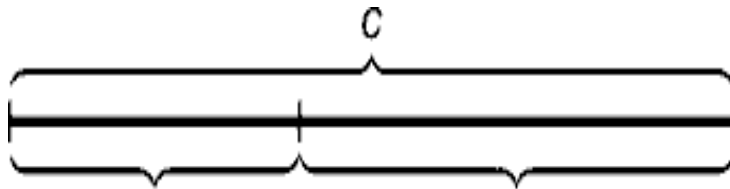
– на две равные части – $AB : AC = AB : BC$;

– на две неравные части в любом отношении (такие части пропорции не образуют);
таким образом, когда $AB : AC = AC : BC$.

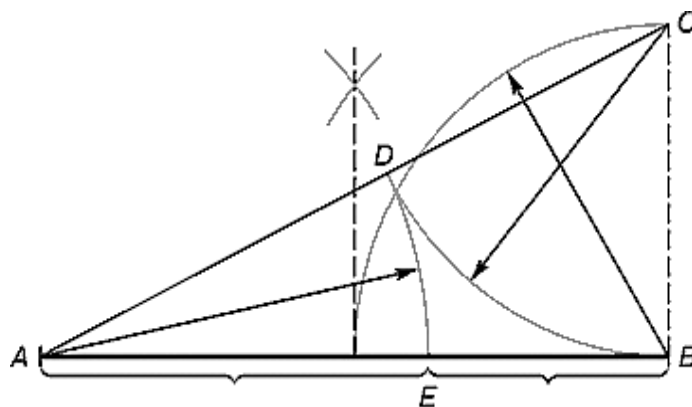
Последнее и есть золотое деление или деление отрезка в крайнем и среднем отношении.

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

$$a : b = b : c \text{ или } c : b = b : a.$$



Геометрическое изображение золотой пропорции



Деление отрезка прямой по золотому сечению.
 $BC = 1/2 AB$; $CD = BC$

Практическое знакомство с золотым сечением начинают с деления отрезка прямой в золотой пропорции с помощью циркуля и линейки.

Из точки **В** восставляется перпендикуляр, равный половине **АВ**. Полученная точка **С** соединяется линией с точкой **А**. На полученной линии откладывается отрезок **ВС**, заканчивающийся точкой **Д**. Отрезок **АД** переносится на прямую **АВ**. Полученная при этом точка **Е** делит отрезок **АВ** в соотношении золотой пропорции. Отрезки золотой пропорции выражаются бесконечной иррациональной дробью $AE = 0,618...$, если **АВ** принять за единицу, $BE = 0,382...$ Для практических целей часто используют приближенные значения **0,62** и **0,38**. Если отрезок **АВ** принять за 100 частей, то большая часть отрезка равна **62**, а меньшая – **38** частям.

Свойства золотого сечения описываются уравнением:

$$x^2 - x - 1 = 0$$

$$x_{1,2} = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

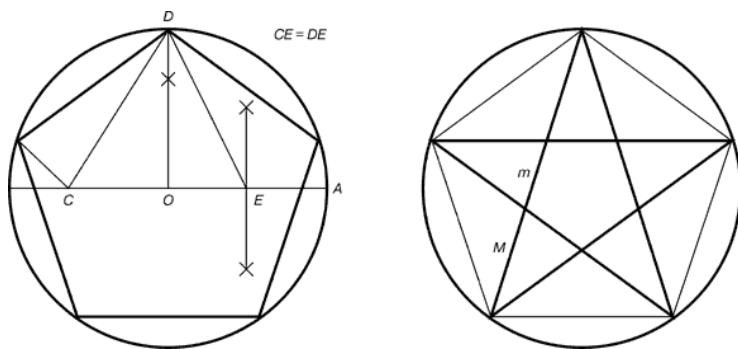
Решение этого уравнения:

Свойства золотого сечения создали вокруг этого числа романтический ореол таинственности и чуть ли не мистического поклонения.

Золотой треугольник

«Золотое сечение» лежит в основе правильного пятиугольника, называемого также «**пентагоном**». Слово «пентагон» происходит от греческого слова «pentagonon» – пятиугольник.

Для нахождения отрезков золотой пропорции восходящего и нисходящего рядов можно пользоваться **пентаграммой**. Если в пентагоне провести все диагонали, то в результате мы получим хорошо известную нам пятиугольную звезду, называемую также **пентаграммой**, или **пентаклом**.



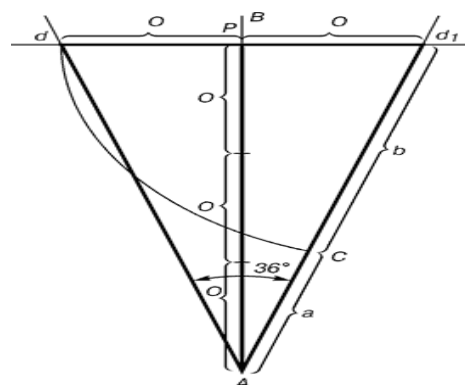
Построение правильного пятиугольника и пентаграммы

Для построения пентаграммы необходимо построить правильный пятиугольник. Способ его построения разработал немецкий живописец и график Альбрехт Дюрер (1471–1528). Пусть O – центр окружности, A – точка на окружности и E – середина отрезка OA . Перпендикуляр к радиусу OA , восстановленный в точке O , пересекается с окружностью в точке D .

Пользуясь циркулем, отложим на диаметре отрезок $CE = ED$. Длина стороны вписанного в окружность правильного пятиугольника равна DC . Откладываем на окружности отрезки DC и получим пять точек для начертания правильного пятиугольника. Соединяем углы пятиугольника через один диагоналями и получаем пентаграмму. Все диагонали пятиугольника делят друг друга на отрезки, связанные между собой золотой пропорцией.

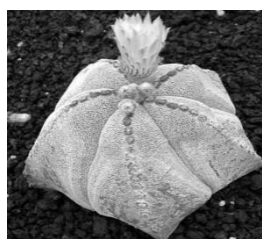
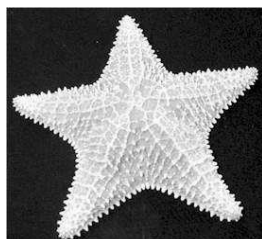
Каждый конец пятиугольной звезды представляет собой золотой треугольник. Его стороны образуют угол 36° при вершине, а основание, отложенное на боковую сторону, делит ее в пропорции золотого сечения.

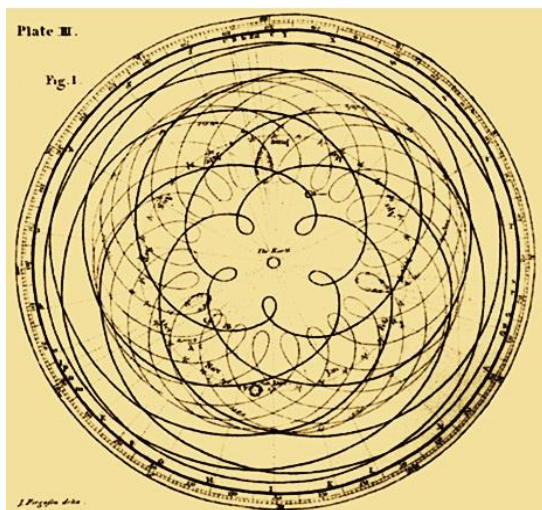
Проводим прямую AB . От точки A откладываем на ней три раза отрезок O произвольной величины, через полученную точку P проводим перпендикуляр к линии AB , на перпендикуляре вправо и влево от точки P откладываем отрезки O . Полученные точки d и d_1 соединяем прямыми с точкой A . Отрезок dd_1 откладываем на линию Ad_1 , получая точку C . Она разделила линию Ad_1 в пропорции золотого сечения. Линиями Ad_1 и dd_1 пользуются для построения «золотого» прямоугольника.



Построение золотого треугольника

В живой природе широко распространены формы, основанные на «пентагональной» симметрии (морские звезды, морские ежи, цветы). Пятилепестковыми являются цветы кувшинки, шиповника, боярышника, гвоздики, груши, черемухи, яблони, земляники и многих других цветов. Ниже приведены примеры структур живой природы, основанных на «пентагональной» симметрии. Примеры пентагональной симметрии в природе: китайская роза, яблоко в разрезе, морская звезда, кактус.





«Пентакл Венеры»

Свойство наличия пяти пальцев на руке или пяти костей, или костных зачатков на органах, соответствующих руке человека и многих животных («пентадактильность»), являются дополнительным свидетельством широкого распространения пятиугольных форм в морфологии биологического и растительного мира.

В 2010 г. в Интернете появилась информация о публикации новой книги «Harmony: a NewWayOfLookingAtOurWorld» («Гармония – новый взгляд на наш мир») (2010).

Сенсационность этой информации состоит в том, что автором книги является Принц Чарльз, наследник английского престола.

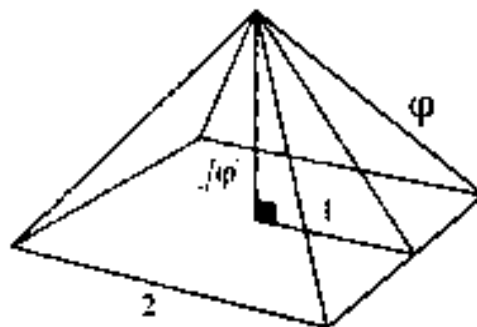
И главная идея книги состоит в том, что Вселенная является наиболее ярким воплощением «Грамматики гармонии». В книге Принц Чарльз разделяет свое убеждение в том, что наиболее актуальные проблемы человечества коренятся в нашей дисгармонии с природой и что мы можем решить их путем восстановления баланса с естественным порядком.

Принц Чарльз также большое внимание уделяет главному символу пифагорейцев – пентаклу, как одному из примеров «Грамматики гармонии». В своей книге Принц Чарльз обращает внимание на «пентакл Венеры», который образуется в процессе движения Венеры на небосклоне. Как известно, каждые восемь лет планета Венера описывает абсолютно правильный пентакл по большому кругу небесной сферы. Древние астрономы заметили это явление и были так потрясены, что Венера и ее пентакл стали символами совершенства, красоты. Как бы отдавая дань этому явлению, древние греки устраивали Олимпийские игры каждые восемь лет. Сегодня лишь немногие знают, что современные Олимпиады следуют половинному циклу Венеры. Еще меньше людей знают о том, что пятиконечная звезда едва не стала символом Олимпийских игр, но в последний момент его модифицировали: пять остроконечных концов звезды заменили пятью кольцами, по мнению организаторов, лучше отражающими дух участия и гармонию Олимпийских игр.

История золотого сечения



Пирамида Хеопса

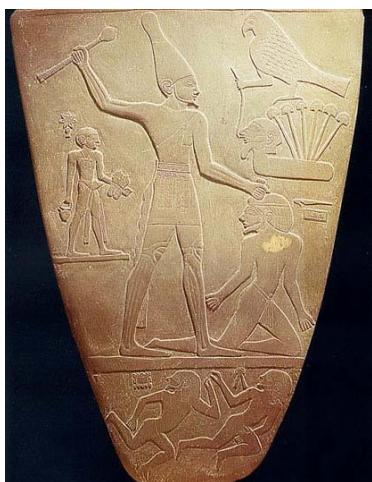


Принято считать, что понятие о золотом делении ввел в научный обиход **Пифагор**, древнегреческий философ и математик (VI в. до н.э.). Есть предположение, что Пифагор свое знание золотого деления позаимствовал у египтян и вавилонян. И действительно, пропорции пирамиды Хеопса, храмов, барельефов, предметов быта и украшений из гробницы Тутанхамона

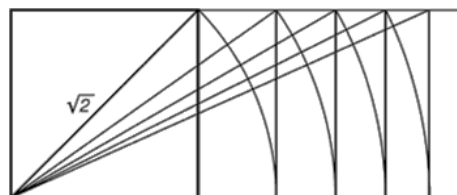
свидетельствуют, что египетские мастера пользовались соотношениями золотого деления при их создании.

Французский архитектор Ле Корбюзье нашел, что в рельефе из храма фараона Сети I в Абидосе и в рельефе, изображающем фараона Рамзеса, пропорции фигур соответствуют величинам золотого деления. Зодчий Хесира, изображенный на рельефе деревянной доски из гробницы его имени, держит в руках измерительные инструменты, в которых зафиксированы пропорции золотого деления.

Греки были искусными геометрами. Даже арифметике обучали своих детей при помощи геометрических фигур. Квадрат Пифагора и диагональ этого квадрата были основанием для построения динамических прямоугольников.



Платон (427–347 гг. до н.э.) также знал о золотом делении. Его диалог «Тимей» посвящен математическим и эстетическим воззрениям школы Пифагора и, в частности, вопросам золотого деления.



Динамические прямоугольники

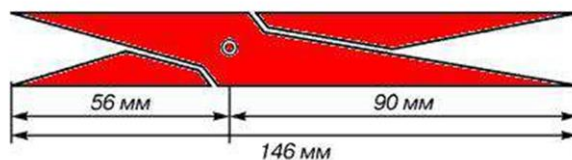
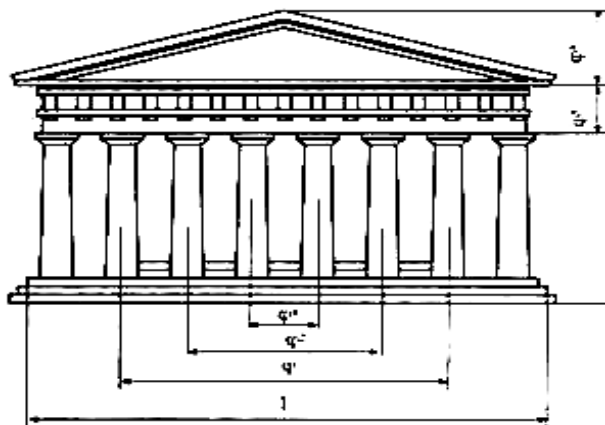
Древние греки оставили нам великолепные памятники архитектуры, которые доставляют современным людям такое же эстетическое наслаждение, как и нашим далеким предкам. И среди них первое место по праву принадлежит Парфенону. Описания Парфенона всегда изобиловали только превосходными степенями. Этот храм, посвященный богине Афине Парфенос, по праву считается одним из величайших образцов античного зодчества, шедевром мирового искусства и пластики. Он построен в середине V в. до н.э. скульпторами Иктином и Калликратом. Это был период высшего подъема античной культуры, и храм богини Афины на холме Акрополь по сей день гордо напоминает об этом всему миру.

Гармонический анализ Парфенона был осуществлен многими исследователями. И хотя эти исследования несколько отличаются своими подходами, но все исследователи сходятся в главном: Парфенон отличается удивительной величественностью и глубокой человечностью архитектурных и скульптурных образов и что главной причиной красоты Парфенона является исключительная соразмерность его частей, основанная на золотом сечении.

При его раскопках обнаружены циркули, которыми пользовались архитекторы и скульпторы античного мира. В Помпейском циркуле (музей в Неаполе) также заложены пропорции золотого деления.



Золотые пропорции в линейном построении изображения на плите фараона Нармера (3-е тыс. до н. э.)



Античный циркуль золотого сечения

занимались Гипсикл (II в. до н.э.), Папп (III в. н.э.) и др. В средневековой Европе с золотым делением познакомились по арабским переводам «Начал» Евклида. Переводчик Дж. Кампано из Наварры (III в.) сделал к переводу комментарии. Секреты золотого деления ревностно оберегались, хранились в строгой тайне. Они были известны только посвященным.

Диалектическое понимание гармонии было сформулировано и знаменитым греческим философом **Гераклитом**. У древнего мыслителя мир, то есть Космос, совершенен, гармоничен и потому «божественен». В гераклитовском понимании гармония – это внутреннее единство, согласованность, уравновешенность противоположностей, составляющих целое.

Главный вывод, который вытекает из учений Пифагора, Гераклита и Платона, состоит в том, что гармония объективна, она существует независимо от нашего сознания и выражается в гармоничном устройстве всего сущего, начиная с космоса, и заканчивая микромиром. Но если Гармония объективна, то она должна стать предметом математического исследования.

В эпоху Возрождения усиливается интерес к золотому делению среди ученых и художников в связи с его применением как в геометрии, так и в искусстве, особенно в архитектуре Леонардо да Винчи. Художник и ученый видел, что у итальянских художников эмпирический опыт большой, а знаний мало. Он задумал и начал писать книгу по геометрии, но в это время появилась книга монаха Луки Пачоли, и Леонардо оставил свою затею. По мнению современников и историков науки, **Лука Пачоли** был настоящим светилом, величайшим математиком Италии в период между Фибоначчи и Галилеем. Лука Пачоли был учеником художника Пьеро дела Франчески, написавшего две книги, одна из которых называлась «О перспективе в живописи». Его считают творцом начертательной геометрии.

Лука Пачоли прекрасно понимал значение науки для искусства. В 1496 г. по приглашению герцога Моро он приезжает в Милан, где читает лекции по математике. В Милане при дворе Моро в то время работал и Леонардо да Винчи. В 1509 г. в Венеции была издана книга Луки Пачоли «Божественная пропорция» с блестяще выполненными иллюстрациями, ввиду чего полагают, что их сделал Леонардо да Винчи. Книга была восторженным гимном золотой пропорции. Среди многих достоинств золотой пропорции монах Лука Пачоли не преминул назвать и ее «божественную суть» как выражение божественного триединства бог сын, бог отец и бог дух святой (подразумевалось, что малый отрезок есть олицетворение бога сына, больший отрезок – бога отца, а весь отрезок – бога духа святого).

Леонардо да Винчи также много внимания уделял изучению золотого деления. Он производил сечения стереометрического тела, образованного правильными пятиугольниками, и каждый раз получал прямоугольники с отношениями сторон в золотом делении. Поэтому он дал этому делению название **золотое сечение**. Так оно и держится до сих пор как самое популярное.

В то же время на севере Европы, в Германии, над теми же проблемами трудился **Альбрехт Дюрер**. Он делает наброски введения к первому варианту трактата о пропорциях. Дюрер пишет: «Необходимо, чтобы тот, кто что-либо умеет, обучил этому других, которые в этом нуждаются. Это я и вознамерился сделать».

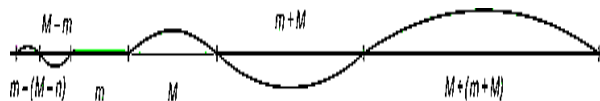
Судя по одному из писем Дюрера, он встречался с Лукой Пачоли во время пребывания в Италии. Альбрехт Дюрер подробно разрабатывает теорию пропорций человеческого тела. Важное место в своей системе соотношений Дюрер отводил золотому сечению. Рост человека делится в золотых пропорциях линией пояса, а также линией, проведенной через кончики средних пальцев опущенных рук, нижняя часть лица – ртом и т.д. Известен пропорциональный циркуль Дюрера.

Великий астроном XVI в. Иоганн Кеплер назвал золотое сечение одним из сокровищ геометрии. Он первый обращает внимание на значение золотой пропорции для ботаники (рост растений и их строение).

Кеплер называл золотую пропорцию продолжающей саму себя. «Устроена она так, – писал он, – что два младших члена этой нескончаемой пропорции в сумме дают третий член, а любые два последних члена, если их сложить, дают следующий член, причем та же пропорция сохраняется до бесконечности».

Построение ряда отрезков золотой пропорции можно производить как в сторону увеличения (возрастающий ряд), так и в сторону уменьшения (нисходящий ряд).

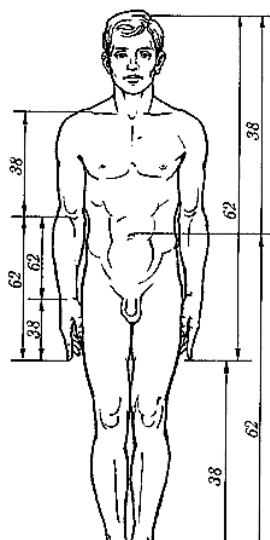
Если на прямой произвольной длины отложить отрезок m , рядом откладываем отрезок M . На основании этих двух отрезков выстраиваем шкалу отрезков золотой пропорции восходящего и нисходящего рядов.



Построение шкалы отрезков золотой пропорции

В последующие века правило золотой пропорции превратилось в академический канон и, когда со временем в искусстве началась борьба с академической рутинной, в пылу борьбы «вместе с водой выплеснули и ребенка». Вновь «открыто» золотое сечение было в середине XIX в. В 1855 г. немецкий исследователь золотого сечения профессор **Цейзинг** опубликовал свой труд «Эстетические исследования». С Цейзингом произошло именно то, что и должно было неминуемо произойти с исследователем, который рассматривает явление как таковое, без связи с другими явлениями. Он абсолютизировал пропорцию золотого сечения, объявив ее универсальной для всех явлений природы и искусства. У Цейзинга были многочисленные последователи, но были и противники, которые объявили его учение о пропорциях «математической эстетикой».

Цейзинг проделал колоссальную работу. Он измерил около двух тысяч человеческих тел и пришел к выводу, что золотое сечение выражает средний статистический закон. Деление тела точкой пупа – важнейший показатель золотого сечения. Пропорции мужского тела колеблются в пределах среднего отношения $13 : 8 = 1,625$ и несколько ближе подходят к золотому сечению, чем пропорции женского тела, в отношении которого среднее значение пропорции выражается в соотношении $8 : 5 = 1,6$. У новорожденного пропорция составляет отношение $1 : 1$, к 13 годам она равна $1:6$, а к 21 году равняется мужской. Пропорции золотого сечения проявляются и в отношении других частей тела – головы, длины плеча, предплечья и кисти, кисти и пальцев и т.д.



Золотые пропорции в фигуре человека

Справедливость своей теории Цейзинг проверял на греческих статуях. Наиболее подробно он разработал пропорции Аполлона Бельведерского.

Подверглись исследованию греческие вазы, архитектурные сооружения различных эпох, растения, животные, птичьи яйца, музыкальные тона, стихотворные размеры. Цейзинг дал определение золотому сечению, показал, как оно выражается в отрезках прямой и в цифрах. Когда цифры, выра-

жающие длины отрезков, были получены, Цейзинг увидел, что они составляют ряд Фибоначчи, который можно продолжать до бесконечности в одну и в другую сторону. Следующая его книга имела название «Золотое деление как основной морфологический закон в природе и искусстве». В 1876 г. в России была издана небольшая книжка, почти брошюра, с изложением этого труда Цейзинга. Автор укрылся под инициалами Ю.Ф.В. В этом издании не упомянуто ни одно произведение живописи.

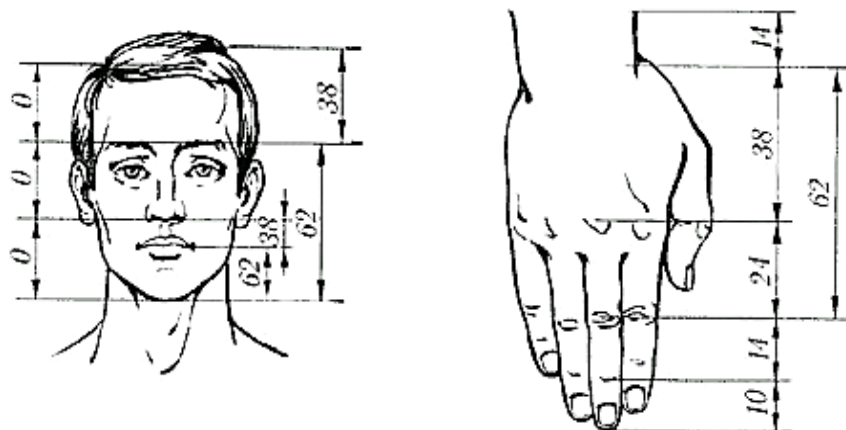
В конце XIX – начале XX в. появилось немало чисто формалистических теорий о применении золотого сечения в произведениях искусства и архитектуры. С развитием дизайна и технической эстетики действие закона золотого сечения распространилось на конструирование машин, мебели, одежде и т.д.



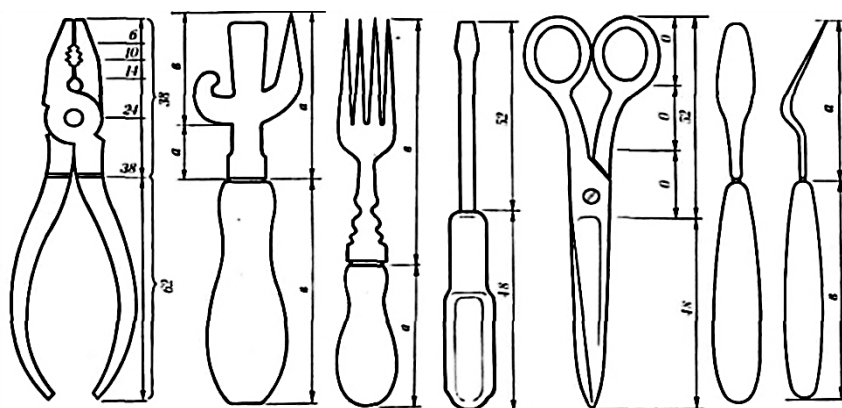
Золотое сечение в одежде

Длина и ширина кисти руки относятся друг к другу как величины золотой пропорции 100 и 62. Рисунок кисти руки вписывается в золотой прямоугольник и содержит в себе все пропорции нисходящего ряда золотого сечения: 100, 62, 38, 24, 14, 10. Эти все величины есть в плите Нармера. Голова человека делится по пропорциям также по золотому сечению. Сама природа сотворила и дала человеку эталон пропорций.

Еще пример. Естественно предположить, что когда-то у человека не было ложки. Чтобы напиться воды из ручья, он складывал ладонь в виде черпачка и пил. Форма кисти руки в таком виде и вся рука до локтя могла послужить человеку прообразом ложки. Интересно то, что пропорции кисти с предплечьем и пропорции ложки совпадают — они составляют соотношение золотого сечения. Измерение инструментов, которыми человек пользуется почти ежедневно, показало, что в них он продолжает формообразование по закону золотой пропорции, проявленное природой в строении руки и кисти.

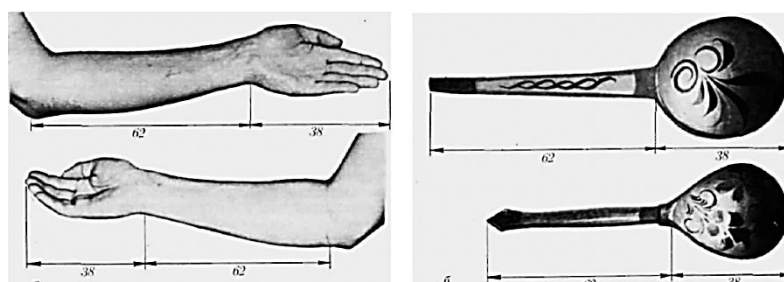


Золотые пропорции в голове и кисти человека



Золотые пропорции в инструментах, изготовленных человеком

Пропорции руки и ложки



Ряд Фибоначчи

С историей золотого сечения косвенным образом связано имя итальянского математика монаха Леонардо из Пизы, более известного под именем **Фибоначчи** (сын Боначчи). Он много путешествовал по Востоку, познакомил Европу с индийскими (арабскими) цифрами. В 1202 г. вышел в свет его математический труд «Книга об абак» (счетной доске), в котором были собраны все известные на то время задачи. Одна из задач гласила: «Сколько пар кроликов в один год от одной пары родится». Размышляя на эту тему, Фибоначчи выстроил такой ряд цифр:

Месяцы	0	1	2	3	4	5	6
Пары кроликов	0	1	1	2	3	5	8

Месяцы	7	8	9	10	11	12	и т.д.
Пары кроликов	13	21	34	55	89	144	и т.д.

Ряд чисел 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т.д. известен как ряд Фибоначчи. Особенность последовательности чисел состоит в том, что каждый ее член, начиная с третьего, равен сумме двух предыдущих $2 + 3 = 5$; $3 + 5 = 8$; $5 + 8 = 13$, $8 + 13 = 21$; $13 + 21 = 34$ и т.д., а отношение смежных чисел ряда приближается к отношению золотого деления. Так, $21 : 34 = 0,617$, а $34 : 55 = 0,618$. Это отношение обозначается символом Φ . Только это отношение – $0,618 : 0,382$ – дает непрерывное деление отрезка прямой в золотой пропорции, увеличение его или уменьшение до бесконечности, когда меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему.

Принципы формообразования в природе

Природа сама осуществила сочетание симметрии по вертикали и золотого сечения по горизонталям. Природа творит, строго соблюдая свои собственные законы: развитие (эволюция) и сохранение материи.

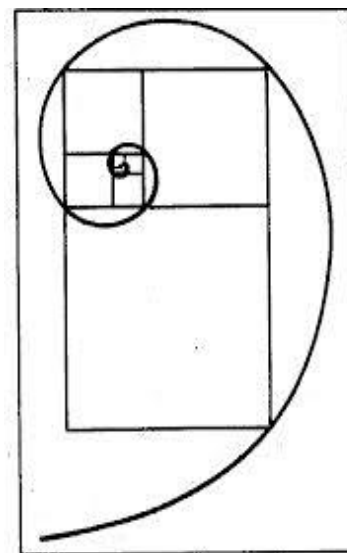
Все, что приобретало какую-то форму, образовывалось, росло, стремилось занять место в пространстве и сохранить себя. Это стремление находит осуществление в основном в двух вариантах – рост вверх или расстилание по поверхности земли и закручивание по спирали. Раковина закручена по спирали. Если ее развернуть, то получается длина, немного уступающая длине змеи. Небольшая десятисантиметровая раковина имеет спираль длиной 35 см.

Спирали очень распространены в природе. Представление о золотом сечении будет неполным, если не сказать о спирали.

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

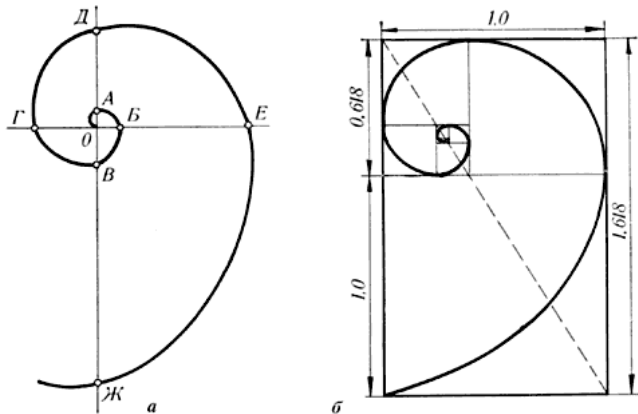
Еще **Гете** подчеркивал тенденцию природы к спиральности. Винтообразное и спиралевидное расположение листьев на ветках деревьев подметили давно. Спираль увидели в расположении семян подсолнечника, в шишках сосны, ананасах, кактусах и т.д.

Совместная работа ботаников и математиков пролила свет на эти удивительные явления природы. Выяснилось, что в расположении листьев на ветке (филотаксис), семян подсолнечника, шишек сосны проявляется ряд Фибоначчи, а стало быть, проявляется закон золотого сечения. Паук плетет паутину спиралеобразно. Спиралью закручивается ураган. Испуганное



Спираль Архимеда

стадо северных оленей разбегается по спирали. Молекула ДНК закручена двойной спиралью. Гете называл спираль «кривой жизни».



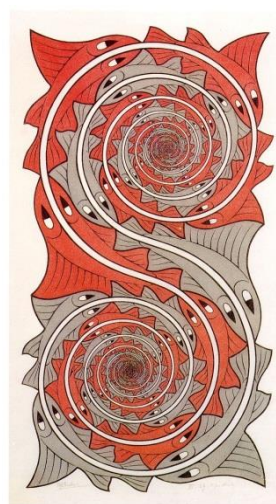
Двойная спираль ДНК.



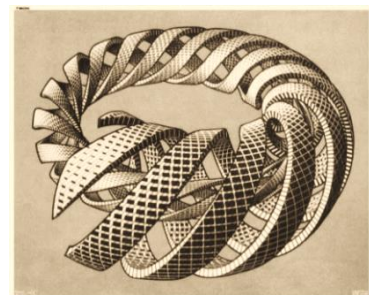
Красивейшее творение природы – паутина.
Паук плетет ее по спирали



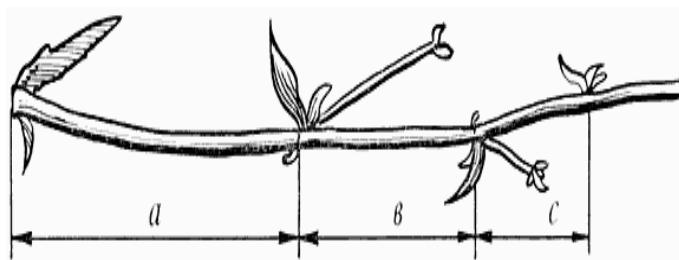
Спиралеобразные движения в природе



«Спирали» в работах Эшера.

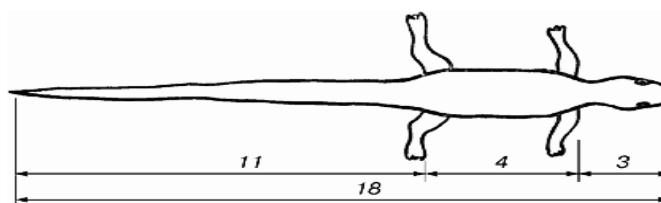


Среди придорожных трав растет ничем не примечательное растение – цикорий. Приглядимся к нему внимательно. От основного стебля образовался отросток. Тут же расположился первый листок.

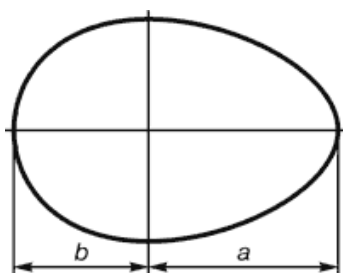


Цикорий

Отросток делает сильный выброс в пространство, останавливается, выпускает листок, но уже короче первого, снова делает выброс в пространство, но уже меньшей силы, выпускает листок еще меньшего размера и снова выброс. Если первый выброс принять за 100 единиц, то второй равен 62 единицам, третий – 38, четвертый – 24 и т.д. Длина лепестков тоже подчинена золотой пропорции. В росте, завоевании пространства растение сохраняло определенные пропорции. Импульсы его роста постепенно уменьшались в пропорции золотого сечения.



Ящерица живородящая



Яйцо птицы

В ящерице с первого взгляда улавливаются приятные для нашего глаза пропорции – длина ее хвоста так относится к длине остального тела, как 62 к 38. Яйцо птицы также имеет золотые пропорции.

И в растительном, и в животном мире настойчиво пробивается формообразующая тенденция природы – симметрия относительно направления роста и движения. Здесь золотое сечение проявляется в пропорциях частей перпендикулярно к направлению роста. Сон и бодрствование человека в пределах суток, удары сердца и его отдых, кровяное давление в норме – все имеет тенденцию проявляться в золотой пропорции.

Природа сама осуществила деление на симметричные части и золотые пропорции. В частях проявляется повторение строения целого.

Великий Гете, поэт, естествоиспытатель и художник (он рисовал и писал акварелью), мечтал о создании единого учения о форме, образовании и преобразовании органических тел. Это он ввел в научный обиход термин морфология.

Пьер Кюри в начале нашего столетия сформулировал ряд глубоких идей симметрии. Он утверждал, что нельзя рассматривать симметрию какого-либо тела, не учитывая симметрию окружающей среды.

Закономерности «золотой» симметрии проявляются в энергетических переходах элементарных частиц, в формах снежинок, в строении некоторых химических соединений, в планетарных и

космических системах, в генных структурах живых организмов. Эти закономерности, как указано выше, есть в строении отдельных органов человека и тела в целом, а также проявляются в биоритмах и функционировании головного мозга и зрительного восприятия. К тем же выводам пришёл Розенов в статье «Закон золотого сечения в поэзии и музыке» (1925) на примере произведений Баха, Моцарта, Бетховена.

Художника же более всего интересуют внешние формы природных тел, видимые глазом и оцениваемые без геометрического измерения. Нас с малых лет в школе и институте учат на глаз определять пропорции человека, человека и здания, здания и дерева и т.д. И мы должны уметь изобразить все это на плоскости, чтобы на глаз определить отношения светлого и темного, желтого и синего. Это, безусловно, нужно. Но очень плохо, когда художник на этом и заканчивается. Великие художники прошлого были великими еще и потому, что они были и учеными, и мыслителями, и поэтами. Они видели в вещах значительно больше, чем только пропорции и отношения светлого и темного.

Итак, мы делаем вывод, что среди бесчисленного разнообразия форм в природе, с которыми встречается художник, царит закономерность и системность, связующей нитью которых является пропорция золотого сечения.

Все существующее в природе и воспринимаемое глазом человека имеет величину и форму. Всякий природный объект является чем-то единым, целостным. Нетрудно заметить, что природа всегда создает что-то целое: человека, дерево, рыбу, лошадь, собаку и т.д. От этого целого нельзя ничего отнять, убавить, не нарушив целостность. Нельзя ничего и прибавить. Оно будет лишним и тоже нарушит целостность и гармонию. Например, шесть пальцев на руке человека, три рога у быка.

Пропорциональные отношения ведут к симметрии, ритму, к гармонии и красоте. Непропорциональные отношения ведут к нарушению порядка, нарушению симметрии и ритма, что воспринимается человеком как некрасивое и даже уродливое.

Таким образом, определяются пять принципов формообразования в природе:

1) целостность, 2) пропорции, 3) симметрия, 4) ритм и 5) главное в целом. Эти пять принципов выступают в виде законов формообразования и обнаруживаются везде к чему бы мы ни обратились в природе.

Золотое сечение в скульптуре

Скульптурные сооружения, памятники воздвигаются, чтобы увековечить знаменательные события, сохранить в памяти потомков имена прославленных людей, их подвиги и деяния. Известно, что еще в древности основу скульптуры составляла теория пропорций. Отношения частей человеческого тела связывались с формулой золотого сечения. Пропорции «золотого сечения» создают впечатление гармонии красоты, поэтому скульпторы использовали их в своих произведениях. Скульпторы утверждают, что талия делит совершенное человеческое тело в отношении «золотого сечения». Так, например, знаменитая статуя **Аполлона Бельведерского** состоит из частей, делящихся по золотым отношениям.

Аполлон Бельведерский — знаменитая мраморная статуя, которая находится в Бельведере, одном из зданий Ватиканского музея. Она была найдена в развалинах виллы Нерона в Антии (совр. Анцио) ок. 1500. Монторсоли, ученик Микеланджело, восстановил кисти рук, но сделал это неверно: в правой руке Аполлон должен был держать лавровый венок, в его левой руке был лук, на что указывает колчан за спиной Аполлона. Эти атрибуты в руках божества означали, что Аполлон карает грешников и очищает кающихся. Оригинал статуи создан, возможно, Леохаром, греческим

скульптором IV в. до н.э. Римская копия по стилю близка копии статуи Ганимеда того же Леохара. Известно, что статуя Аполлона работы Леохара стояла в Афинах перед храмом Аполлона Патрооса (Отчего).

Многие считают, что ватиканская статуя не слишком хорошо воспроизводит оригинал, чересчур элегантна и суха; в Базеле хранится римская копия головы Аполлона, очевидно, более близкая к оригиналу.

Великий древнегреческий скульптор **Фидий** часто использовал «золотое сечение» в своих произведениях. Самыми знаменитыми из них были статуя Зевса Олимпийского (которая считалась одним из чудес света) и Афины Парфенос.

Дорифор – это не изображение конкретного спортсмена-победителя, а иллюстрация канонов мужской фигуры.



Дорифор



Аполлон Бельведерский

Иногда эту статую так и называли – «Канон Поликлета», вслед за одноименным теоретическим трактатом его создателя. Поликлет выводил там цифровой закон идеальных пропорций человека. Эти пропорции находятся друг с другом в цифровом соотношении. Вдобавок, в нем воплощаются теоретические идеи о перекрещенном распределении напряжения в руках и ногах. Основы пифагореизма, этой числовой магии, которой придерживался Поликлет, тоже повлияли на пропорции Копьеносца.



Микеланджело Давид.
(фрагмент)

Венера Милосская, статуя богини Афродиты и эталон женской красоты, является одним из лучших памятников греческого скульптурного искусства – также построена на пропорциях золотого сечения.

Примером эталонной модели гармонически развитого человеческого тела является знаменитая статуя «**Давида**» Микеланджело. Давид – мраморная статуя работы



Венера Милосская

Микеланджело, впервые представленная флорентийской публике на площади Синьории 8 сентября 1504 года. С тех пор пятиметровое изваяние стало восприниматься как символ Флорентийской

республики и одна из вершин не только искусства Возрождения, но и человеческого гения в целом. В настоящее время оригинал статуи находится в Академии изящных искусств во Флоренции.

«Золотое сечение» в архитектуре

Необходимо прекрасному зданию быть построенным подобно
хорошо сложенному человеку.

Павел Флоренский

В книгах о «золотом сечении» можно найти замечание о том, что в архитектуре, как и в живописи, все зависит от положения наблюдателя и что если некоторые пропорции в здании с одной стороны кажутся образующими «золотое сечение», то с других точек зрения они будут выглядеть иначе. «Золотое сечение» дает наиболее спокойное соотношение размеров тех или иных длин.

Это правило применялось при строительстве пирамид. В частности, всем известная пирамида Хеопса построена с учетом этого правила. Главная загадка пирамид – геометрические соотношения, до сих пор ведутся споры, случайно или нет, были выбраны размеры основания и высоты пирамиды.

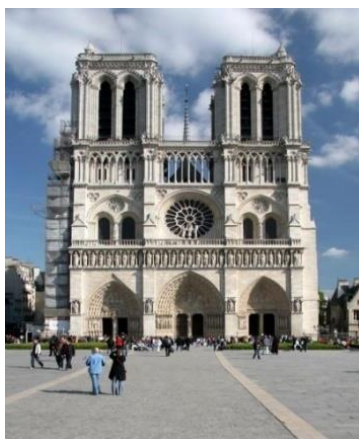


Парфенон (V в. до н. э.).



Пирамида Хеопса

Одним из красивейших произведений древнегреческой архитектуры является **Парфенон** (V в. до н. э.). Правило золотого сечения просматривается в фасаде этого здания. Ученые установили, что в Парфеноне нет прямых линий, а поверхности не плоские, а слегка изогнутые. Зодчие знали, что строго горизонтальная линия или плоская поверхность кажется наблюдателю слегка изогнутой посередине. Парфенон имеет 8 колонн по коротким сторонам и 17 по длинным. Выступы сделаны целиком из квадратов пентелейского мрамора. Благородство материала, из которого построен храм, позволило ограничить применение обычной в греческой архитектуре раскраски, она только подчеркивает детали и образует цветной фон (синий и красный) для скульптуры. Отношение высоты здания к его длине равно 0,618. Если произвести деление Парфенона по «золотому сечению», то получим те или иные выступы фасада.



Собор Парижской Богоматери

Правило золотого сечения в здании собора Парижской Богоматери (Нотрдам де Пари). Фасад и другие части этого замечательного здания построены с учетом этих замечательных пропорций.

Другим примером из архитектуры древности является Пантеон в Риме. **Пантеон** – одна из главных достопримечательностей Рима; это самая большая из сохранившихся античных купольных построек, к тому же вплоть до XIX века не существовало купола большего диаметра. Название храма греческое и означает «храм всех богов».



«Пантеон»

При восстановлении здание приобрело более массивные формы. Не сохранилась и внутренняя планировка здания, о которой дает представление только чертеж нижнего этажа.

Известный зодчий В. Баженов о своем любимом искусстве говорил: «Архитектура – главнейшие имеет три предмета: красоту, спокойность и прочность здания... К достижению сего служит руководством знание пропорции, перспектива, механика или вообще физика, а всем им общим вождем является рассудок».

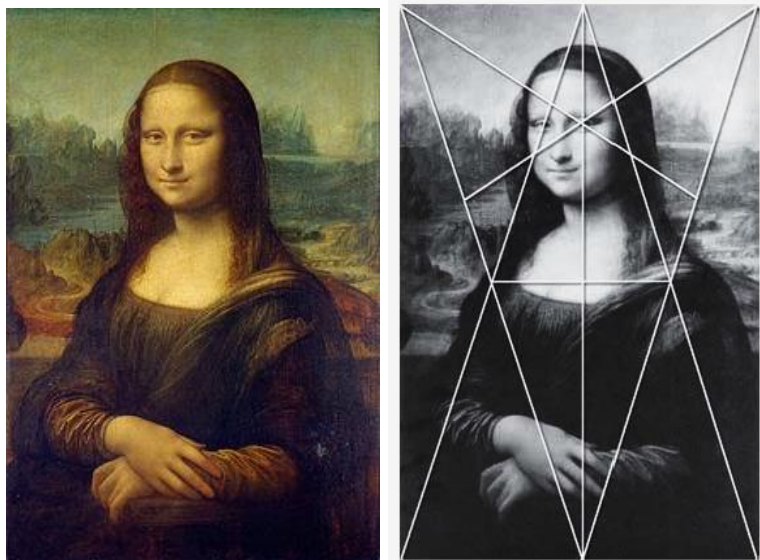
Золотое сечение в живописи

Живопись одна из высокоразвитых форм человеческого труда. Художнику нужны не только навыки и сноровка, но и большие и глубокие теоретические знания. Делакруа как-то сказал, что художнику нужно много знать и уметь, чтобы написать хорошую голову. Но из знаний теоретических дисциплин, непосредственно связанных с процессом живописи, еще недостаточно настоящему художнику. В эпоху Возрождения художника называли демиургом (творцом). Альбрехт Дюрер говорил, что первым идет бог, вторым художник. Художнику нужно знать и понимать цели творчества. Для этого он должен быть еще и философом, мыслителем, если не желает остаться ремесленником. Первобытный художник не думал о композиции, когда рисовал зверя на песке, на скале или в пещере. Когда современный художник заключает свой рисунок в рамку, это уже композиция. Он мыслит его как нечто обособленное, целостное в самом себе.

Золотое сечение в картине Леонардо да Винчи «Джоконда»

Переходя к примерам «золотого сечения» в живописи, нельзя не остановить своего внимания на творчестве Леонардо да Винчи. Его личность – одна из загадок истории. Сам Леонардо да Винчи говорил: «Пусть никто, не будучи математиком, не дерзнет читать мои труды».

Он снискал славу непревзойденного художника, великого ученого, гения, предвосхитившего многие изобретения, которые не были осуществлены вплоть до XX в.



Гармонический анализ картины «Мона Лиза (Джоконда)»

внимание исследователей, которые обнаружили, что композиция рисунка основана на золотых треугольниках, являющихся частями правильного звездчатого пятиугольника. Зрачок левого глаза, через который проходит вертикальная ось полотна, находится на пересечении двух биссектрис верхнего золотого треугольника, которые с одной стороны делят пополам углы при основании золотого треугольника, а с другой – в точках пересечения с бедрами золотого треугольника делят их в пропорции золотого сечения.

Таким образом, Леонардо Да Винчи использовал в своей картине не только принцип симметрии, но и золотое сечение.

Существует очень много версий об истории этого портрета. Вот одна из них.

Однажды Леонардо да Винчи получил заказ от банкира Франческо де леДжокондо написать портрет молодой женщины, жены банкира, Монны Лизы. Женщина не была красива, но в ней привлекала простота и естественность облика. Леонардо согласился писать портрет. Его модель была печальной и грустной, но Леонардо рассказал ей сказку, услышав которую, она стала живой и интересной.

Суть сказки была такова.

Жил-был один бедный человек, было у него четыре сына: три умных, а один из них и так и сяк. И вот пришла за отцом смерть. Перед тем, как расстаться с жизнью, он позвал к себе детей и сказал: «Сыны мои, скоро я умру. Как только вы схороните меня, закройте хижину и идите на край света добывать себе счастья. Пусть каждый из вас чему-нибудь научится, чтобы мог кормить сам себя». Отец умер, а сыновья разошлись по свету, договорившись спустя три года вернуться на поляну родной рощи. Пришел первый брат, который научился плотничать, срубил дерево и обтесал его, сделал из него женщину, отошел немного и ждет. Вернулся второй брат, увидел деревянную женщину и, так как он был портной, в одну минуту одел ее: как искусный мастер он сшил для нее красивую шелковую одежду. Третий сын украсил женщину золотом и драгоценными камнями – ведь он был ювелир. Наконец, пришел четвертый брат. Он не умел плотничать и шить, он умел только слушать, что говорит земля, деревья, травы, звери и птицы, знал ход небесных тел и еще умел петь чудесные песни. Он запел песню, от которой заплакали притаившиеся за кустами братья. Песней этой он оживил женщину, она улыбнулась и вздохнула. Братья бросились к ней и каждый кричал одно и то же: «Ты должна быть моей женой». Но женщина ответила: «Ты меня создал – будь мне отцом. Ты меня одел, а ты украсил – будьте мне братьями. А ты, что вдохнул в меня душу

Нет сомнений, что Леонардо да Винчи был великим художником, это признавали уже его современники, но его личность и деятельность останутся покрытыми тайной, так как он оставил потомкам не связное изложение своих идей, а лишь многочисленные рукописные наброски, заметки, в которых говорится «обо всем на свете».

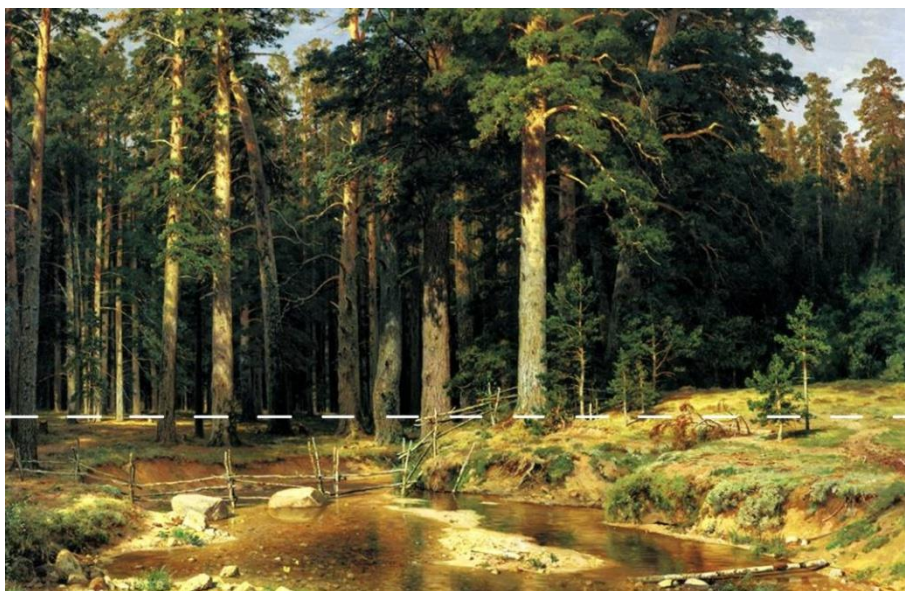
Он писал справа налево неразборчивым почерком и левой рукой. Это самый известный из существующих образец зеркального письма.

Портрет **Монны Лизы (Джоконды)** долгие годы привлекает

и научил радоваться жизни, ты один мне нужен на всю жизнь». Кончив сказку, Леонардо взглянул на Монну Лизу, ее лицо озарилось светом, глаза сияли. Потом, точно пробудившись от сна, она вздохнула, провела по лицу рукой и без слов пошла на свое место, сложила руки и приняла обычную позу. Но дело было сделано – художник пробудил равнодушную статую; улыбка блаженства, медленно исчезая с ее лица, осталась в уголках рта и трепетала, придавая лицу изумительное, загадочное и чуть лукавое выражение, как у человека, который узнал тайну и, бережно ее храня, не может сдержать торжество. Леонардо молча работал, боясь упустить этот момент, этот луч солнца, осветивший его скучную модель...

Трудно отметить, что замечали в этом шедевре искусства, но все говорили о том глубоком знании Леонардо строения человеческого тела, благодаря которому ему удалось уловить эту, как бы загадочную улыбку. Говорили о выразительности отдельных частей картины и о пейзаже, небывалом спутнике портрета. Толковали о естественности выражения, о простоте позы, о красоте рук. Художник сделал еще небывалое: на картине изображен воздух, он окутывает фигуру прозрачной дымкой. Несмотря на успех, Леонардо был мрачен, положение во Флоренции показалось художнику тягостным, он собрался в дорогу. Не помогли ему даже напоминания о нахлынувших заказах.

Золотое сечение в картине И.И. Шишкина «Корабельная роща»



И.И. Шишкин. «Корабельная роща»

На этой знаменитой картине И.И. Шишкина с очевидностью просматриваются мотивы золотого сечения. Ярко освещенная солнцем сосна (стоящая на первом плане) делит длину картины по золотому сечению. Справа от сосны – освещенный солнцем пригорок. Он делит по золотому сечению правую часть картины по горизонтали. Слева от главной сосны находится множество сосен – при желании можно с успехом продолжить деление картины по золотому сечению и дальше.

Наличие в картине ярких вертикалей и горизонталей, делящих ее в отношении золотого сечения, придает ей характер уравновешенности и спокойствия, в соответствии с замыслом художника. Когда же замысел художника иной, если, скажем, он создает картину с бурно

развивающимся действием, подобная геометрическая схема композиции (с преобладанием вертикалей и горизонталей) становится неприемлемой.

Золотая спираль в картине Рафаэля «Избиение младенцев»

В отличие от золотого сечения ощущение динамики, волнения проявляется, пожалуй, сильнее всего в другой простой геометрической фигуре – спирали. Многофигурная композиция, выполненная в 1509–1510 гг. Рафаэлем, когда прославленный живописец создавал свои фрески в Ватикане, как раз отличается динамизмом и драматизмом сюжета. Рафаэль так и не довел свой замысел до завершения, однако, его эскиз был гравирован неизвестным итальянским графиком Маркантино Раймонди, который на основе этого эскиза и создал гравюру «Избиение младенцев».



Золотая спираль в картине Рафаэля «Избиение младенцев»

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

Мы не знаем, рисовал ли на самом деле Рафаэль золотую спираль при создании композиции «Избиение младенцев» или только «чувствовал» ее. Однако с уверенностью можно сказать, что гравер Раймонди эту спираль увидел. Об этом свидетельствуют добавленные им новые элементы композиции, подчеркивающие разворот спирали в тех местах, где она у нас обозначена лишь пунктиром. Эти элементы можно увидеть на окончательной гравюре Раймонди: арка моста, идущая от головы женщины, – в левой части композиции и лежащее тело ребенка – в ее центре. Первоначальную композицию Рафаэль выполнил в расцвете своих творческих сил, когда он создавал свои наиболее совершенные творения. Глава школы романтизма французский художник Эжен Делакруа (1798–1863) писал о нем: «В сочетании всех чудес грации и простоты, познаний и инстинкта в композиции Рафаэль достиг такого совершенства, в котором с ним еще никто не сравнился. В самых простых, как и в самых величественных, композициях повсюду его ум вносит

вместе с жизнью и движением совершенный порядок в чарующую гармонию». В композиции «Избиение младенцев» очень ярко проявляются эти черты великого мастера. В ней прекрасно сочетаются динамизм и гармония. Этому сочетанию способствует выбор золотой спирали за композиционную основу рисунка Рафаэля: динамизм ему придает вихревой характер спирали, а гармоничность – выбор золотого сечения как пропорции, определяющей развертывание спирали.

Картина «Святое семейство» Микеланджело признана одним из шедевров западноевропейского искусства эпохи Возрождения. Гармонический анализ показал, что композиция картины основана на пентакле.

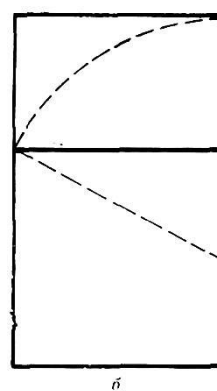
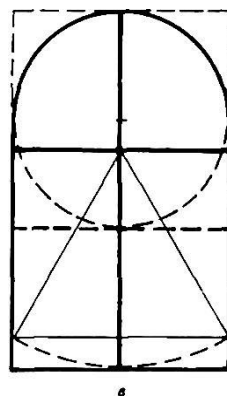
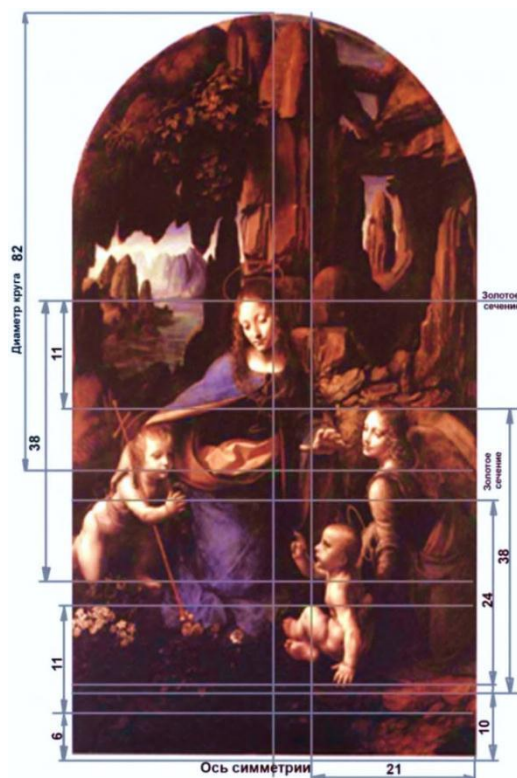


Микеланджело. «Святое семейство»

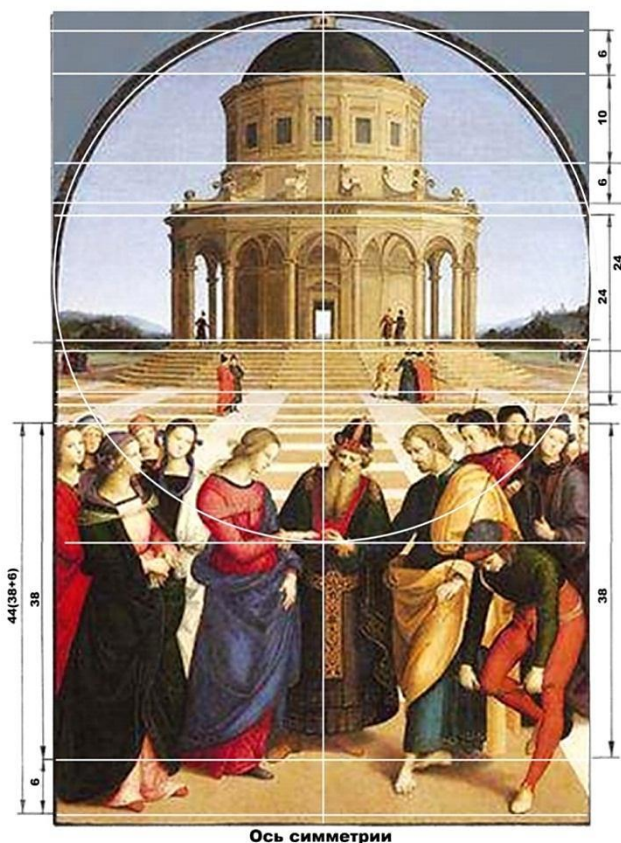
Картина Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте» не строго симметрична, но в основе ее построения – симметрия. Все содержание картины выражается в фигурах, которые разместились в нижней ее части. Они вписываются в квадрат. Но художник не довольствовался таким форматом. Он достраивает над квадратом прямоугольник золотого сечения.

В результате такого построения вся картина получила формат золотого прямоугольника, поставленного вертикально. Радиусом, равным половине стороны квадрата, он описал окружность и получил полуокружность верхней части картины. Внизу дуга пересекла ось симметрии и указала размер еще одного прямоугольника золотого сечения в нижней части картины. Затем радиусом, равным стороне квадрата, описывается новая дуга, которая дала точки на вертикальных сторонах

картины. Эти точки помогли построить равнобедренный треугольник, который и явился каркасом для построения всей группы фигур. Все пропорции в картине явились производными от высоты картины. Они образуют ряд отношений золотого сечения и служат основой гармонии форм и ритма, несущих в себе скрытый заряд эмоционального воздействия.



Использование симметрии и золотого сечения в картине Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте»: а – пропорции золотого сечения; б – размещение персонажей картины в квадрате; в – схема линейного построения картины



Использование симметрии и золотого сечения в картине Рафаэля «Обручение Марии»

Аналогичным образом построена картина Рафаэля «Обручение Марии»

Можно ли «проверить алгеброй гармонию»? «Да», – считал Леонардо и указал, как это сделать. «Золотое сечение» – не середина, а пропорция – несложное математическое соотношение, содержащее в себе «закон звезды и формулу цветка», рисунок на хитиновом покрове животных, длину ветвей дерева, пропорции человеческого тела. Видишь гармоничную композицию, пропорциональное телосложение или здание, радующее глаз, – измерь и придешь к одной и той же формуле. Во времена Возрождения для проверки «закона гармонии» измеряли античные статуи.

Художник Александр Панкин исследовал законы красоты на знаменитых квадратах Казимира Малевича.

Исследуя картины Малевича с циркулем и линейкой, учёные пришли к выводу, что они удивительно гармоничны. Здесь нет ни

одного случайного элемента. Взяв единственный отрезок, – скажем, размер холста или сторону квадрата, – можно по одной формуле выстроить всю картину. Есть квадраты, все элементы которых соотносятся в пропорции «золотого сечения», а знаменитый «Черный квадрат» нарисован в пропорции квадратного корня из двух. В 1918 году Малевич сказал, что живопись кончилась, – осталась только геометрия. В том году он нарисовал белый квадрат на белом фоне.

Те же правила и закономерности в картинах Малевича можно приложить и к другим картинам, получатся очень интересные вещи. Картины Малевича – это краеугольный камень формообразования, мимо него нельзя пройти. «Черный квадрат» – точка отсчета, космическая воронка, куда искусство попадает и выходит измененным. Появляются новые пространства. Наверное, в будущем пространство картины будет лежать не за холстом, а перед ним...

Общие законы композиции в натюрморте. Воплощение натюрморта в золотом сечении.

Иногда встречаются высказывания, что «натюрморт» – один из самых легких жанров изобразительного искусства, особенно по сравнению с портретом или жанровой композицией. Если начать задумываться о легких и сложных сторонах разных жанров, то при желании в любом можно найти простые моменты. В процессе создания натюрморта, можно представить около трех историй:

Мастерская. Много-много предметов, драпировок, цветов, лампочек, фонов и т.д.

Квартира. Мало места. Предметов много, но находятся они все в разных местах.

Гараж, колесо, деревянные ящики, гвозди.

В первом случае глаза разбегаются, а за ними разбегаются и мысли. Во втором случае разбегаются мысли, а за ними глаза. В третьем случае мысли должны появиться. Сценки простые, забавные, но вполне реалистичные. Во всех трех приведенных случаях, и во многих других, формирование идеи (задумки) или «истории» для создания натюрморта – сложный процесс с большим количеством проб, ошибок и т.д. Варианты самого процесса создания, конечно, у всех художников разные (например: кто-то очень долго обдумывает композицию, а только потом подбирает необходимые предметы, а кто-то определяется с задумкой уже в процессе постановки), но суть длительного поиска, раздумий или экспериментов очевидна. Живописец, при работе над созданием натюрморта, должен «слышать тихую жизнь» предметов, слышать, как они «разговаривают» друг с другом. В зависимости от своей идеи автор подбирает композицию, расставляет акценты, добавляет визуальные (световые или цветовые) эффекты.

Виды и законы композиции:

Симметричная и асимметричная композиция;

Уравновешенная и неуравновешенная;

Статичная и динамичная.

Построенная на:

1) линиях (линия, зрительно соединяющая предметы или подчеркивающая промежутки между ними) – далее в тексте «силуэтная», «контурная», «линейная» композиция;

2) тоне (предметы объединены в тоновые группы) – далее в тексте «тоновая».

Заклученная в геометрические фигуры, диагональная.

Построенная по правилам золотого сечения.

В композиции должен присутствовать линейный, тоновой или цветовой ритм. Выбор и построение композиции напрямую зависит от идеи, заложенной в натюрморте.

Рассмотрим применение и сочетание различных типов композиций в натюрморте в зависимости от выбранного образа и замысла на примерах постановок построенных по принципу золотого сечения – отношения большего к меньшему и большего к целому.

Примером исключительно продуманного композиционного равновесия всех частей и смыслового единства натюрморта может служить картина французского художника XVIII в. Жана Батиста Шардена «Атрибуты искусства».



Жан Батист Шарден. «Атрибуты искусства»

Очень изящно и исключительно продуманно в композиционном построении представлены натюрморты узбекского живописца, академика, народного художника Акмаля Икрамджанова. В его работах присутствует как цветовая, так и композиционная гармония.

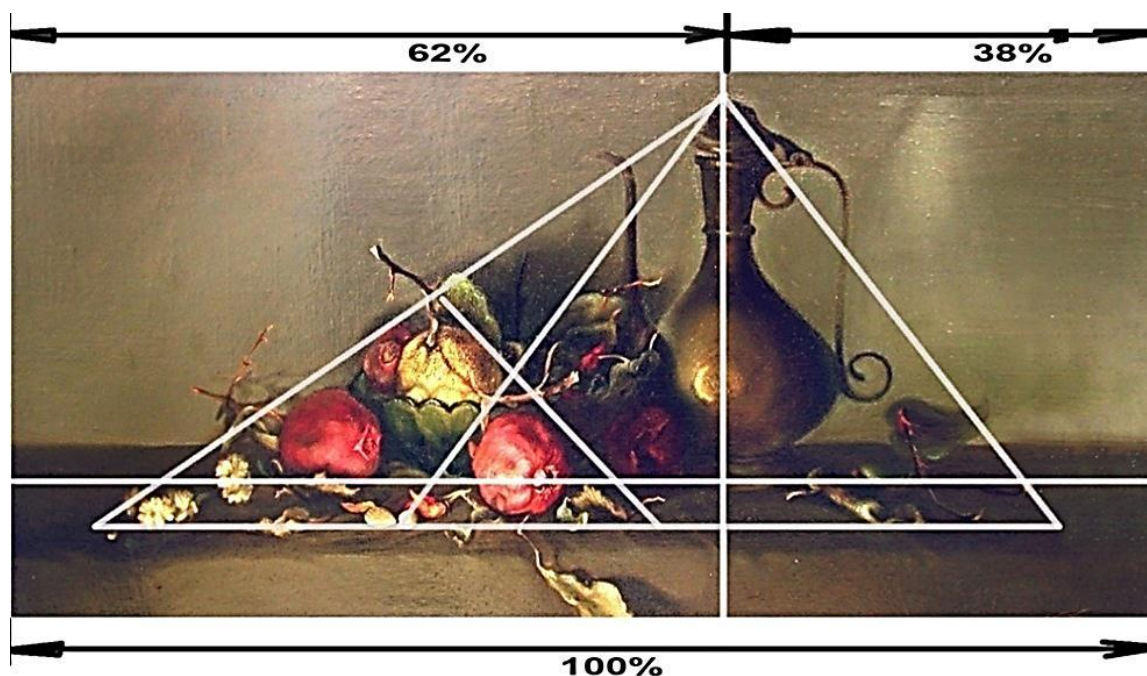


А. Икрамджанов. Натюрморт



А. Икрамджанов. Натюрморт

Рассмотрим некоторые правила построения композиции в натюрморте по закону золотого сечения.



Н.В.Гильманова. Натюрморт «Вдохновение»

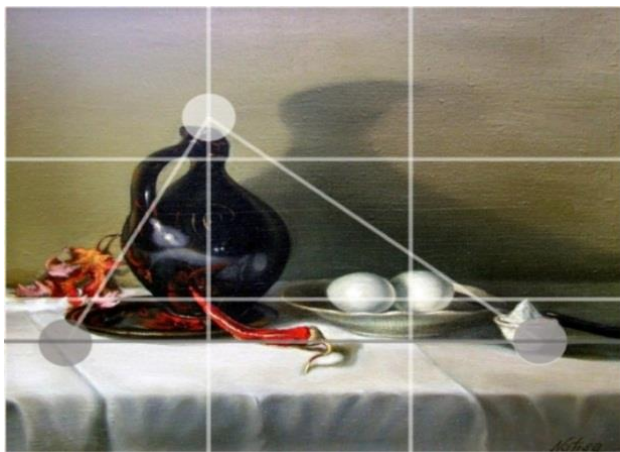
Композиция натюрморта «Вдохновение» выстраивается исключительно на сочетании различных треугольников (равнобедренного и неравнобедренного). Основное размещение предметов укладывается в треугольную композицию. Получается, что медный кувшин стоит ровно в центре золотого сечения.

При создании «Натюрморта с айвой» были использованы исключительно различные предметы и по фактуре, и по форме, где акцент на композиционный центр сделан на освещенную светом айву.

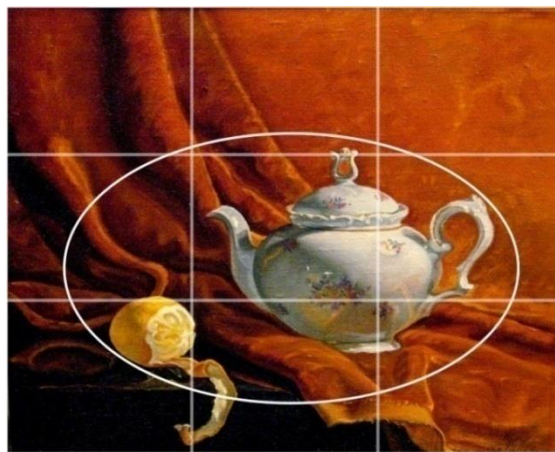
Идея композиции имеет очень важное значение при выборе предметов натюрморта. Предметов в данном натюрморте выбрано минимум, чтобы ничто не отвлекало от главного объекта, в данном случае – это айва, а точка зрения выбрана так, чтобы читались предметы именно на переднем плане, с мягко уходящей вглубь теневой перспективой плоскостного заднего плана. Пышная драпировка на переднем плане делает натюрморт более нарядным. Композиция натюрморта диагональная, линейная для подчеркивания формы предметов. Основной акцент композиции – айва, находится на пересечении линий золотого сечения. Основная масса композиции смещена к правому краю, вследствие этого глаз от айвы продолжает следовать по линии к верхнему левому углу, ища там противоположное по диагонали уравнивающее пятно. Таким пятном являются узел веревки и перец.



Н.В. Гильманова. «Натюрморт с айвой»



Н.В. Гильманова. «Натюрморт с перцем»



Н.В. Гильманова. Натюрморт «Увядающий лимон»

В небольшом натюрморте «Увядающий лимон» композиция построена по форме овала, который имеет свое повторение в самой форме чайника и лимоне. Драпировка заднего плана ярко подчеркивает контраст предметов переднего плана. Работа построена на единстве тоновых и цветовых отношений.

В «Натюрморте с перцем» предметы поданы контурно, реалистично, композиция выстроена по форме неравностороннего «треугольника». Классический вид работе придает белая скатерть, которая часто используется в натюрмортах «малых голландцев».



Н.В. Гильманова. «Натюрморт с керамикой»

кошные натюрморты «малых голландцев» XVII в. (Питера Класа, Виллема Хеды и др.), то они воплощали в себе все дары и плодородия земли. В основу композиционного решения этих натюрмортов также заложены законы и приемы построения по основам золотого сечения. В своих работах эти художники как бы собирали разбросанные по всей поверхности холста компоненты, объединяя их вокруг основного и главного. Яркие цвета погашались. Добиваясь цельности и единства построения, живописцы писали картины в сближенных цветах, серых, охристых, хаки. Важным фактором становилось освещение, значение которого впервые раскрывалось в полной мере. Основной связью между свободно расположенными предметами служил свет. Цвет словно оживал под волшебным действием света. Магическая сила света оживляла натюрморт, сливала цвета в полнозвучный аккорд. Идущий откуда-то слева свет падал на фрукты, подчеркивая округлость их форм, играя бликами на рюмке и бугристой поверхности кубка.



Герберт Виллемс Хед. «Натюрморт»

но и сам замысел работы, её идейную составляющую. «Художественная композиция» — произведение искусства, творческая работа. При её создании руководствуются двумя аспектами или сторонами: эстетической и технической.

Эстетическая сторона работы — идея, замысел, мысли и переживания автора, заложенный в работе художественный образ.

В следующей работе «Натюрморт с керамикой» представлена двухсоставная композиция (эллипс и треугольник), построенная на сближенных цветовых сочетаниях по колориту. «Треугольник» выполнен на контрастных цветах, тем самым создавая композиционный центр натюрморта. Листья цветков, ручка кувшина мягко и приглушенно отходят на задний план.

Натюрморты на бытовую тему очень разнообразны, богаты и красивы. Если вспомнить роскошные натюрморты «малых голландцев» XVII в. (Питера Класа, Виллема Хеды и др.), то они воплощали в себе все дары и плодородия земли.

Очень велика роль натюрморта и в учебном процессе. Близость расположения постановки от зрителя, произвольный выбор формы предметов, неизменность постановки позволяют приобрести навыки изображения цветом объема, материала, пространства. Выбор предметов для натюрморта и их расстановка не случайны. Они тщательно продумываются и подбираются так, чтобы наилучшим образом выразить замысел художника.

Понятие «композиция» сложное и многосоставное. Под ним понимают не только само расположение предметов на работе, их взаимодействие между собой,

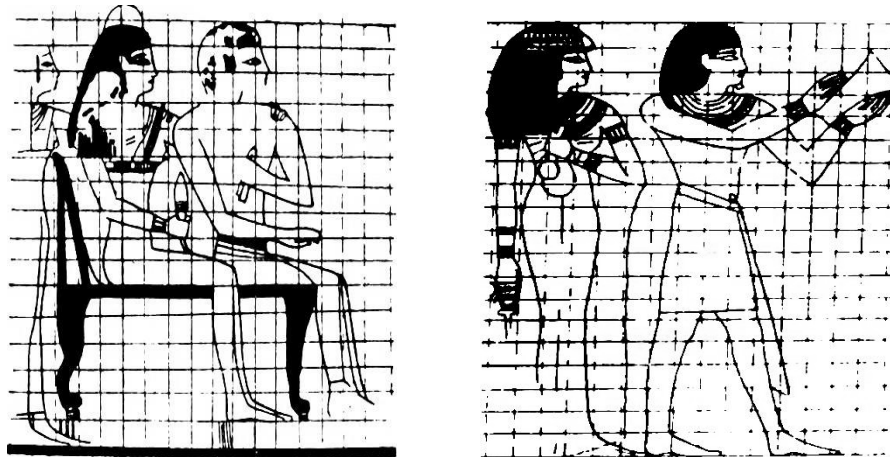
Техническая сторона – расположение предметов на работе, их взаимодействие между собой, взаимосвязь, структура. Правильно расставленные предметы не делают работу произведением искусства, такую работу можно сравнить с методической, учебной постановкой. И наоборот, работа с глубоким смыслом является произведением искусства, даже если в ней есть технические недочеты. Эстетическая сторона при создании работы наиболее важна. Художественный образ в работе занимает самое первое место. Люди воспринимают информацию из окружающего мира образами. И несмотря на то что композиция (в техническом понимании) структура, образ имеет главенствующее значение и при ее обозначении. Как художник представляет понятие, как он его воспринимает и с чем ассоциирует, так он и реализует его в формулу – образ («Знаки и символы управляют миром, – а не слово и не закон», Конфуций). Примером может служить многообразие обозначений таких двух законов композиции, как статика и динамика.

Треугольник, стоящий двумя вершинами на земле, символ устойчивости, неподвижности, статичности. Треугольник, стоящий на одной вершине, хрупкое равновесие, напряжение. Квадрат – уравновешенность, статика. Круг – движение по кругу, динамика.

Прямая линия, ограниченная с двух сторон, отсутствие движения, статика; волнистая линия с двумя стрелками на концах – движение. Символ дома (сочетание треугольника и квадрата) – надежность, защита, стабильность; спираль – постоянное развитие. Если художественный образ непосредственно влияет не только на смысл работы, но и на композицию в целом, то встает вопрос о его моральном, общественном, эстетическом значении. Так как художник, обладает не только личным мнением, но и является частью и отражением общественного мнения, он должен более внимательно оценивать свои работы, их этические, эстетические и социально-значимые качества. Здесь важен момент восприятия работы разными категориями общества, воздействие работы на психику зрителя. Если взрослый человек способен проанализировать и оценить работу, даже если она не отвечает его представлениям, а молодой человек может отнестись к ней несерьезно и поверхностно, то ребенок глубоко восприимчив, работа может произвести на него сильное впечатление, но нельзя четко утверждать, что оно будет иметь положительное значение для развития психики этого ребенка. Поэтому каждый раз, когда художник создает работу, он должен задавать себе вопросы: «А для кого она?», «Кому можно ее показывать, а кому нет?».

Глава третья

Каноны композиции в Древнем Египте



Каноны. Пропорции стоящих и сидящих фигур в росписях
XVIII династии

Новое царство

Три самые большие пирамиды фараонов Хуфу. Хафра и Менкаура (по-гречески их называли Хеопс, Хефрен и Микерин) считались в древнем мире первыми из семи чудес света. Множество других пирамид расположено по границе пустыни Сахары к югу от Каира.

Эти памятники видели в древности греки и римляне, а начиная со средних веков – европейцы. Они называли Египет «страной чудес и таинственности», так как никто не умел читать письмена, высеченные на стенах храмов, не понимал, каким образом могли создать такие грандиозные сооружения.



Новое царство. XIX династия. XIV–XIII вв. до
н.э. Внутренний вид гробницы Нахт в Фивах.

В начале XIX в. начались раскопки в Египте, открывшие первые памятники. Они ведутся археологами и в настоящее время. Все новые и новые сокровища обнаруживают в скальных гробницах, тайниках, замурованных в скалах. Когда французский ученый XIX в., основатель египтологии Жан-Франсуа Шампольон, впервые вошел в одну из гробниц Бени-Хасана, он был поражен цветными росписями на стенах:

«Перед нашими глазами развернулась, пожалуй, древнейшая серия рисунков, рассказывающая о быте, искусствах, производстве и, что для нас ново, о военном деле», – писал ученый. Шампольон назвал эти росписи «энциклопедией

египетской жизни». Действительно, по ним мы можем представить жизнь древних египтян.

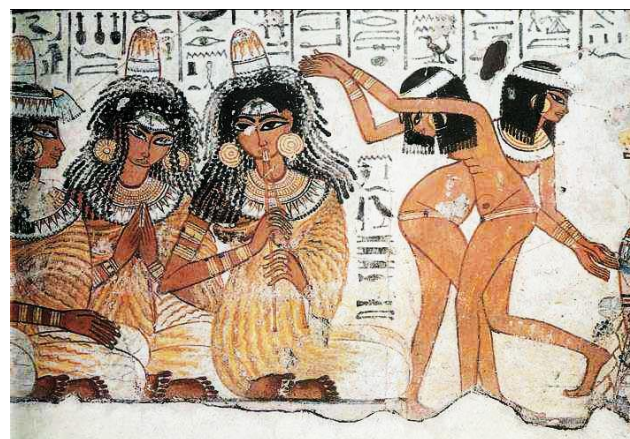
Рассмотрим изображения на стенах гробниц. Следует помнить, что это погребения египетской знати, а не ремесленников, земледельцев или рабов. Главное место в рисунках отводилось знатному человеку – «хозяину» гробницы. Вот он сидит перед жертвенным столом рядом с женой, иногда в окружении детей. Мы видим сцены пира. Дом полон гостей, которые важно восседают в креслах. Пышные завитые парики пирующих, одежды со струящимися складками придают декоративность изображению. Сохраняя торжественность и неподвижность поз знатных людей, художник более свободен в изображении слуганок. Тонкие, стройные, почти обнаженные девичьи фигурки видны повсюду: обносят гостей угощением, умащивают их маслами, танцуют, играют на музыкальных инструментах.

А вот другая сцена – вельможа в богато украшенной лодке стоит с бумерангом в руке. Он охотится на птиц в зарослях тростника и папируса, позади него жена, у его ног сын или дочь. Следующий эпизод повествует об охоте на зверей пустыни. Человек стреляет из лука в антилоп или кидает копье. В тех случаях, когда гробница принадлежала военачальнику, на стенах рисовали отряды воинов, ритуальные пляски-упражнения и битвы с врагами. Изображали дом, окруженный прекрасным садом с озером, иногда внутренность самого дома. Тут же представлены слуги – они готовят пищу, собирают плоды, делают вино, варят пиво.

На полях трудятся земледельцы; писцы ведут счет количеству собранного зерна, надсмотрщики с палками следят за работающими. Они же присутствуют и в ремесленных мастерских, где изготавливают все, что нужно для знатного человека. Мы видим за работой плотников и столяров, медников и ювелиров, гончаров, прядильщиков, ткачей, каменотесов и гранильщиков каменных статуй. Даже трудно перечислить все разнообразие занятий древних египтян, показанных в росписях гробниц.



Роспись из гробницы Нахта.
Новое царство. XVIII династия.
Около 1422–1411 гг. до н.э.



Сцена пира. Фрагмент росписи гробницы Нахт
в Фивах. Новое царство. XVIII династия. Около
1422–1411 гг. до н.э.



Охота фараона. Фрагмент росписи гробницы
в Фивах.

Рисунки сделаны с таким мастерством, что не сразу замечаешь необычность манеры их исполнения. Вглядитесь – в них прежде всего отсутствует перспектива. Все, что находится дальше, нарисовано выше: приношения усопшему лежат на столе друг на друге, деревья и растения на одном берегу реки изображены кронами вверх, а на другом – кронами вниз. «Если бы египетскому художнику понадобилось изобразить поезд, то в самом нижнем ярусе он нарисовал бы паровоз, а над ним все вагоны по очереди, последний из которых был бы выше всех остальных».

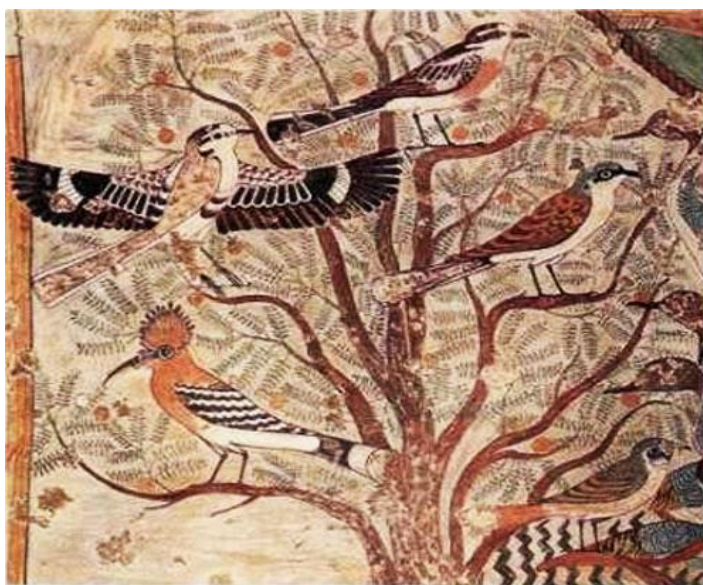
Фигуры людей и зверей изображены так, что они одновременно предстают с различных точек зрения: человек показан с развернутыми в фас плечами, туловище – в трехчетвертном повороте, ноги и лицо – в профиль, а один глаз – в фас; также и туловища животных представлены в профиль, а рога – в фас. Каждая часть тела нарисована в таком положении, в котором она может быть воспринята легче всего, наиболее четко. Художник изображает людей, животных и предметы не как их видит, а как знает.

Чем объяснить такой способ рисования? И вообще, зачем нужны эти «картинные галереи», скрытые в скальных гробницах, где их никто не видит? Ответить на эти вопросы можно, только познакомясь с представлениями древних египтян о том, что происходит с человеком после смерти. Египтяне считали загробное царство, где правит бог мертвых Осирис, таким же, как земное.

Умерший живет там вечно, имеет все, чем он обладал на земле. Но для того чтобы так произошло, надо оживить покойника. А это можно



Поливка сада. Фрагмент-росписи гробницы Нахт в Фивах.
Среднее царство. XII династия.
XX в. до н.э



Фрагмент росписи гробницы Хнумхотепа II в Бени-Гасане.
Среднее царство. XII династия. XX в.



Фрагмент росписи гробницы в Фивах.
Среднее царство. Около 1350 – 1300 гг. до н.э.

сделать лишь с помощью магических обрядов, совершаемых на похоронах. Человек умирает от того, что из него уходит жизненная духовная сила. При произнесении заклинаний она возвращается в покинутое тело. Чтобы сохранить тело умершего, его бальзамировали, делали мумию. А для того чтобы она могла жить и действовать, ей при помощи магии во время похоронного обряда надо было открыть глаза, рот и уши. Жрец дотрагивался магическим железом до рта, ушей и глаз мумифицированной фигуры, произнося заклинания. Их записывали на стенах гробниц, на крышке саркофага, где лежала мумия на длинных листах папируса, которую египтологи называют «Книгой мертвых» (египтяне называли ее «изречениями для выхода днем», то есть для того, чтобы умерший ожил в загробном царстве). Росписи на гробницах считались такими же магическими, как заклинания и надписи. Египтяне верили, что все нарисованное на стенах усыпальниц обеспечит умершему те же условия, какие были при жизни, и он не будет ни в чем нуждаться в царстве Осириса.

Художник не мог рисовать так, как ему хотелось. Он должен подчиняться правилам, установленным жрецами. Каждый предмет, фигура человека, словом, все изображенное на стенах гробниц должно быть четким, ничто не должно заслонять другое. По этим правилам, или канонам, и рисовали египтяне. Особенно важно было соблюдать канон при изображении владельца гробницы, его жены и вообще знатных людей. Их позы исполнены важности и величия, торжественного покоя даже в сценах охоты. Знатные египтяне всегда выделялись среди простых людей своей величиной. А когда художник рисовал земледельцев, рабов, ремесленников, он не был связан канонами, позы этих людей полны жизни и движения.

Теперь, когда мы познакомились с тем, что представляют собой росписи гробниц, расскажем, как рисовали египетские художники, какие у них были кисти и краски.

Художник обычно имел мастерскую. Ему помогали ученики, чаще всего сыновья. Существовало руководство со всеми канонами «Предписание для стенной живописи и канона пропорций». Это название было написано в гробнице одного художника, где он заявлял, что всегда придерживался этого «руководства». К сожалению, сам папирус канонов не сохранился. Но, изучая рисунки, можно определить, в чем же состояло правило пропорций. Египтяне рисовали по сетке, которую наносили на стены гробницы после того, как все ее поверхности были сглажены и покрыты тонким слоем штукатурки из мелкоизмельченного известняка. Для этого длинную веревку опускали в жидкую красную краску. Затем два мастера держали ее за концы, а третий в середине «отмечал» на стене вертикальные и горизонтальные линии. Так получалась сетка, состоящая из квадратов. Потом сетку закрашивали соответствующим цветом: на зарослях – зеленым, на одеждах – белым, на теле – желтым или кирпично-коричневым. Многие росписи сохранили следы сетки. По ним и можно установить канон пропорций. Так, например, фигура сидящего человека занимала 15 клеток, при этом на голову отводилось три клетки, на туловище и ноги – по шесть. Стоящая фигура рисовалась на 18 клетках с сохранением тех же пропорций. Голова равнялась одной пятой, остальное поровну отводилось на туловище и ноги. В Новом царстве изменилось количество клеток для фигуры человека, но соотношение пропорций осталось прежним.

Все работы производились под руководством главного художника. Он делил стену на пояса, указывал, где и как размещать сцены, делал композицию в каждой камере гробницы соответственно тому, что в ней находилось – саркофаг с мумией, сокровища или различные предметы.

Работу выполняли ученики художника. Сам мастер рисовал наиболее ответственные сцены, проверял и давал указания рисовальщикам, исправлял их ошибки.

Перед тем как наносить рисунок на стену, делались наброски на глиняных черепках посуды или на обломках белого камня – известняка. Сохранилось много таких набросков, которые мы бы назвали эскизами. Французский египтолог Г. Масперо назвал их «листочками из блокнота египет-

ского художника». Все контуры наносили черной краской, затем изображение раскрашивали, порой закрашивая и контур.

В основном египтяне изготавливали краски из земляной глины разных оттенков или растертых в мелкий порошок цветных минералов. Черную краску делали из сажи или древесного угля, белую – из гипса. Охра с примесью окиси железа давала краски разного цвета: красного, желтого, коричневого. Синяя получалась из порошка лазурита с примесью фритты – смеси кварцевого песка и соды, а зеленая – из растертого в порошок малахита. Иногда для получения зеленой краски смешивали синюю и желтую. Обычно рисунки имели чистые тона. Если же нужно было изобразить пестрое оперение птицы, шкуру зверя или камень с прожилками, тогда по фону наносили краски различного цвета. Серую краску получали из смеси черной и белой, розовую – из красной и белой. Очень искусно передавали прозрачную ткань платья, сквозь которое просвечивало тело. Мужские фигуры окрашивали в красно-кирпичный цвет, женские – в желтый; волосы всегда были черными, одежда – белая в соответствии с требованиями религиозного канона.

Краски были клеевыми, их смешивали на «палитре» – плоской раковине или каменной пластинке с углублениями. Кисти делали из травы или пальмовой коры, особо тонкие кисти – из палочек с расщепленным и заостренным концом.

Росписи гробниц Древнего Египта – подлинные шедевры живописи. Сохранилось много имен знаменитых художников. Нередко мы находим в усыпальницах их изображения, которые они подписали своими именами. Очень часто художники занимали высокие должности. В гробницах остались написанные на стенах биографии древних мастеров.

Многие гробницы покрыты рельефами из камня. Их тоже раскрашивали. Они делались большей частью из белого известняка. Плиты покрывались сеткой, и контуры обводили четкими врезанными линиями. Затем стесывали фон (плоскость) камня, оставляя выпуклое изображение, которое отделявали тонким резцом, выделяя черты лица, туловище, руки, ноги. Рельефы обычно были невысокими. Некоторые из них выполнены глубоко врезанными в камень линиями. Рельефы делали скульпторы. Они же были создателями великолепных статуй, которые сохранились в большом количестве.

Глава четвертая

Перспектива

Перспектива является неотъемлемой частью в построении композиции.

Перспектива (фр. perspective от лат. perspicere – смотреть сквозь) – наука об изображении пространственных объектов на плоскости или какой-либо поверхности в соответствии с теми кажущимися сокращениями их размеров, изменениями очертаний формы и светотеневых отношений, которые наблюдаются в натуре.

Иными словами, перспектива это:

1. Изобразительное искажение пропорций и формы реальных тел при их визуальном восприятии. Например, два параллельных рельса кажутся сходящимися в точку на горизонте.
2. Способ изображения объемных тел, передающий их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве. В изобразительном искусстве возможно различное применение перспективы, которая используется как одно из художественных средств, усиливающих выразительность образов.

В живописи различают несколько видов перспективы, а именно: тональная, она же воздушная; прямая линейная; обратная линейная; панорамная; сферическая; аксонометрическая (изометрия, диметрия, триметрия).

Перспектива как техника изображения появилась в эпоху Ренессанса, поскольку в то время достигло расцвета реалистическое направление в изобразительном искусстве. Созданная система передачи зрительного восприятия пространственных форм и самого пространства на плоскости позволила решить проблему, стоявшую перед архитекторами и художниками. Многие из них использовали для определения перспективы стекло, на котором обводили правильное перспективное изображение требуемых предметов.

Виды перспективы

Прямая линейная перспектива

Вид перспективы, рассчитанный на неподвижную точку зрения и предполагающий единую точку схода на линии горизонта (предметы уменьшаются пропорционально по мере удаления их от переднего плана). Теория линейной перспективы впервые появилась у Амброджо Лоренцетти в XIV в., а вновь она была разработана в эпоху Возрождения (Брунеллески, Альберти), основывалась на простых законах оптики и превосходно подтверждалась практикой. Отображение пространства на плоскость сначала простой камерой обскуры с простым отверстием (стенопом), а затем и с линзой полностью подчинено законам линейной перспективы. Прямая перспектива долго признавалась как единственное верное отражение мира в картинной плоскости. С учетом того, что линейная перспектива – это изображение, построенное на плоскости, плоскость может располагаться вертикально, наклонно и

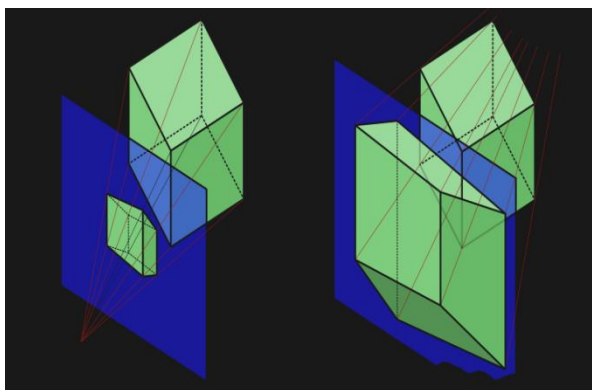


горизонтально в зависимости от назначения перспективных изображений. Вертикальная плоскость, на которой строят изображения с помощью линейной перспективы, используется при создании картины (станковая живопись) и настенных панно (на стене внутри помещения или снаружи дома преимущественно на его торцах). Построение перспективных изображений на наклонных плоскостях применяют в монументальной живописи – росписи на наклонных фризах внутри помещения дворцовых сооружений и соборов. На наклонной картине в станковой живописи строят перспективные изображения высоких зданий с близкого расстояния или архитектурных объектов городского пейзажа с высоты птичьего полета.

Обратная линейная перспектива

Вид перспективы, применяемый в византийской и древнерусской живописи, при которой изображенные предметы представляются увеличивающимися по мере удаления от зрителя, картина имеет несколько горизонтов и точек зрения и другие особенности. При изображении в обратной перспективе предметы расширяются при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находится не на горизонте, а внутри самого зрителя. Обратная перспектива образует целостное символическое пространство, ориентированное на зрителя и предполагающее его духовную связь с миром символических образов. Поскольку в обычных условиях человеческий глаз воспринимает изображение в прямой, а не в обратной перспективе, феномен обратной перспективы исследовался многими специалистами.

Среди причин её появления самой простой и очевидной для критиков было неумение художников изображать мир, каким его видит наблюдатель. Потому такую систему перспективы считали ошибочным приемом, а саму перспективу – ложной. Однако такое утверждение не выдерживает критики, обратная перспектива имеет строгое математическое описание, математически она равноценна прямой перспективе. Обратная перспектива возникла в



Перспективы, прямая (слева) и обратная (справа).

позднеантичном и средневековом искусстве (миниатюра, икона, фреска, мозаика) как в западноевропейском, так и в византийском круге стран. Интерес к обратной перспективе и художественной практике возрос в XX в. в связи с возрождением интереса к символизму и средневековому художественному наследию. Обратная перспектива обобщается в проблемах восприятия за рамками изобразительного искусства.

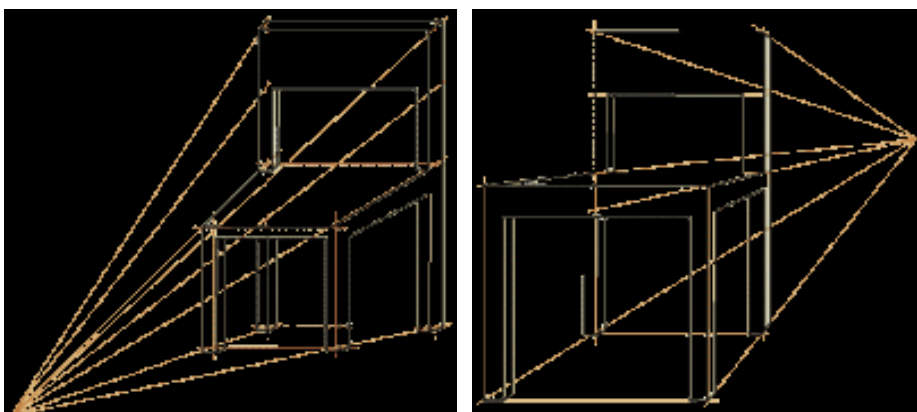


Схема построения линейной перспективы. Схема построения обратной перспективы.

Панорамная перспектива



Изображение, строящееся на внутренней цилиндрической (иногда шаровой) поверхности. Слово «панорама» означает «все вижу», в буквальном переводе – это перспективное изображение на картине всего того, что зритель видит вокруг себя. При рисовании точку зрения располагают на оси цилиндра (или в центре шара), а линию горизонта – на окружности, находящейся на высоте глаз зрителя. Поэтому при рассматривании панорам зритель должен находиться в центре круглого помещения, где как правило располагают смотровую площадку.

Перспективные изображения на панораме объединяют с передним предметным планом, то есть с находящимися перед ней реальными предметами. Правила панорамной перспективы используют при рисовании картин и фресок на цилиндрических сводах и потолках, в нишах, а также на внешней поверхности цилиндрических ваз и сосудов; при создании цилиндрических и шаровых фотопанорам.

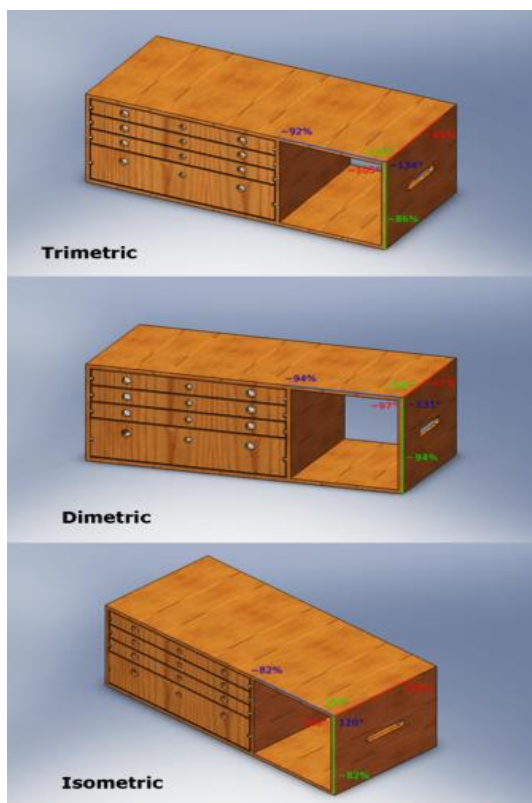
Аксометрия

Аксометрия (от др.греч. «измеряю») – один из видов перспективы, основанный на методе проецирования (получения проекции предмета на плоскости), с помощью которого наглядно изображают пространственные тела на плоскости бумаги.

Аксометрию иначе называют параллельной перспективой. Как и обратная перспектива, она долгое время считалась несовершенной и, следовательно, аксонометрические изображения воспринимались как ремесленный, простительный в далекие эпохи способ изображения, не имеющий серьезного научного обоснования. Однако при передаче видимого облика близких и небольших предметов наиболее естественное изображение получается именно при обращении к аксонометрии.

Аксометрия делится на три вида:

1. изометрию (измерение по всем трем координатным осям одинаковое);
2. диметрию (измерение по двум координатным осям одинаковое, а по третьей – другое);
3. триметрию (измерение по всем трем осям различное).



Сферическая перспектива

Сферические искажения можно наблюдать на сферических зеркальных поверхностях. При этом глаза зрителя всегда находятся в центре отражения на шаре. Это позиция главной точки, которая реально не привязана ни к уровню горизонта, ни к главной вертикали. При изображении предметов в сферической перспективе все линии глубины будут иметь точку схода в главной точке и оставаться строго прямыми. Также строго прямыми будут главная вертикаль и линия горизонта. Все остальные линии будут по мере удаления от главной точки все более и более изгибаться, трансформируясь в окружность. Каждая линия, не проходящая через центр, будучи продлённой, является полуэллипсом.



Сферическая перспектива в объективе

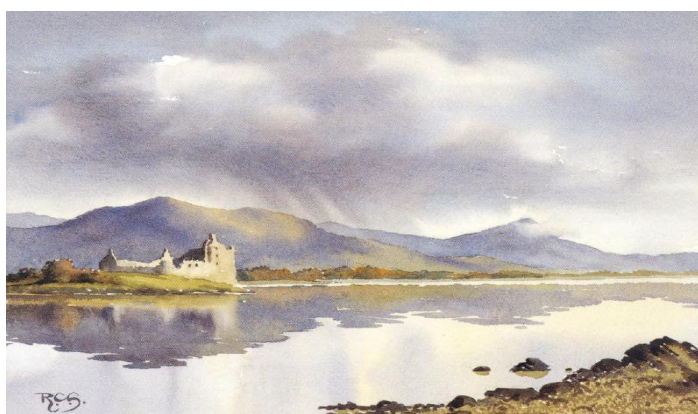
Тональная перспектива

Тональная перспектива – понятие техники живописи. Тональная перспектива – это изменение в цвете и тоне предмета, изменение его контрастных характеристик в сторону уменьшения, приглушения при удалении вглубь пространства. Принципы тональной перспективы первым обосновал Леонардо да Винчи.



Воздушная перспектива

Воздушная перспектива характеризуется исчезновением четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаз наблюдателя. При этом дальний план характеризуется уменьшением насыщенности цвета (цвет теряет свою яркость, контрасты светотени смягчаются), таким образом – глубина кажется более светлой, чем передний план. Воздушная перспектива связана с изменением тонов,



потому она может называться также и тональной перспективой. Первые исследования закономерностей воздушной перспективы встречаются еще у Леонардо да Винчи. «Вещи на расстоянии, – писал он, – кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы». Великий художник отметил, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, удаленные приобретают синеватый оттенок, «...а самые последние предметы, в нем видимые, как, например, горы вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха...».

Воздушная перспектива зависит от влажности и запылённости воздуха и ярко выражена во время тумана, на рассвете над водоёмом, в пустыне или степи во время ветреной погоды, когда поднимается пыль.

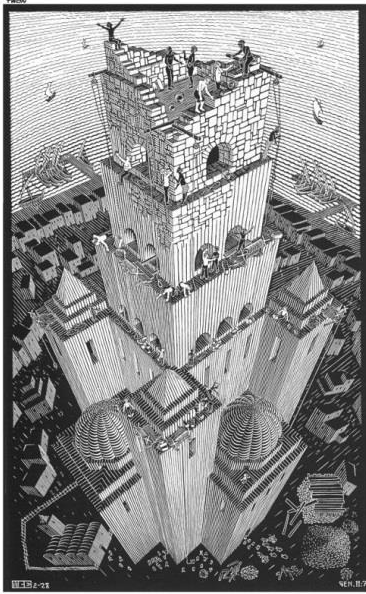
Перцептивная перспектива

Академик Б.В. Раушенбах изучал, как человек воспринимает глубину в связи с бинокулярностью зрения, подвижностью точки зрения и постоянством формы предмета в подсознании, и пришёл к выводу, что ближний план воспринимается в обратной перспективе, неглубокий дальний – в аксонометрической перспективе, дальний план – в прямой линейной перспективе. Эта общая перспектива, соединившая обратную, аксонометрическую и прямую линейную перспективы, называется перцептивной.

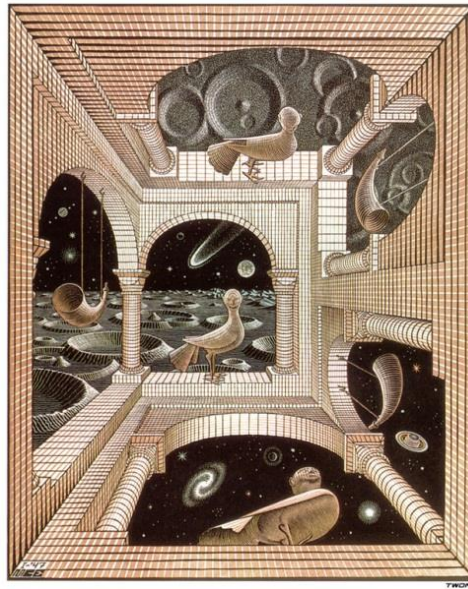
Перспектива в работах Эшера

Голландский художник Мориц Корнилис Эшер, родившийся в 1898 г. в Леувардене создал уникальные и очаровательные работы, в которых использованы или показаны широкий круг математических идей. Эшер работает с проблемами перспективы, начиная с ранних гравюр («Вавилонская башня»); спустя десятилетия после её создания работа над перспективой велась уже не ради интересных ракурсов, но и для создания полу абсурдных произведений, позволяющих рассмотреть один и тот же объект с разных точек в рамках единой картины («Другой мир II», «Выше и ниже»). Например, на литографии «Выше и ниже» художник разместил сразу пять «точек исчезновения» (точек, которые «сообщают» глазу человека о бесконечности пространства). Эшера волновали особенности перехода от плоскости к пространству, взаимодействие имеющих определённую форму двумерных фигур и трёхмерных существ, способных передвигаться в пространстве. Эшер стремился иллюстрировать динамику явления и видел абсурд в том, что несколько проведённых линий могут восприниматься глазом как объёмная фигура. Эшер понимал, что геометрия определяет логику пространства, но и логика пространства определяет геометрию. Одна из наиболее часто используемых особенностей логики пространства – игра света и тени на выпуклых и вогнутых объектах. Еще один из аспектов логики пространства – перспектива. На рисунках, в которых присутствует эффект перспективы, выделяют так называемые точки исчезновения, которые сообщают глазу человека о бесконечности пространства. Изучение особенностей перспективы началось еще во времена возрождения художниками Альберти, Дидаргом и многими другими. Их наблюдения и выводы легли в основу современной геометрии проекций. Третий тип картин с нарушенной логикой пространства – это «невозможные фигуры». Парадокс невозможных фигур основан на том, что наш мозг всегда пытается представить

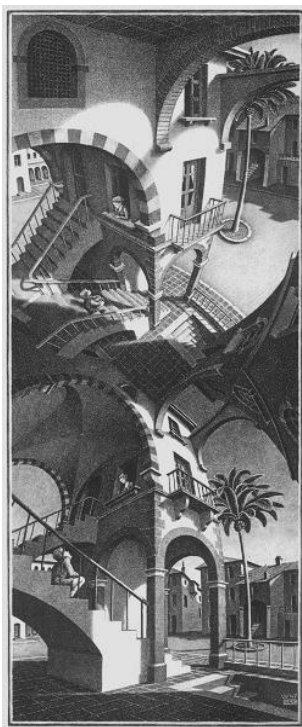
нарисованные на бумаге двухмерные рисунки как трехмерные. Эшер создал много работ, в которых обратился к этой аномалии. Наиболее интересная работа – литография «Водопад» – основана на фигуре невозможного треугольника, придуманного математиком Роджером Пенроузом. В этой работе два невозможных треугольника соединены в единую невозможную фигуру. Создается впечатление, что водопад является замкнутой системой, работающей по типу вечного двигателя, нарушая закон сохранения энергии. Мы рассмотрели лишь небольшую часть работ из сотен набросков и литографий и гравюр, оставшихся после смерти Эшера в 1972 году.



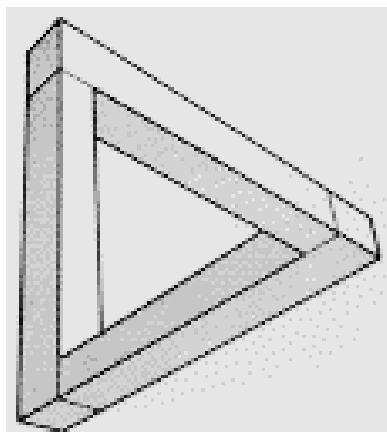
«Вавилонская башня»



Другой мирII



«Выше и ниже»



Невозможный треугольник



«Водопад»

Глава пятая

Цвет и фактура

Изучая законы перспективы, мы вплотную подошли к соотношениям форм по цвету. Цветовые соотношения необычайно разнообразны, поэтому их можно подразделить на три основных вида: по цветовому тону; по насыщенности цвета; по светлости тона. Соотношения по цветовому тону создаются на основе условного разделения спектра на семь частей. Условного, потому что в видимой части солнечного спектра нет резких переходов между тонами. Всего в спектре глаз может различить 130 различных оттенков, а деление на семь частей возникло по аналогии с семиступенчатостью музыкальной гаммы. Основных тонов три (красный, желтый и синий), остальные являются дополнительными (оранжевый, голубой, фиолетовый, зеленый). Для удобства цвета располагают в цветовом круге. Цвета, находящиеся друг против друга, в цветовом круге создают контрастные соотношения (красный с зеленым, оранжевый с синим, фиолетовый с желтым). Эти соотношения наиболее эмоционально эффективны.

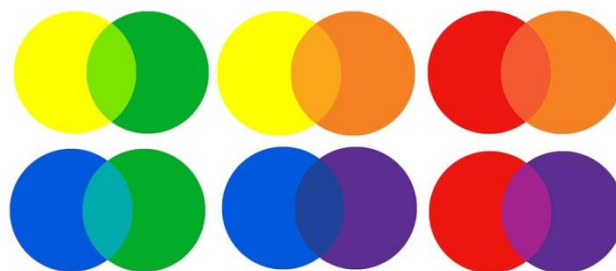


Мягкими, гармоничными называют соотношения цветов, которые в цветовом круге расположены «через один» (красный с желтым, оранжевый с зеленым, желтый с синим, зеленый с фиолетовым, фиолетовый с оранжевым). Дисгармоничными являются сочетания соседних цветов (зеленого с синим, красного с оранжевым и т. д.). Они неприятны, и их следует избегать.

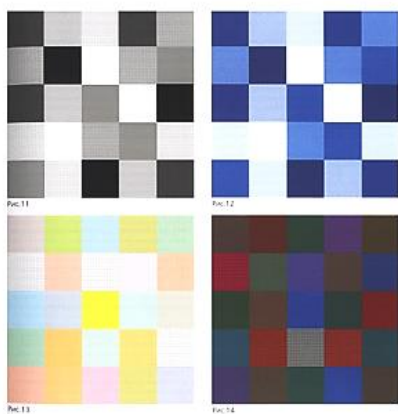
Сочетание или контраст цветов играют основную роль в композиции. Палитра цветов, подобранная со знанием дела определяет тему работы.

Физиологические и психологические воздействия цвета на организм известны издавна. Например, Гете считал, что цвета действуют на душу, могут вызывать чувства, пробуждать эмоции и мысли, успокаивать или волновать, печалить или радовать. По эмоциональному воздействию цвета разделяют на теплые, или активные (красный, оранжевый, желтый), возбуждающие, и холодные, или пассивные (синий, зеленый, фиолетовый), которые оказывают успокаивающее воздействие. При использовании в парковой перспективе соотношений по цвету необходимо руководствоваться такими правилами:

А) основная окраска растительности – зеленый тон, что затрудняет достижение колоритного разнообразия, но не исключает использования всех оттенков растительности: от темно-зеленого до желто-зеленого. Цветовая гамма дает возможность подчеркнуть соотношение планов: переднего, среднего и дальнего (темно-зеленый цвет отдаляет, желто-зеленый приближает);



третичные цвета (основной + вторичный)



Б) колоритные пятна в композиции паркового пейзажа должны быть максимально укрупнены, особенно при большом удалении;

В) при комбинации в равной мере насыщенных цветовых пятен цветовые соотношения необходимо балансировать размерами пятен;

Г) теплые тона растительности (красный, оранжевый) уместны на хорошо освещенных;

Д) светло-серый и серебристый тона используются для смягчения слишком сильных контрастов;

Е) белый цвет гармонирует со всеми другими цветами.

На рисунке показано развитие композиции из светлых и темных тонов.

Соотношение форм по освещенности. Богатство колоритных сочетаний в парковом пейзаже проявляется только при условии хорошей освещенности. Глубина перспективы, пространственная выразительность зеленых насаждений, соотношение объемных форм растительных группировок подчеркивается игрой света и тени. Выразительность игры света и тени зависит от интенсивности солнечной радиации, от периода года и времени дня. Свет – главный фактор, создающий игру света и тени. Он проявляет контуры растительности, помогает создавать пластичные соотношения объемов, выявлять в пейзаже самые красивые элементы.

Неосвещенная поверхность предмета называется тенью. Значение тени в парковом пространстве, особенно в южных районах, трудно переоценить. Тени подразделяются на собственные и падающие. Собственная тень находится на той части поверхности освещенного предмета, которая скрыта от прямых лучей источника света. Тень, отбрасываемая освещенным предметом или образующаяся на его поверхности от другого предмета, стоящего на пути светового луча, называется падающей тенью. Форма падающей тени зависит от формы освещенного предмета, отбрасывающего тень, а также рельефа поверхности, на которую падает. Интенсивность тени зависит от яркости света, плотности предмета и взаимного расположения предметов. Освещенные (обычно на возвышенности) и затененные (в низинах) парковые пространства необходимо гармонично комбинировать.

Динамичная игра светотени – эффектное средство формирования парка, влияющее на размещение растительных группировок и малых архитектурных форм, на соотношение высоты растительности и площади открытых пространств. На полянах наиболее эффектны тени от конусообразных и мощных ажурных крон. Ширина открытого пространства при этом должна быть не менее трехкратной высоты дерева. Контрастность светотени определяется удалением предмета от наблюдателя. Цвет тени обуславливается цветом поверхности, на которую падает тень, но обычно она имеет синий оттенок. Вечером и ночью игру светотени создают искусственные источники света, обогащающие светопластику ночного пейзажа. Специалисты по световой архитектуре рассматривают искусственный свет как полноценное композиционное средство. Зелень можно подсвечивать несколькими способами: с помощью ламп, скрытых в кроне деревьев, ламп, скрытых в земле, прожекторов с защитными экранами.

Для подсветки дорог и обозначения газонов и цветников устанавливают низкие светильники высотой до 1 м, использующие отраженный свет.

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

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

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

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

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

Физиологическое воздействие цвета на человека:

- Красный – возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий. Активизирует все функции организма, повышает кровяное давление, ускоряет ритм дыхания.
- Оранжевый – тонизирующий. Действует так же, как и красный, но слабее.
- Желтый – физиологически оптимальный, наименее утомляющий. Стимулирует зрение и нервную деятельность.
- Зеленый – физиологически оптимальный, самый привычный для органа зрения. Уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры, успокаивает и облегчает невралгии, мигрени, на продолжительное время повышает двигательно-мышечную работоспособность.
- Голубой – успокаивающий. Снижает мышечное напряжение и кровяное давление, стабилизирует пульс и замедляет ритм дыхания.
- Синий – успокаивающее действие переходит в угнетающее. Способствует затормаживанию функций физиологических систем человека.
- Фиолетовый – соединяет эффект красного и синего цветов. Производит угнетающее действие на нервную систему.

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

Физические ассоциации:

- весовые (легкие, тяжелые, воздушные, давящие);
- температурные (теплые, холодные, горячие, ледяные, жгучие);
- фактурные (мягкие, жесткие, гладкие, колючие, шершавые, скользкие);
- акустические (тихие, громкие, глухие, звонкие, музыкальные);

пространственные (выступающие, отступающие, глубокие, поверхностные).

Эмоциональные ассоциации:

позитивные (веселые, приятные, бодрые, оживленные, лирические);

негативные (грустные, вялые, скучные, трагические, сентиментальные);

нейтральные (спокойные, уравновешенные, безразличные).

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

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

Объективные свойства цвета и реакции, которые они вызывают:

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

2. Сложные, малонасыщенные, средне-светлые цвета вызывают весьма разнообразные, неустойчивые и относительно слабые реакции.

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

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

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

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

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

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

Отдавая должное практическому опыту и осуществляя всевозможные эксперименты, можно сказать, что существует объективное соответствие между эмоциями человека и комплексом пластических, звуковых и цветовых образов.

В книге Дж. Ормсби Саймондса «Ландшафт и архитектура» представлены выводы, которые носят обобщающий характер и содержат ценные для художников любого профиля мысли. Так, слово «веселье» ассоциируется со свободными пространствами, гладкими, плавными формами и узорами, возможностью вихревого, мечущегося и петляющего движения. «Движение и ритм выражаются в сооружении. Отсутствие ограничений. Формы, цвета и символы, вызывающие скорее к эмоциям, чем к интеллекту.

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

Но не только слова рождают цветовые образы, но и музыкальные произведения, стихотворные формы. «Девятая симфония Бетховена воспринимается субъективно как тема «Космоса» с его катаклизмами, взрывами, сжатием и другими процессами.

Воображение рисует крупномасштабные колористические отношения, плотную полихромиию, мощную и гибкую пластичность и т.п. Другой пример – Шестая симфония Чайковского, которая субъективно воспринимается как неизбежность Рока, Судьбы, Безысходности, Одиночества (минорность чувств), что служит основой для создания плотных, темных, свинцово-серо-холодных цветоколористических отношений. Ощущение легкости, прозрачности, веселья, праздничности (мажорность чувств) вызывает музыка Вивальди, в частности знаменитые «Скрипичные концерты».

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

Восприятие цветовых образов в известной мере зависит от субъективных предпочтений. Простые чистые, яркие цвета, контрастные сочетания в основном удовлетворяют потребностям людей со здоровой, неутомленной нервной системой. К их числу относятся дети, подростки, молодежь, крестьяне, люди физического труда, люди, обладающие кипучим темпераментом и открытой, прямой натурой. И действительно, цвета и сочетания такого типа мы встречаем в детском художественном творчестве, в молодежной моде, в декоративно-прикладном искусстве народов всего земного шара, в городском фольклоре.

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

кто занят интеллектуальным трудом или обладает утомленной и тонко организованной нервной системой. Эти сочетания свойственны стилям рококо (XVIII в.) и модерн (XIX и XX вв.).

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

Помимо цветовых символов, принадлежащих определенным культурам, существуют общечеловеческие символы, которые понятны всем. Так, белый цвет – это благо, свет, неземная чистота, приумножение святости, вода, молоко или семя, в свою очередь олицетворяющие жизнетворное начало. Красный – это кровь, огонь, тепло, солнце. Красный в сочетании с белым – жизнь, жизнеутверждающие силы. Черный цвет в представлении людей означает мрак, темноту ночи, распад и смерть, а следовательно, зло. Аристотель считал, что черный цвет «соответствует стихиям при переходе одной в другую», приписывал его всему, что «разлагается и разрушается». Это цвет мути, хаоса, дезорганизации. Черный цвет как символ смерти, неверия и греха означал в средние века также умерщвление плоти и вообще был знаком всяческого смирения и отказа от мирских радостей. Серый цвет являлся в то время цветом нищенского рубища, цветом отверженности от христианского мира. Он считался даже не цветом, а просто отсутствием его. Коричневый тоже не любили. Божественными цветами считали золото и желтый – как материальное воплощение «застывшего солнечного света». В Священном писании свет и цвет называются венцом всяческой красоты, отдается дань восхищения всему сияющему и светоносному. Вплоть до XII века символический смысл желтого цвета носил только положительный характер, но в эпоху готики он получил второй, негативный, смысл. Его стали считать цветом измены, лжи, продажности, бесстыдства, цветом дурных намерений. Самым трансцендентным, нематериальным и мистическим считался синий цвет. В христианской символике зеленый цвет напоминает о земной жизни Христа, о его гуманной миссии. Однако и этот цвет не избежал негативного смысла: это цвет глаз дьявола, его чешуи. В исламе зеленый цвет – цвет счастья, а серый – наоборот, несчастливый.

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

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

Современная наука определяет цвет как ощущение, возникающее у человека при воздействии света. В цветоведении принято считать свет электромагнитным волновым движением. Существуют видимые и невидимые электромагнитные излучения (инфракрасные и ультрафиолетовые). В спектре солнечного света, видимом нашим глазом, цвета располагаются в такой последовательности: красный, оранжево-красный, оранжевый, оранжево-желтый, желтый,

зеленовато-желтый, желтовато-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Помимо спектральных, в природе существуют еще пурпурные цвета, которых в спектре нет, но мы воспринимаем их как результат смешения красного и фиолетового цветов. Человек в состоянии различить до 120 цветов, которые носят название хроматических. К ахроматическим относятся черный, белый, а также все промежуточные – серые цвета.

Цвет имеет различные характеристики.

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

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

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

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

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

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

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

Гармония – это равновесие, симметрия сил.

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

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

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

Каждая пара дополнительных цветов содержит все три основных цвета:

красный, зеленый = красный, желтый + синий;

синий, оранжевый = синий, желтый + красный;

желтый, фиолетовый = желтый, красный + синий.

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

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

Соотношения форм по фактуре. Фактура, то есть различные поверхности декоративной растительности, может быть гладкой или шероховатой, зеркальной или матовой. Разнообразные сочетания различных по фактуре растений значительно обогащают парковые пейзажи. Виды соотношений пространственных форм не исчерпываются перечисленными выше. Здесь описаны только основные из них. Но и по ним можно судить о большом разнообразии видов соотношений пространственных форм, являющихся для паркостроения своеобразной палитрой.

Фактура в композиции

Фактура – это одно из свойств предметного мира, наряду с формой и цветом помогающее ориентироваться в окружающей действительности, а также одно из средств выражения художественного образа произведения. Фактура – это характер поверхности предмета, определяющийся свойствами материала, из которого он состоит, и способом его обработки. Так, фактура камня или дерева в зависимости от задач автора и создаваемого художественного образа может стать гладкой, дающей блеск, или остаться шероховатой, грубо обработанной.



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

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

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

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

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



Соответствие формы и фактуры, их единство – одна из важнейших проблем, которую необходимо решить художнику. Например, автору нужна для решения определенного образа тяжелая, неподвижная форма. И фактура должна отвечать этой задаче: рваный камень, железобетон с отпечатавшейся опалубкой, неполированный металл и т.д. Если же необходимо выразить легкий, романтический образ, то выбор материала или сочетания нескольких материалов и уровень их обработки должны соответствовать данному образу и форме: шелковые ткани, стеклянные нити, отражение зеркал и т.д.



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

Рассмотрим несколько примеров. Кувшин грузинского художника, выполненный в керамике, выражает вполне определенный образ. Хорошо читаемый силуэт предмета, пластичность. Простота, лаконичность, можно сказать, даже аскетизм формы, подчеркнутый черным цветом. Но

фактура кувшина за счет обработки керамики лощением приобрела матовую поверхность, которая придала черному цвету бархатистость, теплоту. К аскетизму, строгости формы и цвета добавилась нотка приподнятости, возвышенности, мягкости. Подобен по форме кувшин украинского мастера. Но другая фактура – другой образ.

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

Но фактуру, так же как цвет и форму, по-разному заставляют звучать свет и освещение. Освещение – это еще одно из средств выражения художественного образа. При различном освещении неодинаково будут работать не только объемная форма, но и фактура. Прямое, яркое освещение четко выявит объем, резко подчеркнет все неровности поверхности, заставит бликовать гладкие фактуры. Для создания другого образа потребуется рассеянное освещение, смягчающее форму и ее угловатость, дающее фактуре глубину, подчеркивающее ее естественность. Так, применяя различную степень освещенности, меняя количество источников света, их направления, можно углубить характеристику созданного художественного образа, обогатить его.

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

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

Глава шестая

Средства выражения художественного образа.

Линии и форма

Как мы уже говорили, **композиция** – это сочинение, единение, связь, соединение, составление и т.д. В музыке слово «композиция» означает теорию составления музыкального произведения, музыкального творчества. В литературе и изобразительных искусствах – построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующие единое целое.

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

Различные линии вызывают у нас различные эмоциональные ощущения. Рассмотрим это конкретнее.

а. Вертикальная линия

Вызывает ощущения активного стремления в бег (ассоциации: полёт ракеты, струя фонтана, стоящее дерево, башенный кран и т.д.);

б. Горизонтальная линия

По сравнению с вертикалью производит впечатление слабого пассивного движения, а то и вовсе покоя (ассоциации: линия движения поезда параллельно основной плоскости);

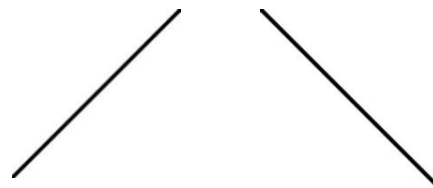
Говоря об ощущении движения, вызванной прямой линией, следует подчеркнуть, что характер этого движения равномерный. Объясняется это просто: глаз человека, не встречая препятствия, без труда скользит по прямой линии.

в. Диагональ

Производит своеобразное впечатление, она и не настолько активна как вертикаль и не пассивна как горизонталь. Находясь между ними и постоянно поднимаясь над горизонталью, диагональ вызывает ощущение борьбы, преодоление пассивности. Наиболее отчётливее выражена тогда, чем больше диагональ приближается к вертикали.

Различают два типа диагонали:

1. Правая (из левого нижнего угла в правый верхний угол);
2. Левая (наоборот);

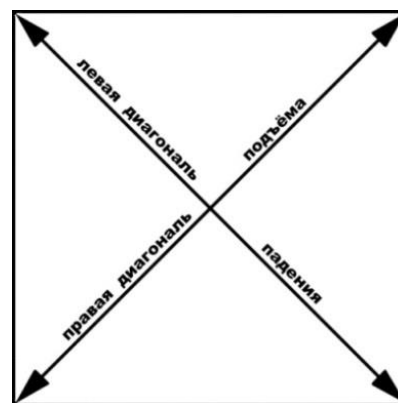


Правая диагональ создаёт впечатление более стремительного движения и в силу этого более эмоциональна, чем левая.

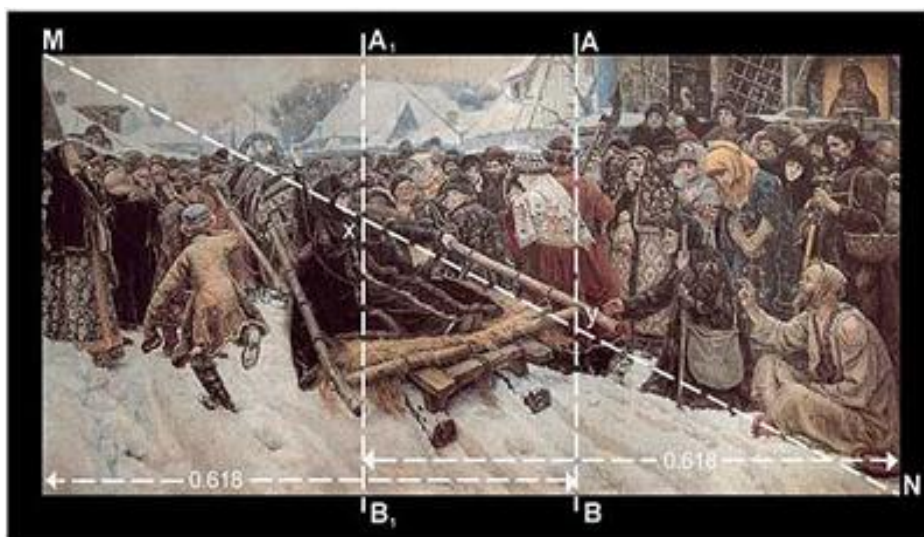
Объясняется это нашей привычкой читать слева направо.

Прослеживая, изучая правую диагональ, мы невольно поднимаем глаза вверх. При рассмотрении левой диагонали мы ощущаем «сползание» и, наконец, остановку движения у основания картинной плоскости. Разница восприятия левой и правой диагонали обусловлена и их эмоциональными характеристиками: диагональ подъёма и диагональ падения.

Диагональ, как и всякая прямая линия, производит впечатление равномерного движения. Примером может служить картина Сурикова «Переход Суворова через Альпы». Здесь мы видим диагональ падения.

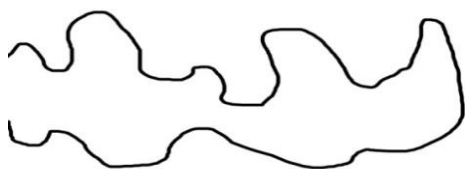


В.И.Суриков. «Переход Суворова через Альпы»



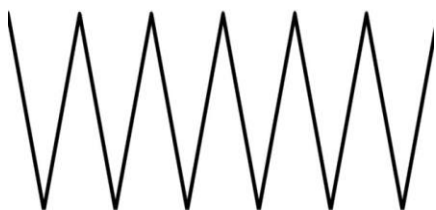
В картине «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова также действует левая диагональ

г. Кривая изогнутая линия



Кривая изогнутая линия вызывает более сложные ощущения. Здесь в отличие от прямой линии мы встречаемся с неравномерным движением. Плавные участки глаз воспринимает спокойно и быстро, а резкие скругления требуют остановки глаза и тем самым вызывают ощущения замедленного движения. Особо следует выделить кривую изогнутую линию, соответствующую диагонали подъёма. Линия, в целом поднимающаяся вверх, выгнута вниз, а это производит впечатление борьбы двух сил: силы тяжести и силы подъёма. Прогибаясь, кривая как бы преодолевает силу тяжести и высвобождается из-под неё и, устремляясь вверх, олицетворяет неиссякаемую силу и движение.

д. Ломаная линия



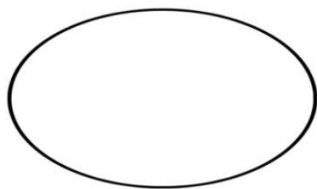
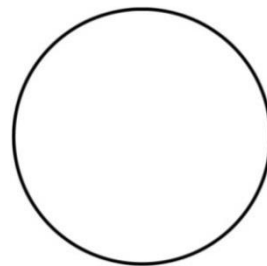
Она вызывает представления о сложном неравномерном, ступенчатом движении, объединяя в себе вертикали, горизонтالي, диагонали подъёма и падения различной протяжённости.

Ломаная линия передаёт самые различные ощущения – стремительный порыв, спокойствие и т.д. Восприятие плоскостных фигур определяется характером составляющих эти фигуры линий.

Особым случаем кривой замкнутой линии является **круг**.

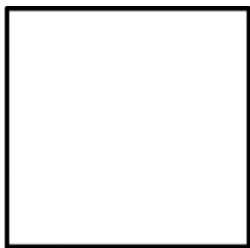
Окружность не имеет начала и конца, все ее точки равноудалены от центра. Внимание зрителя не в состоянии сосредоточиться на какой-либо участке окружности и останавливается на её центре, т.е. на её точке.

По этой причине такой формат воспринимается как нечто спокойное, замкнутое, уравновешенное. В этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются у человека с формой круга или его производными.



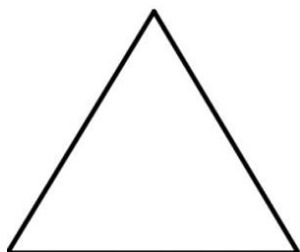
Овал образован кривой замкнутой линией. Эта фигура напоминает круг, однако восприятие её отличается от восприятия круга. Овал образован несколькими дугами различной величины.

Восприятию плавной большой дуги сопутствует ощущение динамики, интуитивного движения. Перекос внимания на дугу меньшего радиуса изменяет и характер восприятия. Ощущение быстрого движения сменяется ощущением замкнутого движения, и наконец, статики. Овал, таким образом, воспринимается как нечто беспокойное, дающее уравновешенное, в целом динамичное.



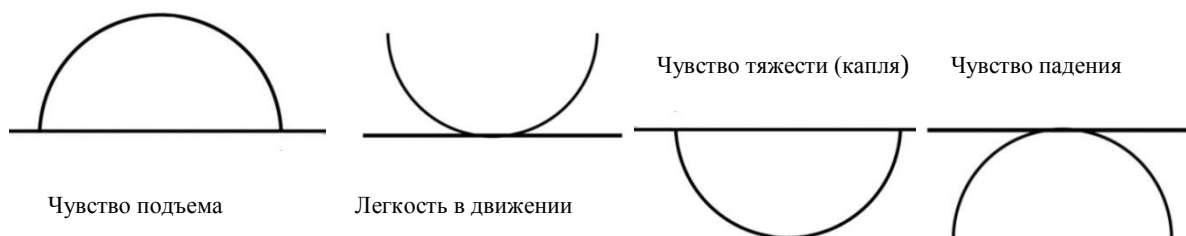
Квадрат образован равными сторонами и равными прямыми углами. Он воспринимается как нечто идеальное, прямое, четкое, устойчивое, спокойное.

Прямоугольник – фигура более динамичная по сравнению с квадратом. В зависимости от пропорций и положения по отношению к горизонтали, прямоугольник может вызвать ощущения стремления вверх (когда стоит на горизонтали), либо спокойствия и статики (когда лежит на горизонтали).



Треугольник, фигура воспринимаемая как нечто резкое, острое, но в зависимости от положений по отношению к горизонтали он может быть воспринят как нечто прочное, статичное (когда стоит на основании) или предельно динамичное, напряженное (когда стоит на вершине).

Восприятие дуги в зависимости от её положения к линии горизонта:



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

Форма

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Так, легче узнается силуэт руки с растопыренными пальцами, нежели с прижатыми друг к другу. Хотя форма пятна во втором случае более простая, но, оказывается, менее выразительная. Выразительность формы зависит от найденного силуэта. Работа над силуэтом, выраженным пятном, линией или контуром, – один из важнейших этапов в создании произведения. В процессе работы над силуэтом становится ясно, что для решения данного образа случайно, а что типично, характерно. Силуэт может быть решен темным пятном на светлом фоне или, наоборот, светлым – на темном. Контраст для прочтения формы обязателен. Он может быть выражен в тоне, цвете, фактуре, выявлен освещением. Но читаемость и значимость их будет неодинакова. Так, на темном фоне белый силуэт активнее действует на зрителя, получается более запоминаемым. В отличие от силуэта, решенного темным пятном, белый или светлый силуэт должен быть более обобщающим, с меньшим количеством деталей. Поэтому найденное черное пятно, возможно, потребует их корректировки, если для создания определенного образа будет необходимо изменить тональность.

Однако форма бывает не только плоской, но и объемной. Поэтому, работая над выразительностью объемной формы, не забывайте о ее восприятии. Объем сильнее воздействует на зрителя, и впечатление от перевернутой пирамиды будет значительнее, чем от треугольника. Исследования показали, что «тело» колонны (такое название дали греки) находится в соотношении 1:5. Воспроизводя в колонне крепость мужского тела, строители возложили тяжесть антаблемента на его плечи, тем самым получив эти пропорции.

Памятники архитектуры могут вызывать у нас ассоциации разного типа. Существует, к примеру, воплощенный в пирамиде образ величия или архитектурный образ, воспроизводящий

человеческое тело (античные греческие храмы). Есть образы, рожденные архитектурным объемом, которые созвучны состоянию души человека и выражают экспрессию или покой (готика). Нам хорошо знакомы образы, ассоциативно соединяющие человека и природу (русский храм).

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

Восприятие формы на плоскости

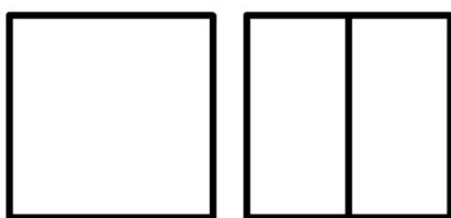
Плоскость, которая является посредником между художником и зрителем, ощущается и воспринимается каждым человеком по-своему в силу индивидуальных особенностей, то есть субъективно. Но существует и объективное восприятие.

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

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

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

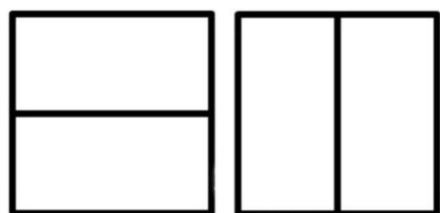
Геометрическое, оптическое восприятие формы



Геометрически точный квадрат кажется ниже по высоте, а следовательно, оптический квадрат должен быть слегка вытянут в высоту.

Глаз склонен к преувеличению всего горизонтального и

более слабому восприятию вертикального. При геометрически точном разделении формы на две равные части нижняя часть кажется меньше, поэтому необходима

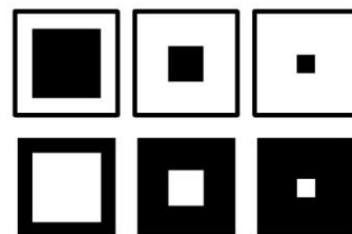


оптическая корректировка членения. Глаз переоценивает верхнюю и недооценивает нижнюю часть плоскости, поэтому любую фигуру, для того чтобы она казалась расположенной в центре плоскости, следует немного сместить вверх.

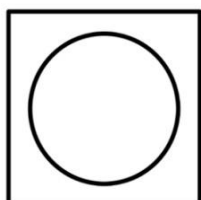
Горизонтальная линия кажется толще, чем такая же вертикальная.



Квадрат на плоскости при уменьшении воспринимается как точка. Причем на черном фоне квадрат прочитывается дольше, нежели на белом.



Геометрически точный круг кажется вытянутым в ширину.



Один и тот же круг выглядит по-разному в зависимости от его расположения на плоскости. Вверху – легким, парящим; внизу – тяжелым, грузным. Причем на черном фоне это свойство выражается активнее.



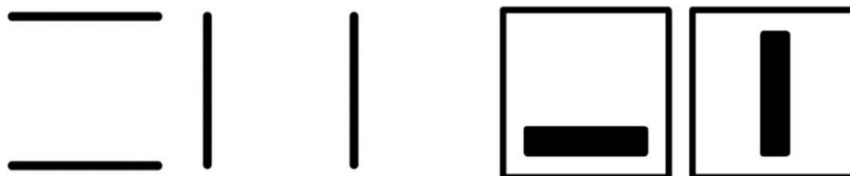
Треугольник, обращенный вершиной вверх, выглядит устойчивым, а в перевернутом виде форма неустойчива. Прямоугольник, лежащий горизонтально, выглядит прочным и тяжелым, стоящий – более легким и подвижным.

Равновеликие фигуры воспринимаются разновеликими. Свечение белых фигур на черном фоне раздвигает зрительно их границы, и они кажутся заметно крупнее, чем точно такие же черные на белом фоне.



Горизонтальные линии, образующие квадрат, зрительно удлиняют его в высоту, вертикальные – расширяют.

Квадратное поле, ограниченное горизонтальными линиями, расширяется, а вертикальными – удлиняется.

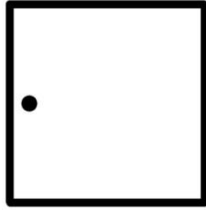


Форма, образованная квадратами, дает иллюзию дополнительных квадратиков в углах. При наборе кругами иллюзия пропадает.

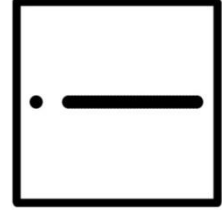


2. Восприятие точки, линии, пятна на плоскости

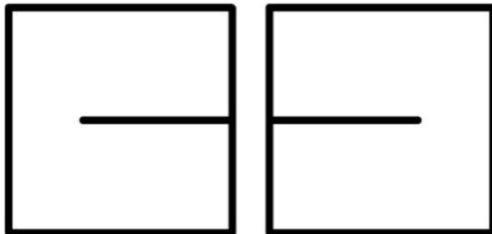
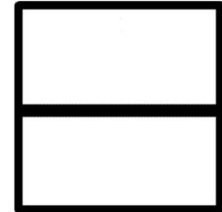
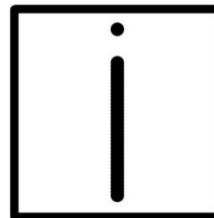
Неподвижная точка.



Точка начинает движение и образует линию

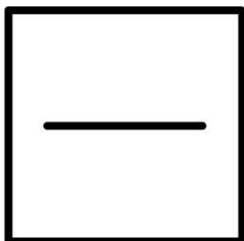
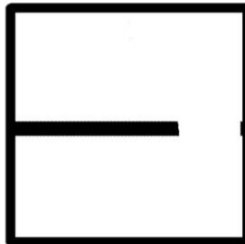


Вертикальная линия напряжена под действием силы тяжести. Горизонтальная линия растянута влево и вправо. При снятии силы натяга она готова свернуться до состояния покоя.



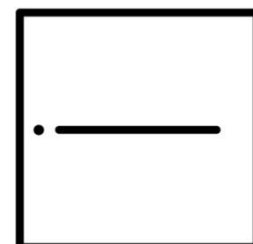
Два варианта восприятия: линия начинается где-то слева и оканчивается; линия началась справа и движется налево, против направления чтения.

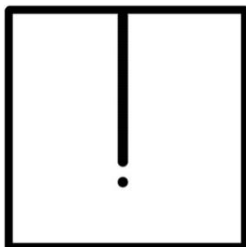
Линия движется слева направо.



Неопределенная линия. Она лишена движения и обращена как влево, так и вправо.

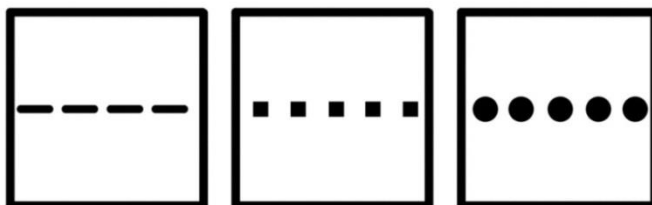
Появляется точка, и линия начинает двигаться к ней.



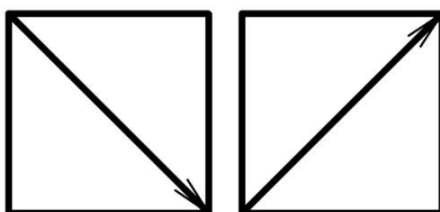


Зависшая точка, готовая к раскачиванию, колебаниям маятника.

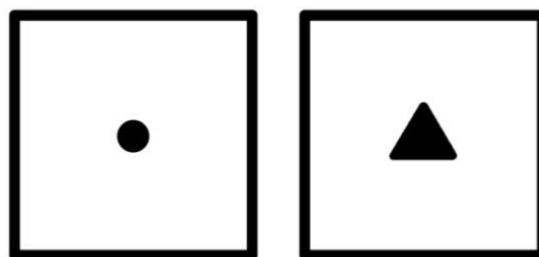
Образуется мнимая оптическая линия. Это связано с устойчивым прочтением плоскости.



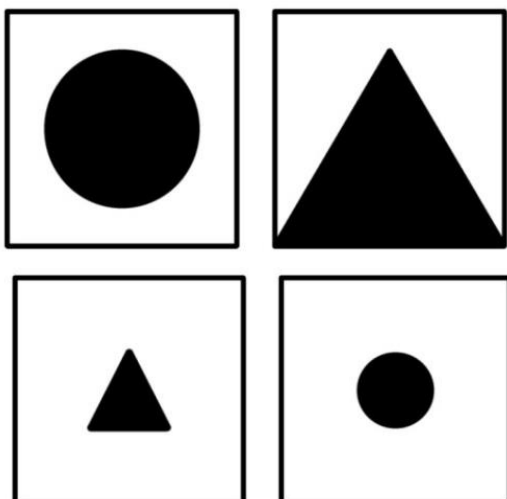
Диагональная линия имеет четко обозначенное направление движения.



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



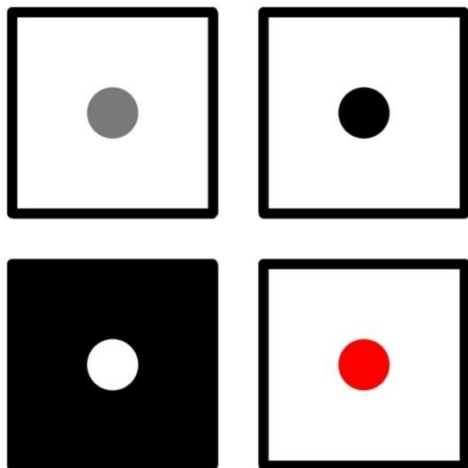
Плоскость подавляет элемент и имеет первостепенное значение.



Круг и треугольник подавляют плоскость, уничтожают ее. Форма как бы сползает с плоскости, чувствуется явная неуравновешенность элемента с плоскостью.

Соотношение фигуры и плоскости найдено более правильно. Если мы сравним площади фигур, то окажется, что у круга площадь больше, однако оптически они смотрятся равноценно.

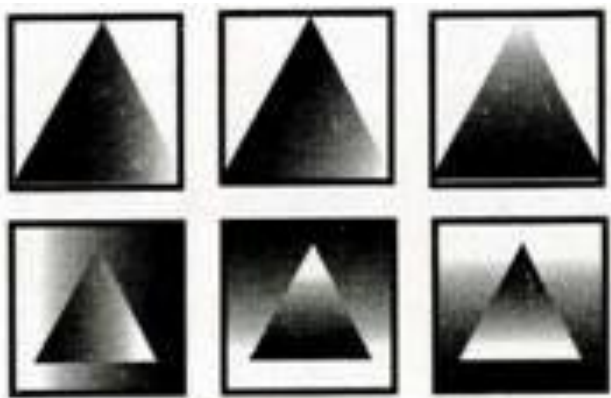
Это говорит о том, что открытая, агрессивная форма (в данном случае треугольник) требует большей плоскости для уравнивания.



Изменим средства выражения, не меняя размера. Нам кажется, что все круги имеют разный размер. Чтобы восстановить соотношение, нужно серый круг сделать больше, чем красный, так как красный по тону одинаков с серым, но за счет активности цвета воспринимается большим по размеру. Белый круг на черном фоне нужно уменьшить, чтобы сохранить оптическое равенство. При рассмотрении данного примера можно заметить, что круги по-разному «отступают» от плоскости. Черный и белый – больше, серый и красный – меньше.

Графическая фактура как бы сдвигает элементы, а значит, необходима корректировка их месторасположения. Во втором ряду представлен возможный вариант решения уравнивания элемента на плоскости. Об истинном положении фигуры на плоскости наш глаз судит не столько по ее силуэту, сколько по зрительному оптическому центру тяжести. Для «веса» формы немалое значение имеют цвет и фактура. «Теплые» цвета – тяжелее «холодных», цвета сильнонасыщенные и фактурные тяжелее малонасыщенных и гладких.

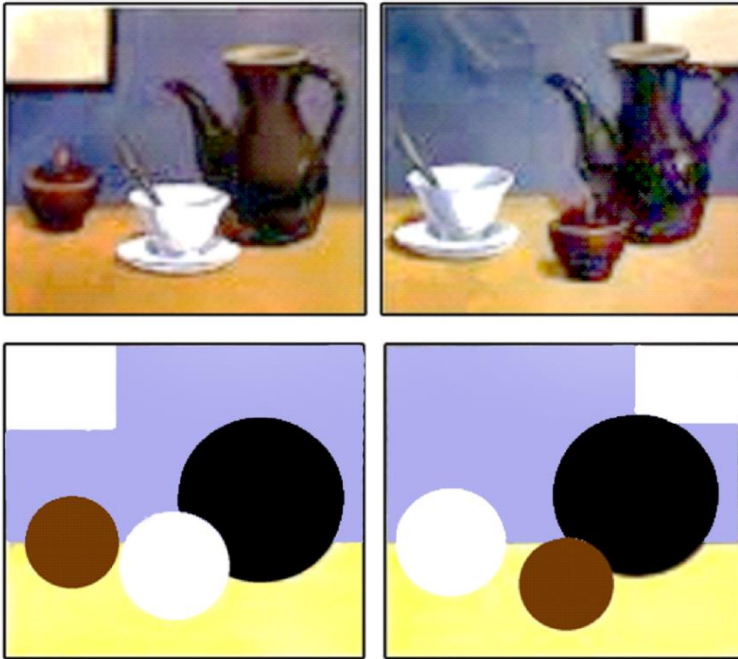
В этой главе рассматривался вопрос восприятия картинной плоскости и элемента на ней. О создании многофигурной композиции, ее закономерностях и, в первую очередь, о равновесии пойдет разговор в следующей главе.



Глава седьмая

Законы композиции.

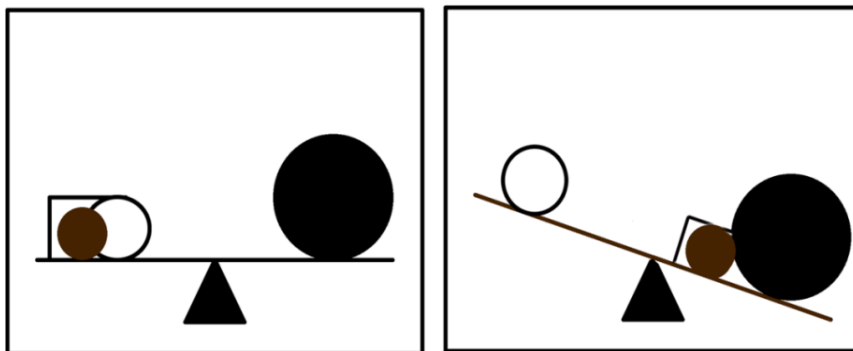
Равновесие



Создавая произведение искусства, то есть гармонию, необходимо выполнить два ее неперенных условия: первое – равновесие, второе – единство и соподчинение. Таковы основные законы композиции. Основными законами композиции можно считать: равновесие, единство и соподчинение всех частей.

Остановимся на композиционном равновесии. Это такое состояние композиции, при котором все ее элементы сбалансированы между собой. Однако не стоит путать это понятие с простым равенством величин. Равновесие зависит от расположения основных масс композиции,

от организации композиционного центра, от пластического и ритмического построения композиции, от ее пропорциональных членений, от цветовых, тональных и фактурных отношений отдельных частей между собой и целым и т.д. Таким образом, можно сделать вывод, что ни одно из средств и законов композиции в отдельности не создадут гармоничное произведение, так как все взаимозависимо или уравновешено, т.е. имеет баланс.



Баланс – это равновесие взаимодействующих или противоположных сил в композиции. В такой композиции не возникает ощущения, что какая-то ее часть доминирует над всем остальным. Баланса можно достичь с помощью пра-

вильного размещения объектов, размеров объекта и цвета.

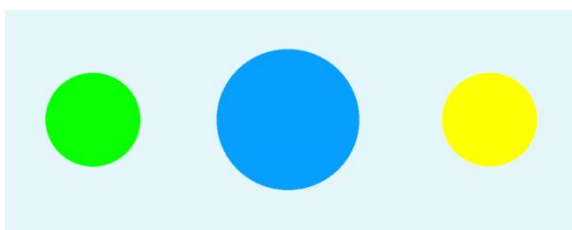


Рис. 1

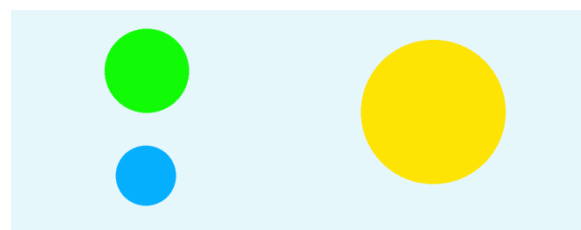


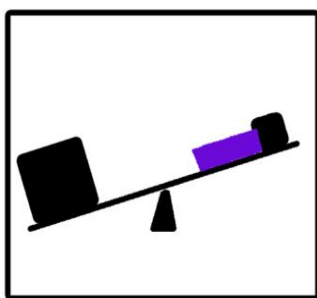
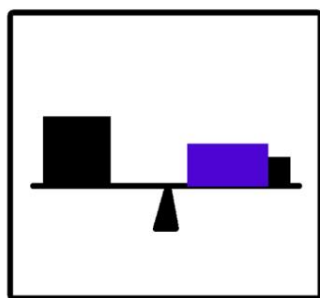
Рис. 2

Баланс

Баланс может быть симметричным (рис. 1), асимметричным (рис. 2), радиальным (объекты расположены кругом и расходятся из одной точки).



1. Уравновешенная композиция.
2. Неуравновешенная композиция



чем асимметричную, и достигается это более простыми средствами, так как симметрия уже создает предпосылки для композиционного равновесия.

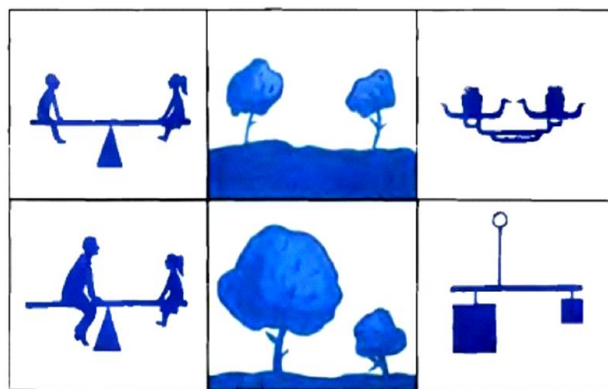


Схема равновесия в композиции

Симметрия – это самый простой способ добиться равновесия в композиции. Однако, не единственный.

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



Симметричная композиция

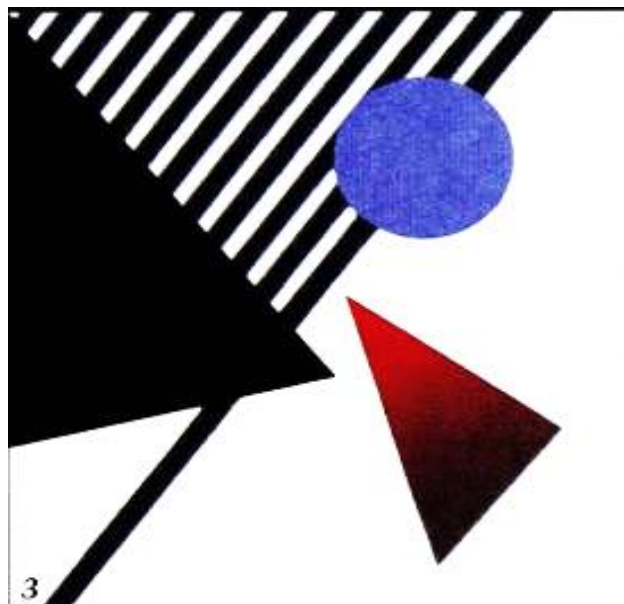
Всякая композиция должна быть уравновешена. При этом равновесие бывает двух видов:

Статическое равновесие возникает при симметричном расположении фигур на плоскости относительно вертикальной и горизонтальной осей формата композиции симметричной формы.

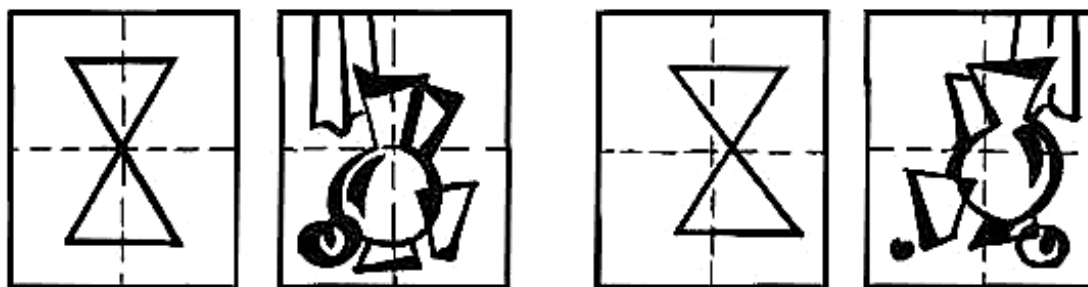
Динамическое равновесие возникает при асимметричном расположении фигур на плоскости. Чтобы фигура казалась изображенной в центре плоскости, ее нужно немного передвинуть вверх относительно осей формата.

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

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



Асимметричная композиция



Статическое равновесие

Динамическое равновесие

Единство и соподчинение. Композиционный центр

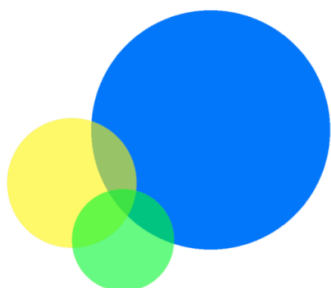
Долгое время считалось, что именно греки стали первооткрывателями законов гармонии. Однако сейчас мы уже знаем, что еще задолго до них жрецы Древнего Египта в совершенстве владели фундаментальными знаниями: тому подтверждение находки склепа Хеси-Ра.

Ученые доказали, что познание единства и есть познание гармонии, так как эти два понятия тесно переплетаются между собой.

Гармония – «это особое, целостное единство, охватывающее абсолютно все сущее, как материальное, так и идеальное. Гармония – закон именно такого единства, закон целого». Гармония выражает в основном не количество, а качество, сущность, красоту. «...Гармония есть связь различных частей в единое целое». Поэтому, ставя задачу организации гармоничной композиции из некоторого количества элементов, необходимо, чтобы она (композиция) была едина. Это должно выразиться в единстве пластического решения, образного и смыслового раскрытия темы, в единстве формообразования, колористического и фактурного решения. Единства можно добиться путем соподчинения.

Но прежде чем разбираться в различных вариантах соподчинения, обратите внимание на организацию композиционного центра, так как соподчинение происходит в основном между центром и прочим и элементами. Именно композиционный центр является выразителем художественного образа и несет смысловую нагрузку. Центр в основном несет смысловую нагрузку, выражает художественный образ произведения, воздействуя на зрителя психологически и вызывая у него тем самым поток ассоциаций, развивая воображение, заставляя сопереживать. Каким же должен быть центр по форме, цвету, фактуре? Эту сложнейшую задачу может решить только художник, создатель произведения. Его видение определяет многое. А для достижения композиционного единства имеется немало средств и приемов. Рассмотрим их.

Значимость и подчиненность

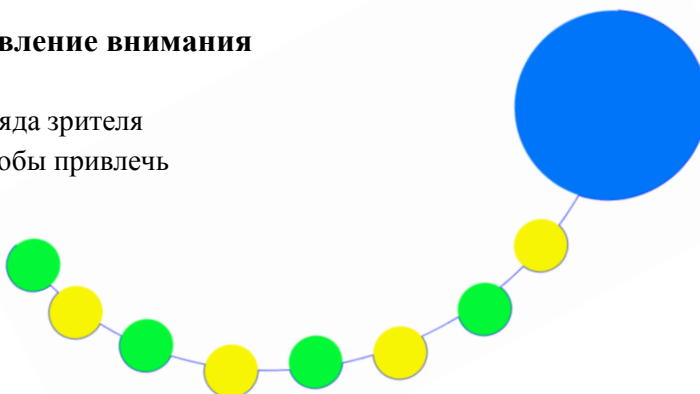


Значимость и подчиненность

Этот принцип предполагает выделение так называемого центра интереса, на котором предполагается сосредоточить внимание зрителя. Объекты должны находиться в иерархии по значимости и подчиненности. Если все объекты будут иметь одинаковую значимость, то внимание пользователя рассеивается.

Направление внимания

По сути, это управление движением взгляда зрителя во время его перемещения по картине, чтобы привлечь его внимание к значимым элементам.



Направление внимания.

Замкнутая композиция.

Замкнутая композиция отгорожена от внешнего мира многочисленными рамочками, центростремительностью. Она сворачивается, как улитка, и не выпускает наружу ничего. Полная изоляция. Она сама по себе, она самодостаточна, и ничто вокруг нее не интересует.

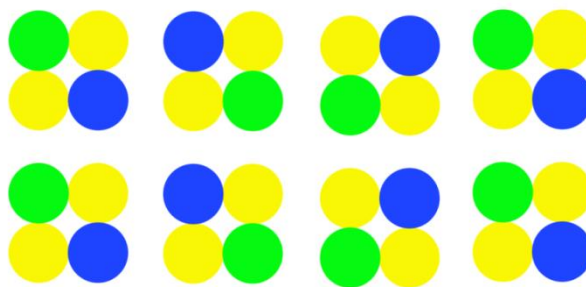


Инь и янь

Средства гармонизации композиции

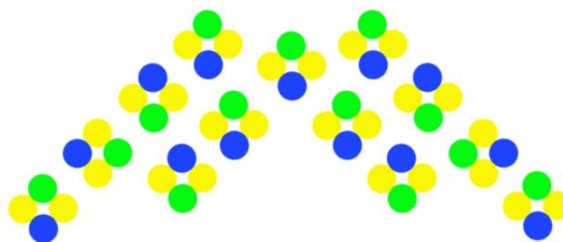
Ритм

Ритм – одно из средств, наиболее часто употребляемых для создания гармоничной композиции. Это средство отражает связь человеческой природы и деятельности, в том числе и творческой, с мирозданием. Повторение и ритм предполагает повторение элементов композиции для достижения определенной цели, например, чтобы задать направление взгляда или для непрерывности внимания.



Ритм

Сочетание разнообразных элементов композиции в единую целостную структуру подчиняет ее единой концепции.



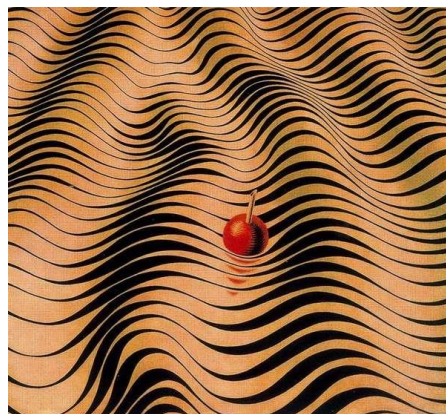
Единство

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

День, ночь, день, ночь... Зима, весна, лето, осень, зима, весна, лето, осень, зима. Одно время года сменяется другим, затем все повторяется вновь и вновь. Детство, отрочество, юность, зрелость, старость. Временной ритм связан с качественными изменениями в человеке, его физическим состоянием, а также с повышением духовного и умственного уровня.

Любая личность находится в системе развития всего человечества, живущего на Земле, а Земля в свою очередь является частью Вселенной, которая также имеет свое развитие и движение, то есть определенный ритм. Физиологи и психологи установили, что человек реагирует не только на свои собственные ритмы, но и способен усваивать ритмы, идущие извне. При этом организм как бы настраивается на внешний источник ритма и адаптируется к нему. Процесс усвоения ритма довольно сложен, он протекает как на уровне врожденных безусловных рефлексов, так и условных, приобретаемых человеком на протяжении всей жизни. Современные научные исследования доказывают, что ритм признается раздражителем, формирующим эстетические чувства.

Расписывал ли художник керамику, резал ли деревянные изделия, шил ли иглой, стучал ли по наковальне – в основе всех этих процессов лежит «метр». Удар – время, удар – время... Элемент – пауза, элемент – пауза. Если ритм – это обязательно изменение или, можно сказать, движение, то повторение без изменения – «метр».



Композиция Вазарели



Метричность – это равномерность в движении типа механического. Если развитие ритма в композиции имеет пределы, то метрическая композиция может повторяться бесконечно. Ярким примером метрического ряда служит орнамент. Различные волнообразные и прямые линии, крестики, ромбики, кружочки и т.д. – все это определенная информация, которая выстраивается в полосу, на плоскости или на объеме, рождая тем самым орнаменты, смысл которых нам теперь по большей части не ясен. Но они до сих пор привлекают своей неповторимой декоративностью.

Метрические композиции широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Это связано не только с потребностью человека окружать себя предметами, которые создают определенный психологический климат, но и с технологией изготовления того или иного произведения. Возьмем, к примеру, процесс нанесения рисунка на ткань. Истари такие ткани назывались набивными, или «набойками».

На деревянной доске вырезался рельеф или набивались гвоздики, затем наносилась краска и путем накладывания доски на ткань отпечатывался рисунок. Такая доска и является метром: то есть один раз отпечатали, затем вновь нанесли краску и опять повторили наложение на ткань рядом, ниже и так далее. Рисунок задумывался таким образом, чтобы как можно меньше были заметны линии стыков. Конечно, сейчас технология изготовления ткани, обоев, оберточной бумаги существенно изменилась. Но, тем не менее, создавая композиции, в основе которых лежит метр, необходимо продумывать пластические связи одного метра со следующим. Такого вида метрические композиции называют еще раппортом, или раппортными композициями. В основном они применяются для создания рисунка на тканях. Различают три вида таких композиций: сетчатый, полосообразный и клетчатый. Обычно в композициях на тканях используются растительные, животные и геометрические мотивы. Для метрических композиций характерна статика. Статика – это состояние покоя, равновесия. Лучше всего это состояние реализуется с

помощью симметричных геометрических мотивов. Метрическая композиция строится на строгом отсчете времени и пространства.

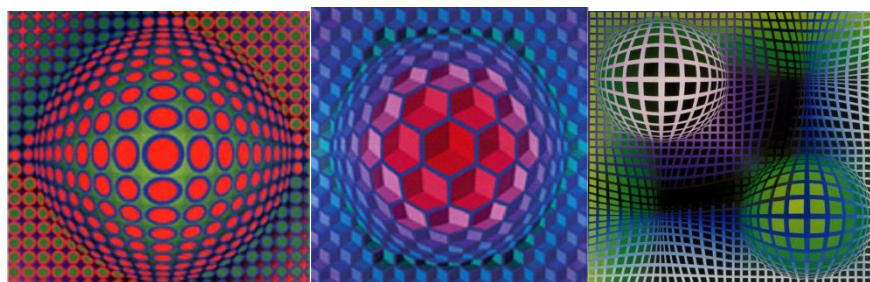
В отличие от метра ритм придает композиции динамизм и порождает движение с более сложной характеристикой. Динамика ритма обуславливается закономерным чередованием однородных элементов и пространства. В искусстве ритм понимается как синтез количества и качества в выражении художественной формы. Для зрителя,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

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

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

Вполне возможно использование в композициях сочетания метра и ритма. Метрическое повторение ритмических рядов помогает создавать весьма оригинальные произведения. Казалось бы, используя одно и то же средство, нельзя добиться такого большого разнообразия решений. Но, например, художник Виктор Вазарели всем своим творчеством доказывает обратное. Каждая его работа своеобразна и неповторима. Виктор Вазарели (1908–1997 г.) – основоположник течения оп-арт, которое стало активно развиваться в 60-е годы XX в. Экспериментатор, живописец и график, Виктор Вазарели стал известен всему миру благодаря своим исследованиям в восприятии изображения человеческим глазом. Оп-арт (от optical art) – это течение в искусстве XX в. которое оставило сильнейшее отражение в развитии дизайна, архитектуры и прикладного искусства. Художники оп-арта и в первую очередь Виктор Вазарели занимались исследованиями оптических иллюзий. Оп-арт можно назвать одним из направлений геометрической абстракции, то есть в большинстве случаев композиция составляется из геометрических форм, хитро переплетающихся между собой. За счет контрастности используемых цветов и расположения их в соответствии с цветовым кругом достигается необходимый эффект иллюзорности пространства. Задача оп-арта –

обмануть глаз, спровоцировать его на ложную реакцию, вызвать образ «несуществующий». Визуально противоречивая конфигурация создает неразрешимый конфликт между фактической формой и формой видимой.



Композиции Вазарели



Парковая композиция Вазарели

В отличие от представителей конструктивизма, его интересовала не столько геометрическая структура произведения как такового, сколько визуальное поле между произведением и глазом. Это поле у него стало воистину игровым, порождая бесконечные пространственные «обманки». В 1950-е годы Вазарели начал придавать своим образам и реальную пластическую трехмерность, создавая рельефные цветные композиции, а также скульптуры в виде прозрачных подсвеченных ящиков со стеклянными пластинами внутри. В любом случае его более всего интересовала чисто иллюзорная пластика, тот оптический «третий мир», что обретает живой кинетизм в игре контрастных форм и цветов.

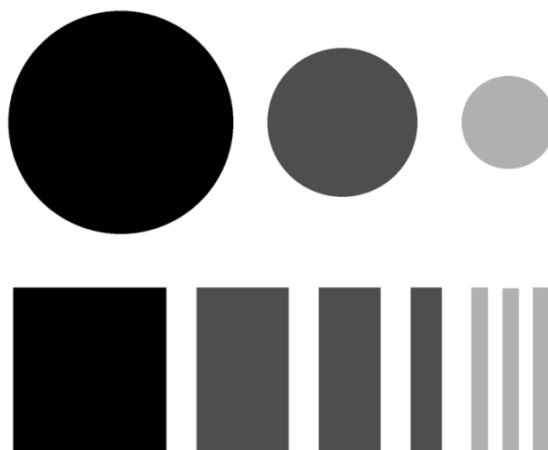
Говоря о таком средстве, как ритм, помогающем создавать композиции в соответствии с законами гармонии, необходимо отметить его активное применение не только в изобразительном искусстве, но и в других видах творческой деятельности. Так, музыкальные произведения вообще не могут существовать без ритма.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

Контраст, нюанс, тождество

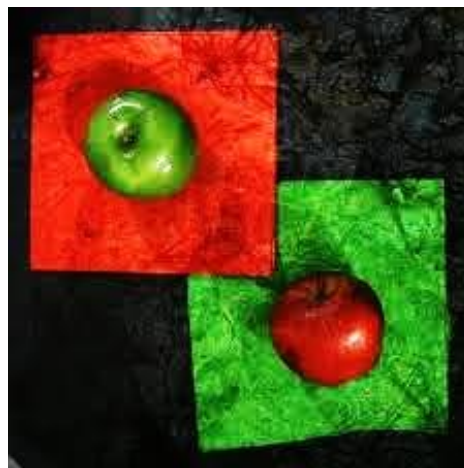
После ритма рассмотрим сразу три средства гармонизации – контраст, нюанс и тождество. Все они говорят о качественном изменении или качественном соотношении изобразительных средств в произведениях искусства. Контраст – это взаимодействие противоположных элементов композиции, таких как цвет, размер, текстура и т.д. Примеры контраста: большой и маленький, шероховатый и гладкий, толстый и тонкий, черный и белый.

Контрасты – сочетание противоположного – можно считать законом композиции. Да и не только композиции, но и законом искусства вообще. Предметы человек воспринимает прежде всего по контрасту их силуэтов и окружающей среды. Знакомого мы узнаем с большого расстояния – по его силуэту. Поэтому велико значение силуэта и в искусстве. Форму мы видим только благодаря контрасту света и тени. Полное отсутствие светотени создает плоскость.

И живопись в ее современном понимании также строится на борьбе противоположностей – теплых и холодных цветов. Сила цвета также увеличивается от сочетания его с контрастным дополнительным цветом – красного с зеленым, синего с оранжевым, белого с черным и т.п. «Чем ночь темней – тем ярче звезды».



Контраст



Значение контрастов в композиции известно с давних пор. Еще Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты: рядом с высоким ставить низкого, с толстым – худого, с одетым в бархат с его тяжелыми и мягкими складками – фигуру в шелке, дающем мелкие и острые складки, и т. п.

Говорят, что когда Микеланджело спросили, как он добивается такой мощной объемности своих фигур, он ответил, что всегда сочетает их с плоскостью, то есть с контрастом. Роль контрастов в композиции универсальна – они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с характера конструктивной идеи композиции и кончая значением контраста в построении сюжета.

Декоративное целое композиции также строится на выразительном контрасте – чаще всего светлого пятна на темном фоне или темного на светлом. В течение столетий так строился живописный портрет – освещенное лицо на темном фоне. В «Девочке с персиками» Серова, наоборот, на светлом фоне – смуглый силуэт лица. Тоже контраст.

Большое в сопоставлении с малым кажется еще больше. Также существенна роль противопоставления положений в построении сюжета композиции.

Искусство, лишенное больших мыслей и чувств, обращающееся к узкому кругу ценителей, часто избегает контрастов, удовлетворяясь изысканной вялостью бесконтрастных решений. Контраст, противопоставление – движущая сила композиции. Контрасты характеров, состояний, величин – контрасты близкого и далекого, света и тени, объема и плоскости составляют ту область, от которой зависит энергия, воздействующая сила, выразительность композиции. Отсутствие же контрастов, сочетания в композиции подобных элементов инертно, вяло и порождает серое, скучное, нехудожественное произведение.

Поэтому борьбу противоположностей, как сочетание контрастов, можно считать одним из основных законов композиции.

Так, в произведении, требующем моментального, активного визуального воздействия на зрителя (например, рекламный плакат), в основном будет использоваться контраст. Контраст форм, цвета, фактуры, выраженный графикой. Именно контраст даст возможность быстрого прочтения темы, информации, сюжета. В то же время в другом произведении контраст может помешать основной композиционной задаче и даже разрушить ее.

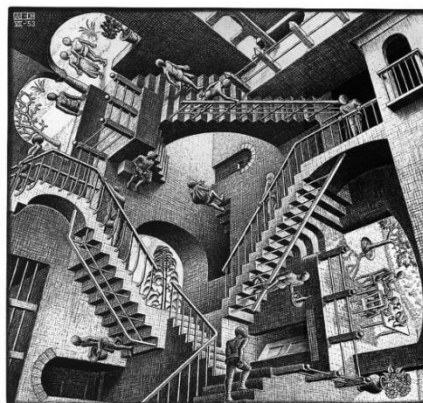
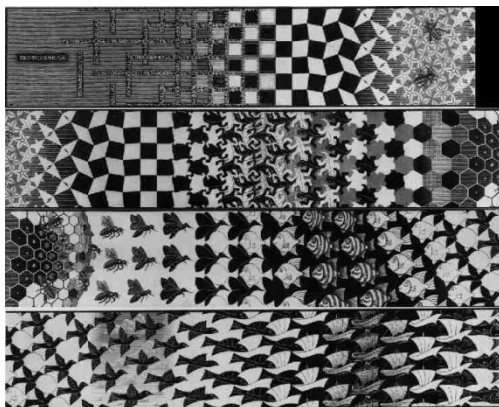
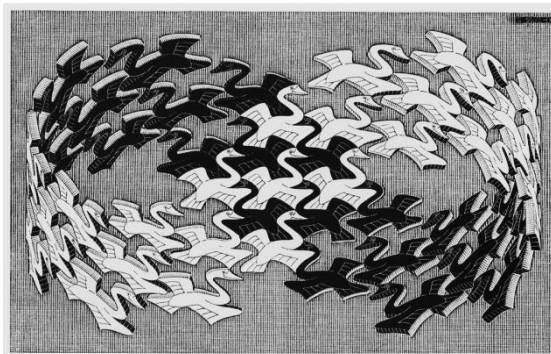
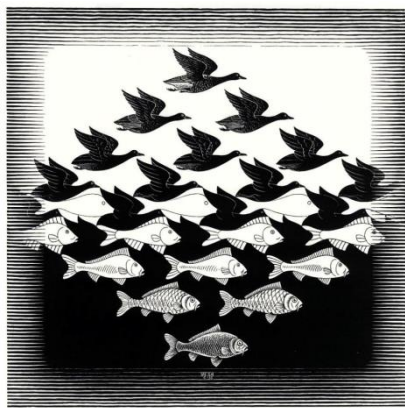
Если контраст – это максимальное изменение качеств изобразительных средств, нюанс – минимальное, то тождество – повторение этих качеств. Для того чтобы контраст или нюанс «заработал» как средство гармонизации, нужно составить ему пару – тогда появится возможность для сравнения.

Например, контраст большого и малого элемента, круглого и квадратного, черного и белого, зеленого и красного, гладкого и шероховатого и т.д. Как только появилось это сравнение, появилось и соотношение количества белого и черного, зеленого и красного, малого и большого. Поэтому в создании гармоничной композиции очень важен момент соотношения. Характеризуя одно произведение, мы говорим, что в нем основную композиционную задачу выполнил контраст тона, в другом же художественный образ может быть решен за счет богатства колорита, его нюансной проработанности.

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

Законы контраста использовал в своих работах и Эшер, создавая сложные переплетения композиций, отображающие динамическое перерождение одного предмета в другой. т.е. метаморфозы форм.

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



Иллюзии, создаваемые в композициях Эшера (метаморфозы Эшера)

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

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

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

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

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

Движение

Борьба разнообразных контрастов сообщает композиции внутреннюю динамику, но этого мало. Композиция должна заключать в себе движение в буквальном смысле слова, ибо жизнь – это бесконечное движение. Особенность изобразительного искусства в том, что запечатлевает оно всегда один момент, а призвано передавать жизнь движущуюся, развивающуюся, непрерывно изменяющуюся. Законом композиции является передача в одном кульминационном моменте движения признаков предыдущего и последующего состояния. Только таким путем возможна передача движения, жизни в изобразительном искусстве. Это в одинаковой степени относится и к трактовке сюжета, и к трактовке каждой отдельной фигуры в композиции. Несоблюдение этого закона непременно ведет к застылости, к положениям, символизирующим движение, но лишенным жизни, навечно остановившимся, пусть даже в динамичных позах; к сюжетам, трактованным по образу «живых картин» в инсценировках. Поэтому законом композиции, я думаю, нужно считать неперенное понимание художником того, что предшествовало изображаемому моменту и что за ним должно последовать. Это относится и к сюжету в целом, и к каждой отдельно взятой фигуре. Без этого невозможно найти тот, единственный кульминационный момент, который позволит передать движение, развитие. Примером тому может служить картина Винсента Ван Гога «Звездная ночь», наполненная спиралеобразными движениями мазков. Эта знаменитая картина Ван Гога демонстрирует огромную мощь художника и его неповторимую индивидуальную манеру письма, его особое видение окружающего мира. Картина была написана в лечебнице Сен-Реми в июне 1889 года. К этому времени Ван Гог отошел от общепринятой христианской веры, однако писал: «Я по-прежнему страстно нуждаюсь, – позволю себе это слово, – в религии. Потому я вышел ночью из дома и начал рисовать звезды». Изображение сцен в лунном свете имеет давние традиции в голландской живописи, однако до Ван Гога ни один художник не писал ночное небо с таким трепетом перед величиим и непостижимостью Вселенной. Небо, звезды и лунный серп движутся в едином экстатическом волнообразном ритме. Несмотря на то что картина передает переполняющие художника чувства, она написана не спонтанно, а тщательно скомпонована. Изображенные на ней деревья обрамляют звездное небо и уравнивают композицию. Звезды, нарочито увеличенные, огромные, окружены ореолами мерцающего света, создающими ощущение вращения в бездонных



глубинах Вселенной. Полумесяц пульсирует в верхнем правом углу картины, излучая столько света, что кажется больше похожим на солнце. Кипарисы, в левой части картины, тянутся к небу подобно языкам пламени, однако темный цвет придает им вес, приземляет их, благодаря чему ощущение движения небесных тел не перегружает картину в целом. Спиральные завитки света проносятся по небу, создавая стилизованный образ галактики. Картина словно бурлит, создавая движение во всей композиции.



Винсент Ван Гог. «Звездная ночь», 1889



Движение в абстрактной цветовой композиции

Но в первую очередь так должна пониматься сама тема, ее главный смысл, идея произведения.

Очень типичные примеры идейного замысла, выраженного через динамический сюжет, взятый в его развитии. Что касается движения отдельно взятой фигуры, то классическим примером динамичной фигуры может служить «Дискобол» работы Мирона. Из многих положений, из которых складывается движение человека, мечущего диск, скульптор выбрал такое, в котором, кроме предельного физического напряжения, ясно чувствуется как предыдущее положение тела дискобола, так и неременный бросок, которым должно разрядиться его напряжение. Будь это выражено менее точно, получилась бы просто скрюченная фигура, вместо полного жизни «Дискобола».

Этой же чертой, то есть передачей в одном кульминационном моменте движения признаков предыдущего и последующего состояний, отличаются все фигуры в искусстве, которые мы воспринимаем как живые, движущиеся. Когда человек изображен не застывшим, а в типичный момент своего поведения живым, движущимся или способным на движение, мы восхищаемся этим

портретом. Такова «Девочка с персиками» Серова. Она вот-вот переведет взгляд, двинется, улыбнется. Хотя поза ее спокойна, все в ее облике бесконечно живо.

Вспомним, к примеру, серию автопортретов Рембрандта, написанных, нарисованных и выгравированных в офорте. А сделал он их больше ста, завещав нам историю своей жизни и души. Каждый из них по-разному похож на оригинал. Рембрандта считают не только родоначальником, но и величайшим мастером психологического портрета. В своих автопортретах он запечатлел сложность и многогранность человеческой психики, заглянул в бездонные глубины души. Смену психологических состояний, жизнь и тонкие движения своей души с неподражаемым артистизмом и даром перевоплощения запечатлел он перед зеркалом, немедленно фиксируя «зеркальное» отражение себя, изменения своего внешнего и внутреннего состояния. Его автопортреты это «моменты», это «стоп-кадры» его мимико-психологических состояний.

Все это не просто отличные изображения внешности людей. Это изображения характеров людей через их внешность. Для того чтобы создать такой портрет, необходимо не только знать, но глубоко понимать свою модель. Не только видеть ее позирующей, но чувствовать ее разнообразно проявляющейся, живущей. Только так можно понять и выбрать наиболее типичную позу, позволяющую изобразить личность полно, многосторонне, динамически. Впервые увиденного незнакомого человека нельзя изобразить с такой глубиной и содержательностью.

И здесь проявляется тот же закон – передача через один момент процесса движения, развития.

Цельность

Первым законом композиции можно считать цельность произведения. Именно композиция определяет цельность художественного организма, закономерно устроенного. Все элементы композиции находятся во взаимной связи и зависимости, подчиняясь логике воплощения замысла художника.

Итак, цельность, неделимость композиции, где господствует воля художника, создающая центр внимания и полную подчиненность этому центру всего второстепенного, можно, я думаю, считать главным законом композиции.

Повторы организуют поле, придают композиции цельность.

Больше того – это главный закон художественного отражения вообще. Невозможно ни рисовать, ни писать с натуры, пренебрегая законом цельности. Ни форма, ни цвет не существуют сами по себе, а только в отношении к целому, как части целого. Серьезно, «прочно» нарисовать что-либо можно, только «построив» сначала свой мотив, то есть обнаружив его конструктивную идею, принцип его устройства. Такое построение обеспечивает цельность будущего рисунка, и, между прочим, оно дается с наибольшим трудом. Рисуя подобным образом, в композиции художник создает живой конструктивный принцип, способный служить основой будущего произведения, объединять в одно целое все его детали.

Целостно воспринимаются произведения, возникшие только подобным образом. Когда же картина как бы «склеена» из кусочков и не имеет в основе своей широко задуманной конструктивной идеи, мы можем запомнить лишь отдельные выразительные фигуры из нее. Целого нет.

Все мастера идут своими путями к этой цели – к нахождению конструктивной идеи композиции. Одни прямо – им свойственно дисциплинированно мыслить. Другие сперва стихийно рисуют все, что подсказывает воображение на данную тему, а затем в возникшем хаосе отыскивают путеводную конструктивную идею и в дальнейшем ею уже руководствуются. Третьи, например, «компонуют», – конструктивно объединяют непосредственные наблюдения натуры. Так

или иначе, но в основе композиции должна лежать простая конструктивная идея, вытекающая из природы замысла художника. Эта идея не только является скелетом композиции, но и основой ритмического начала в произведении.

Как выяснилось, композиция «Тайной вечери» в своих общих чертах была создана задолго до Леонардо да Винчи.

Фронтально расположенный стол, в центре Христос, по бокам апостолы, в задней стене окна, в которые виден пейзаж. Длинный ряд мастеров, снова и снова обращаясь к этой композиции, совершенствовал ее, и наконец, Леонардо придал ей безукоризненно гармоническое решение во всех аспектах – вплоть до психологического, – она стала шедевром мирового искусства. К слову сказать, это чудесная тема для исследования – сравнительный анализ всего ряда композиций от первого зарождения пластического мотива, засоренного еще массой случайностей, когда неточно, приблизительно были решены все компоненты, до завершения композиции в труде гениального мастера. Подобный процесс происходит в творчестве каждого художника, которому удалось создать цельную, завершенную и оригинальную композицию.

Труден путь художника к достижению совершенной композиции. Все, что сделано, должно быть так необходимо, чтобы ни одну деталь нельзя было убрать без урона для целого. Чтобы ничего не хотелось добавить и изменить, чтобы все связи были точны и содержательны. Но увы, часто композиция похожа на плохой театр, когда весь интерес сцены исчерпывается первоплановым действием. Достаточно взглянуть на артистов заднего плана, чтобы все впечатление разрушилось, – они не играют, а только присутствуют, беседуя о своих делах, а декорации – только приличный фон, органически не участвующий в действии. Цельность произведения требует не просто связи и взаимной зависимости всех элементов композиции, но связи и взаимозависимости наилучшей, наиболее закономерной и естественной. Эта закономерность связи всех элементов произведения в искусстве выражается ритмом, мелодией, музыкальным началом композиции.

Взаимосвязь всех элементов композиции является не только логическим, но и эмоциональным, эстетическим качеством, создающим гармонию.

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

Редкие мастера способны интересно и содержательно, не повторяясь, изображать много персонажей – для них уместны и многофигурные композиции. Такой творческой потенцией мало кто обладает. Большое количество персонажей оправдано только тогда, когда все они нужны. Многофигурность сама по себе отнюдь не достоинство, часто это просто «болтливость». С ней, с болтливостью, в композиции всегда нужно бороться, так как закон искусства состоит в том, чтобы сказать мало, а высказать много. В этом смысле композиция должна быть лаконичной. Закон единства в многообразии имеет значение и для построения декоративного целого композиции. В первую очередь это обязательная неповторимость самого темного и самого светлого пятен в композиции. Достаточно завестись несколькими равнозначными пятнами, чтобы композиция запестрила, потеряла цельность и разрушилась. Бесконечно разнообразна и неповторима жизнь, поэтому художник постоянно должен ее изучать.

Пропорции

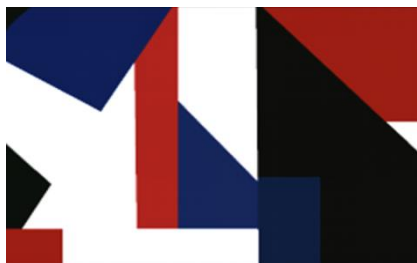
Пропорция – это отношение отдельной части ко всему объекту, а также соотношение отдельных частей друг с другом.

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

Как мы уже говорили, в эпоху Ренессанса средне пропорциональное отношение называли Божественной пропорцией. Леонардо да Винчи, занимаясь системами пропорционирования, дает ей название «золотое сечение».

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

Масштаб



Композиция крупного масштаба



Композиция мелкого масштаба

Масштаб – это реальный, видимый размер объекта, рассматриваемый в отношении других предметов, людей, окружающей среды.

«Человек есть мера всех вещей» – такая фраза высечена на мраморе Дельфийского храма. Эти слова четко формулируют главную идею масштаба. Все, что создает человек, он делает для себя и по себе. Вот почему познакомившись со многими произведениями искусства исключительно по иллюстрациям в книгах, журналах и других изданиях, мы буквально впадаем в экстаз, увидев их «вживую».

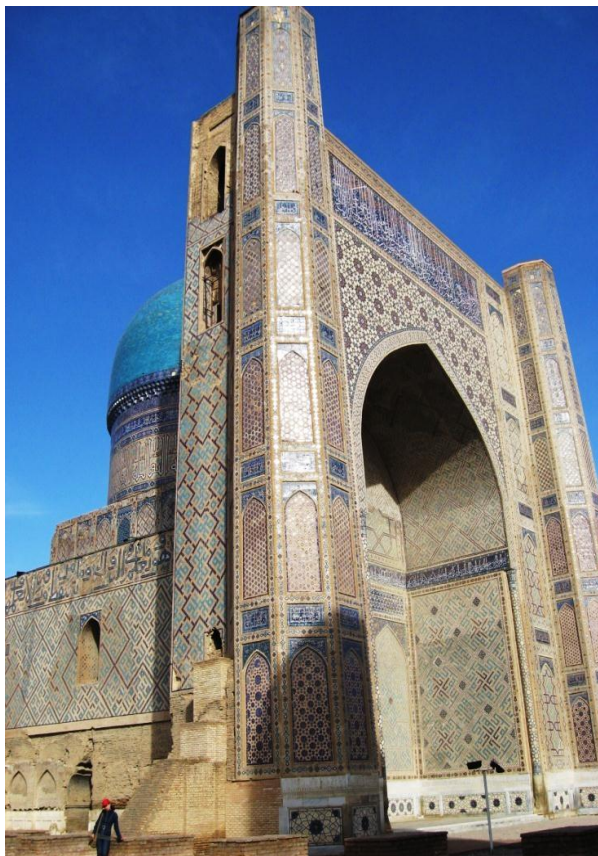
Одна из причин такого откровения – масштаб произведения, то есть соотношение его и зрителя. Это происходит вследствие хорошо найденного автором размера произведения, который выражается относительной величиной самого произведения и его деталей, колористическим и фактурным решением. Касается это не только архитектуры или скульптуры. Мы знаем, как важно, например, такое соотношение в ювелирном искусстве.

Неправильно найденный масштаб может оказаться слишком «тяжелым» для восприятия человека, разрушающим цельность, пропорциональность, художественную значимость произведения. И наоборот, «измельченность» тоже может повлечь за собой уничтожение художественного образа, то, к чему так стремится в своем творчестве художник. Этот пример наглядно демонстрирует значение такого средства гармонизации композиции, как масштаб, его ключевую роль в любом произведении, будь то изделия декоративно-прикладного искусства (из стекла, керамики, дерева, металла, текстиля и т. д.), живопись (произведения станкового или монументального характера), графика, дизайн и т. д. Зачастую только при непосредственном контакте с произведением, когда

можно оценить истинный размер, начинаешь понимать эстетическую ценность произведения, основную мысль автора, постигать художественные образы.

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

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



Самарканд. Мечеть «Биби Ханум». IV–V вв

Необходимой выразительности образа посредством масштаба можно достичь, работая не только с формой, но и грамотно применяя другие изобразительные средства, такие как цвет и фактура. Обратимся к примеру, который убедительно доказывает, что масштаб помогает художнику создать яркий художественный образ.

В архитектурных сооружениях Самарканда авторами применены величественные масштабы древних сооружений, которые создают мощь и нарядность архитектурных памятников.

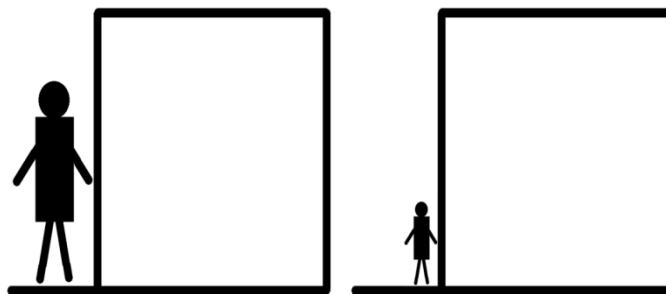
Итак, масштабность произведения не определяется абсолютной величиной. Небольшое по размеру произведение может иметь крупный масштаб, выражать монументальные образы. И наоборот, значительное по величине произведение воспринимается порой как камерное.

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

«...Масштабность сооружения определяется

тремя моментами: отношением всего сооружения к человеческому росту, отношением к пространству, окружающему сооружение или находящемуся перед ним, и, наконец, отношением абсолютных размеров всего сооружения к привычным и оптимальным размерам его элементов. Поэтому впечатления масштабности нельзя достигнуть пропорциональным увеличением или уменьшением в большом или малом здании тех элементов, которые мы в нашем представлении привыкли связывать с определенным размером.

Соотношение элементов между собой и их моделировка меняются в зависимости от величины и среды. Это не значит, что некоторое преувеличение невозможно. Примерами такого архи-

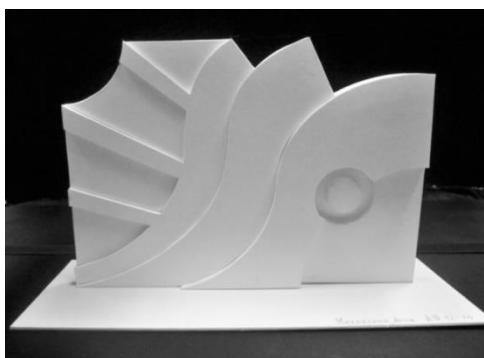


тектурно правильного преувеличения могут служить лучшие памятники прошлого, причем такому преувеличению сопутствует чрезвычайно тонкая моделировка деталей, подчеркивающая масштабность этих сооружений. Но в случае очень большого размера всегда должна вводиться какая-то величина соизмерения с человеком, например нормальная дверь рядом с большим порталом, показывающая его большой размер и помогающая его воспринять...»

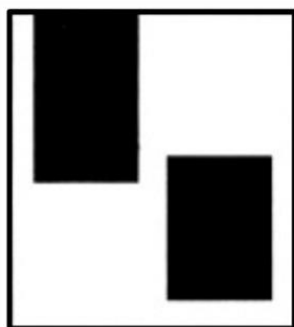
Виды композиции: фронтальная, объемная глубинно-пространственная

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

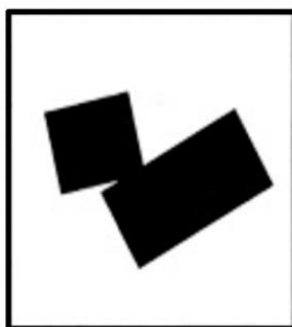
Фронтальная композиция



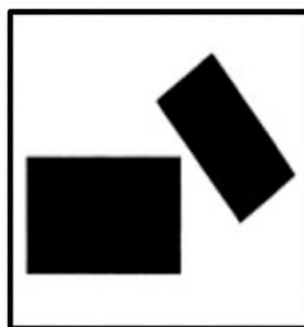
К фронтальным относятся все «плоскостные» композиции, а также композиции, имеющие рельеф. Композиции на «плоскости» представлены произведениями, выполненными в различных техниках и материалах. Можно назвать произведения живописи и графики, выполненные в традиционных техниках, и произведения, которые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



**Ошибки. Расположения
элементов на край листа**



Соприкасание элементов



**Два вида расположения
элементов - фронтальный,
глубинный**

Композиции, «выступающие из плоскости», то есть имеющие рельеф, также относятся к фронтальным. Они воспринимаются зрителем фронтально и не требуют бокового обозрения. Рельеф произведений позволяет выявить их форму и композиционное построение за счет света и тени. Таким композициям свойственна работа материала, игра фактуры.

Фронтальные композиции чаще, чем другие, создаются авторами как самостоятельные произведения. Тем самым исключается влияние среды, появляется возможность не задумываться о

масштабе, стилистике, построении пространства, в котором они будут существовать. Самостоятельность произведения подчеркивается рамой, каймой, линией, бордюром и другими композиционными приемами, которые решают проблему вычленения произведения из пространства, замыкают композицию. Она развивается только внутри себя. Рама создает свое собственное пространство за ней, давая как бы отсчет от нее.

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

Так как композиционные законы и средства гармонизации действуют в любом виде композиции, то, осмыслив их однажды, вы свободно должны оперировать ими, создавая произведения фронтальной, объемной или глубинно-пространственной композиции.

Объемная композиция

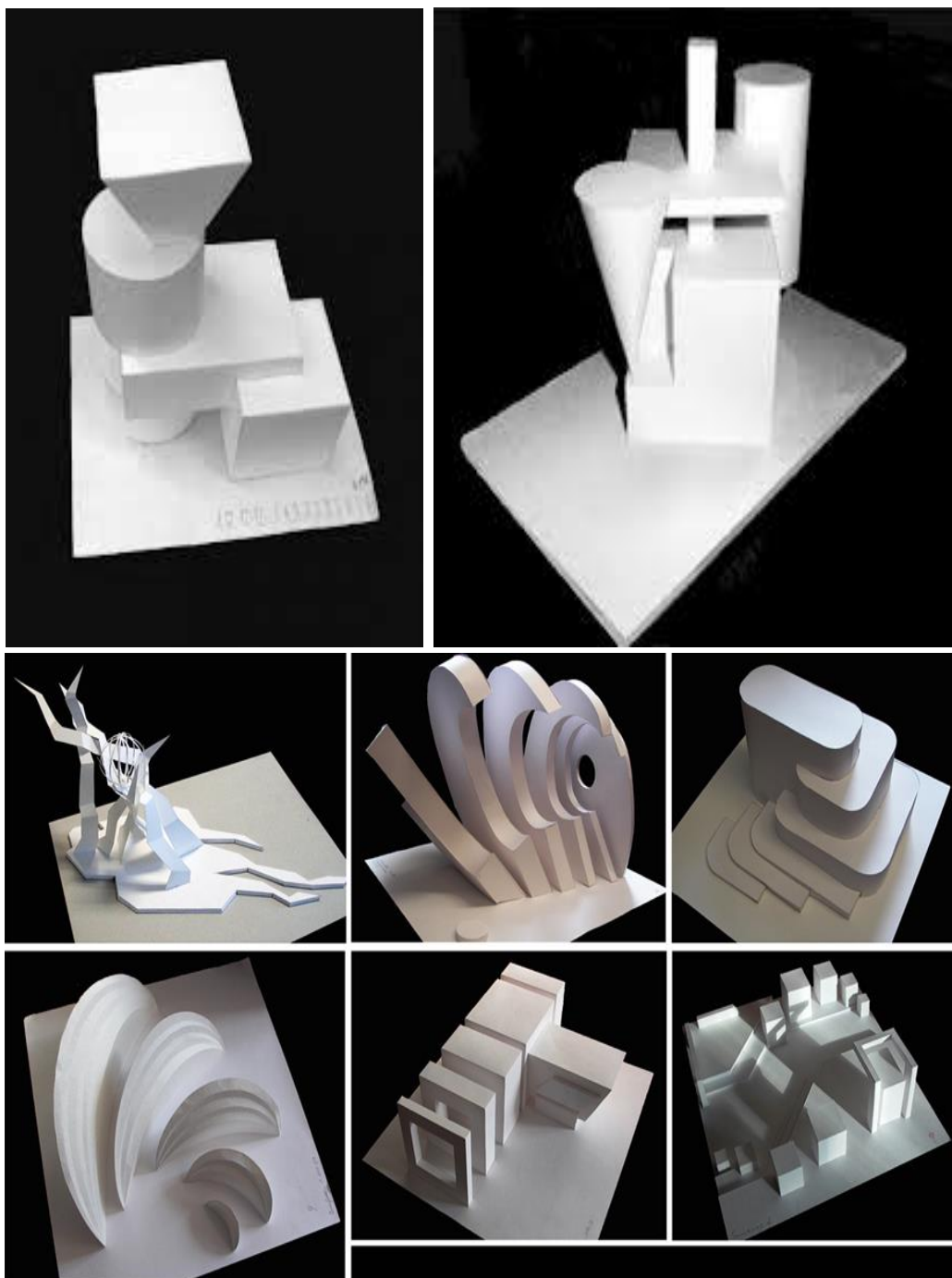
К объемной композиции можно отнести произведения искусства, имеющие три измерения (длину, ширину и высоту), то есть параметры, характеризующие объем вообще и решающие художественные задачи. Это скульптура, мелкая пластика, малые архитектурные формы, произведения декоративно-прикладного характера, различные утилитарные объемы, будь то посуда, мебель, средства транспорта, одежда – в общем, все то, что включает в себя дизайн. Даже в этом простом перечислении чувствуется, какое широкое применение может иметь объемная композиция в нашей жизни для создания функциональных предметов, обеспечивающих жизнедеятельность человека.

Поэтому можно предположить, что именно объем впервые привлек внимание человека как объект украшения. Поиски удобной формы сочетались с поисками методов придания ей выразительности и красоты. Работая над объемной формой, художник не забывал также о цвете и фактуре как активных изобразительных средствах, помогающих создать тот или иной художественный образ. Дошедшие до нас шедевры объемной композиции и через сотни лет поражают сочетанием функциональной продуманности предметов быта и художественной завершенностью формы, выразительностью цвета, фактуры.

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

Объемную композицию можно подразделить на два типа: симметричная и асимметричная. Наиболее распространенная – симметричная объемная композиция, имеющая вертикальную ось. Все четыре или более стороны относительно ее одинаковы. Такой симметричный объем в основном организует вокруг себя и одинаковое пространство, так как он ориентирован на одинаковое восприятие со всех сторон. Характерным примером таких композиций можно назвать дорожные ориентиры, верстовые или знаковые столбы, городские фонари прошлых веков, образцы садово-парковой архитектуры (например, ротонды) и т.д. Но и более мелкие предметы можно отнести к категории симметричных объемных композиций. Скажем, горшок, выполненный на гончарном круге. Его форма, с заложенной самой технологией изготовления вертикальной осью, дает нам возможность одинакового пластического прочтения ее с любых сторон. Но силуэт такой композиции может иметь бесчисленное количество вариантов решения форм в зависимости от

поставленных задач. Симметричность объемной композиции придает ей уравновешенность, что бывает очень важно для создания утилитарных предметов, а также статичность, посредством которой можно организовать акцент объема в «движущемся» пространстве.



Объемные композиции из бумаги

Асимметричная объемная композиция имеет широкие возможности для решения неповторимых пластических задач и сложного движения масс. Если мы обратим внимание на скульптуру, а тем более на изображение человеческой фигуры, то увидим, что авторы по-разному решали форму объема. Учитывая различные точки зрения, они предлагали на суд зрителей то обобщенно решенную форму спины, то сложные по силуэту боковые точки восприятия со множеством

прорывов в форме, то фас, где изобилует огромное количество деталей, поданных неодинаково проработанным барельефом. Так, посредством асимметричной объемной композиции можно понять художественный образ, созданный автором, проследить выраженную им пластическую тему только двигаясь вокруг нее. Асимметрия позволяет более емко выразить образ, передав всю его многогранность и многоликость. Именно асимметричную объемную композицию легче подчинить или развить, вставить в соответствующее пространство. Или пространство подчинить ей.

Окружающее пространство активно влияет на восприятие объемной композиции. Оно выражается в субъективной и часто временной оценке произведения. Рассмотрим простой пример: мраморная парковая скульптура. Сменяемость цветового колорита и фактуры, связанная со сменой времен года, создает большое различие в восприятии достоинств объемной композиции. То мы видим вокруг нее голые заснеженные стволы, то они становятся мокрыми, почти черными. То зелень листвы окружает ее, то золото осени. То вдруг появляются солнечные блики с рефlekсами от яркого освещения и тень. Кто-то увидит эту скульптуру словно высеченной из серого мрамора на фоне снега, кто-то – абсолютно белой на фоне яркой зелени. Даже форма объема может ощущаться по-разному – в силу созданного образа и влияния окружающего пространства. Поэтому решая определенные композиционные задачи, необходимо учитывать взаимодействие объема со средой, ее пластикой, колоритом, фактурой, освещением и т.д.

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

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

Работа с цветом в объемной композиции значительно отличается от работы на плоскости. Здесь очень важно учитывать не только физическое и психологическое воздействие цвета на зрителя, но и работу цвета на объеме. Мы уже знаем, что цвета бывают выступающими и отступающими, тяжелыми и легкими – все это необходимо учитывать в работе над объемной композицией. Иначе может произойти следующее: пластически вы создали выпуклость на объеме, но за счет окраски в черный или холодный цвет по отношению к очень светлому или теплomu объему вы зрительно

«вдавили» выступающую часть, а не выявили. Или наоборот: образовалось углубление или даже отверстие, так как вы обработали его светлым или активным цветом вроде желтого или оранжевого.

По отношению к темному и холодному решению объема такой акцент, если он вам и нужен, обесценит богатую по пластике форму, стало быть, применяя такое средство выражения художественного образа, как цвет, необходимо учитывать его свойства и сохранять цельность восприятия пластического решения.

Во многих произведениях объемной композиции применение цвета незначительно или вообще отсутствует. Здесь главенствует фактура как средство выражения художественного образа. Сам способ существования формы и изготовления объема обуславливает фактуру. Материал, будь то дерево, металл, камень, керамика или что-либо другое, должен наносить свой отпечаток на трактовку формы, соответствуя собственной пластике, выявляя способ изготовления. Такой материал, как дерево, сразу дающий теплый, интимный образ, подбирают по структуре, стараются выявить текстуру древесины, подвергая ее всевозможной обработке. Тут и крупная выборка долотом, и округлые борозды от стамесок, и более мелкие от резцов, а также различная полировка, тонирование, вошение. Все это необходимо для выявления фактуры материала. Обратите внимание, что наиболее значительные произведения искусства, шедевры всегда отличает соответствие фактуры и цветового решения пластике формы. Одновременное применение фактуры и цвета требует тщательной продуманности первостепенной роли того или иного средства. Предпочтение должно быть отдано тому из них, которое полнее выражает художественный образ произведения, а также может наиболее интересно выявить пластическое решение. При сочетании нескольких фактур нужно поступить так же, то есть отдать предпочтение наиболее выразительной. Но обилие применения различных материалов, тем более в равных количествах и одинаковых качествах, несет за собою потерю выразительности, неожиданности, интриги, контраста, что так важно в любом произведении искусства. Необходимо почувствовать красоту фактур, стараться увидеть их не только в музеях, непосредственно общаясь с шедеврами искусства, но и в окружающем мире. Это зеркало воды, зелень листвы и травы. Это серебристая древесина сруба и пористость камня. Это полированный металл и блеск стекла...

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

Теперь можно перейти к самому главному средству выражения – форме. Именно форма в объемной композиции определяет все. В отличие от пятна воздействие объемной формы гораздо сильнее и ощутимее, так как в данном случае подключается еще и ее масса. Все те психофизические, эмоциональные воздействия, которые рассматривались выше, когда речь шла о пятне, остаются в силе, однако они умножаются на массу. Так, квадрат менее значим, чем куб. Треугольник в положении вершиной вниз неустойчив, но его неустойчивость ощущается гораздо меньше по сравнению с пирамидой в таком же положении. А если объем пирамиды будет во много раз превышать размеры человека, то ощущение неустойчивости выразится настолько ярко, что начнет превышать возможный уровень спокойного восприятия этой формы. Создается ситуация ярко выраженного дискомфорта.

Поэтому очень важно правильно найти размер объемной композиции, соотношение к человеку, пространству, то есть масштабность произведения. Соразмерности можно добиться путем

пропорционирования, расчленения большого объема, сохраняя цельность восприятия формы, введением мелких деталей, снижающих противостояние человека и объема. И наоборот, обобщением, укрупнением пластической темы очень мелкого объема можно приблизить его восприятие к наиболее удобным для современного человека размерам. Дело в том, что отношение к размерам, создающим наибольший комфорт для человека, по всей видимости, меняется. Если огромные объемные композиции, относящиеся к определенным стилям, эпохам или идеям, подавляли человека своей массой, низводя его до уровня муравья, то в настоящий момент приоритет завоевывает человек. Появляется демократизм в размерах архитектурных сооружений, мебели, одежды, домашней утвари и т.д. Проблема масштаба – одна из центральных в создании объемной композиции. Но на восприятие формы объема большое влияние оказывает не только масштаб, но и соотношение этих размеров, а также деталей и целого объема, то есть пропорции. Кроме того, очень важно соотношение объема и того пространства, в котором он находится, иначе говоря, система пропорций.

В объемной композиции, как и в любой другой, действуют те же законы и закономерности, используются те же средства для создания гармоничной композиции. Так, закон равновесия, необходимое условие существования любой композиции, имеет особое значение. Это связано с тем, что в объемной композиции нагляднее, весомее, осязаемее выражается неуравновешенность всего объема или отдельных его частей. В связи с необходимостью кругового обзора объемной формы нужно добиваться ее равновесия со всех сторон. Для этого существуют различные приемы. Например, чтобы утяжелить какую-то часть объема, можно укрупнить ее по форме, изменить степень проработки, активно развить движение в утяжеляемую часть, применить более грубую фактуру (матовую, шершавую) и степень ее обработки, задействовать более тяжелый по ощущению материал, более темный цвет. Попробуйте использовать направленное освещение, чтобы в этой части образовались глубокие тени, или облегчить противоположную часть объема. При создании уравновешенной объемной композиции обязательным условием является композиционное единство. Оно выражается единством пластической темы, формы, цвета, фактуры, цельности художественного образа и т.д. Другие необходимые условия – соподчинение частей и целого (художественный образ диктует пластическую тему, та в свою очередь форму, а форма – цвет и фактуру), соответствие приемов и средств главной задаче – созданию художественного образа произведения. Для решения этой задачи художником выбираются соответствующие средства: контраст или нюанс, ритмичный строй для организации мощного движения или же просто форма и фактура.

Глубинно-пространственная композиция

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

Воздействие гармоничного пространства, построенного по законам гармонии, благотворно влияет на личность. Вот почему существуют теории «лучезарных городов», «зеленых городов», которые бы создавались по законам гармонии, и в них бы жили гармоничные личности. В этих теориях заложена идея добра, солнца, природы, мира. Художественный образ подобных

композиций действительно может влиять положительно на личность. Однако мы знаем, что глубинно-пространственная композиция решает и другие задачи.

Так, используя воздействие пространства, эмоционально окрашенного, несущего определенный образ, философию, можно заставить подчиниться ему. Эта его особенность постоянно использовалась на протяжении всей истории человечества. Так обставлялись гладиаторские бои, выходы царствующих особ, инквизиторские действия и т.п. Все это делалось продуманно, то есть компоновались в пространстве элементы (места зрителей, помосты, балдахины, развевающиеся флаги и т. д.). Учитывалось количественное воздействие цвета и фактуры. Например, золото парчи, алый цвет бархата, черный – сутаны, блеск вооружения, пестрота одежды толпы. Активно использовались световые и звуковые эффекты. Горящие костры и факелы, дробь барабанов, сигнал трубы и другие эффекты – все вкупе создавало атмосферу, психологически воздействующую на зрителя, который действовал далее по программе, определенной для него. То же самое происходит и на спортивно-театрализованных представлениях (открытие Олимпийских игр, гала-концерты, шоу разного рода и т.д.). Сегодня достижения науки и техники таковы, что в организации временной пространственной затеи используются компьютерная графика, охватывающая сотни метров; звук, наполняющий пространство и создающий впечатление присутствия внутри него; видеоряд, проецируемый одновременно на огромные плоскости домов. Порой подключаются всевозможные летательные аппараты и другие движущиеся механизмы. Подобные грандиозные зрелища производят потрясающее впечатление и заставляют зрителей активно принимать участие в них. Разрабатывая сначала сценарий, а затем концепцию действия, авторы создают определенный художественный образ, действующий во времени и пространстве. Средства, которые применяют художники этого вида композиции, те же. Это форма, цвет, фактура, освещение. Также часто используются звук, запах в качестве композиционных средств.



Помимо временных глубинно-пространственных композиций, о которых уже говорилось, существуют и стационарные. В первую очередь к ним относятся различные архитектурные композиции, начиная с композиции города и кончая композицией сооружения, естественно

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

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

Так проектировались города, расположенные в долинах гор, так задумывалась композиция в Петергофе. Здесь от дворца открывается необыкновенно глубокая перспектива, наполненная уходящими лестницами, скульптурами, водными каналами, фонтанами, кучами деревьев и газонами с разнообразной фактурой зелени. Именно вид сверху создает неповторимое впечатление, которое постоянно обогащается по мере продвижения в пространстве и зависит от освещения и времени года. Если



вы будете смотреть эту композицию с залива от каменного сооружения Монплеизр, то получите совсем другое впечатление от пространства. Композиция из зеленых насаждений, перемежаясь со скульптурами, мостиками, фонтанами и другими малыми архитектурными формами, поведет вас к ее центру, доминанте – дворцу. Она будет постепенно расширяться, увеличиваться в количестве и разнообразии форм, укрупняться в масштабе, переходить от природных форм к архитектурным. Восприятие глубинно-пространственной композиции Петергофа от центрального въезда другое. Здесь превалируют парадность, значимость. Однако разнообразие эмоциональных впечатлений не разрушает композиционного единства, а обогащает его. Так, композиционный центр, сгруппированный из разных по функциональному назначению зданий, своим пластическим решением объемов, системой пропорций и масштаба, заданным ритмом форм, их контрастом и нюансом оправдывает свое назначение. Другие архитектурные сооружения, составляющие композицию, находятся на определенных расстояниях от центра, имеют соответственные масштабные соотношения, развивают общую стилевую, цветовую и фактурную идею композиции. Для создания глубинно-пространственной композиции Петергофа, отвечающей гармонии, были выполнены ее законы (целостности, уравновешенности) и применены все средства гармонизации.

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

Все виды композиций претерпевают изменения во времени. Особенно это касается глубинно-пространственной композиции. Автомобиль, самолет дают возможность современному человеку воспринять колоссальные пространства. Вследствие этого происходит изменение в ощущении его, что влияет в свою очередь на количественное (размерное) и качественное отношение к пространству. Также видеотехника передает пространственные ощущения без непосредственного общения с композицией. Обилие такого плана информации на первом этапе обогащает человека, а затем эмоциональная острота восприятия гаснет. Это происходит по многим причинам. Одна из них – отсутствие «пауз». Так, в классически построенных композициях всегда присутствовали «паузы», дающие психологическую разгрузку и подготавливающие к последующему восприятию.

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

У такой композиции может быть только внутренняя динамика. Никаких развивающихся силовых линий, вся динамика замкнута на себя. Символ инь и янь – идеальная замкнутая композиция.

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

Фрагментарная композиция

Фрагмент – это кусочек внешней среды, более или менее случайный, «схваченный» и перенесенный в композицию. Фрагментарная композиция подразумевает целый мир, спрятанный за обрезом листа (если это плоскостная композиция). Существует продолжение, угадываемое, но невидимое нами.



форму работы, как фрагментарная композиция.

Выделение комфортной композиции из хаотических пятен.

Не следует отождествлять это понятие с фрагментом. Они близки по своему корню, но весьма различны по сути.

Фрагмент – часть целого, взятая вне связи с форматом.

Фрагментарность композиционного решения – закономерный результат творческого поиска.

Фрагмент в большинстве случаев представляется нам механическим актом. Нередко в различных изданиях репродуцируются отдельные части произведений искусства. В таком показе отчетливо прослеживаются особенности передачи формы, разработка деталей, очарование фактуры, рисовальные моменты. Фрагменты дают более полное представление о характере образной интерпретации жизни в творчестве мастера, богатейших возможностях цвета, композиции, рисунка, помогают зрителю понять своеобразие живописно-пластического языка.

Но может быть другой случай, когда параллельно с основной работой у художника появляется потребность пристальнее выяснить что-то, и он прибегает к выполнению фрагмента. Подобный ход, исполненный непосредственно самим автором, не пассивно, а с подъемом можно отнести к творческому акту.

Суть композиции заключается в том, чтобы найти такое сочетание, организацию изобразительных элементов, которые лучше содействовали бы выявлению содержания. То же, что с некоторой долей условности можно назвать фрагментарностью, найденностью предельно обостренных творческих границ композиции, является лишь одним из способов ее построения. Данное определение вовсе не вступает в противоречие с общей трактовкой композиции. Привычным стало выражение – нельзя объять необъятное. Поэтому мы воспринимаем как вполне естественное, что в каждом художественном произведении многое остается за пределами изображения. Нас, например, не смущает, если в картине видна лишь часть дома, ограниченные рамой деревья, предметы интерьера.

Но фрагментарность – нечто иное. Она характеризуется неожиданным, внезапным композиционным срезом. Часто стремление к максимальной выразительности требует фрагментарной подачи композиции. Но это не означает предпочтительности того или иного приема. Многое зависит от замысла, приверженности художника к определенным пластическим средствам, его мироощущения. Какие побудительные причины лежат в основе такого подхода, чем это вызвано? Стремлением к обострению замысла, большей впечатляющей силой воздействия. Пользуясь киноведческой терминологией, можно сказать, что замысел произведения, выполненного с использованием фрагментарной композиции, будто подсмотрен скрытой камерой. Однако не надо смешивать фрагментарную композицию с кадрированием. Кино-кадр является частью предшествующих ему и последующих за ним кадров, в целом составляющих киноленту. Например, в одном показана часть колеса и кузова коляски, кусок земли, в следующем – вся бричка, а затем и целая сцена. Многочисленные упражнения в раскадровках во время учебы, где возникает необходимость в различных точках зрения и ракурсах, содействуют развитию подобного пространственного воображения. Важно только, чтобы эти занятия не превратились в заученный легковесный прием. Механическое перенесение приемов кино в изобразительное искусство неоправданно.

В отличие от кино кадрирования здесь каждая работа имеет самостоятельное значение и должна быть цельной. Задача фрагментарной композиции – полное воплощение замысла.

Фрагментация применяется и при натурной работе; при подготовке к ней кадрируется объект изображения. Взгляните на рисунок натюрморта М. Врубеля, в нем ясно прослеживается удивительно продуманное во всех компонентах построение предметов на плоскости, их четкий ритмический строй, соподчиненность и связь с форматом листа.

Благодаря тому, что отдельные объемы – бокал, стакан и графин срезаны нижним краем рамы, они менее акцентированы, зритель в своем восприятии пропускает их. Главное, наиболее привлекающее, расположено на втором плане, поддержанном ближним и дальним. Все вместе создает прекрасный, обладающий декоративными качествами рисунок. Такой способ компо-

зиционного построения широко используется не только в станковом искусстве, монументальном, декоративно-прикладном, но также в графике, иллюстрациях, особенно в плакате.

Умение через деталь сказать о многом достигается разными путями. Некоторые художники в поисках наибольшей убедительности композиции доводят ее до предельной лаконичности, стремясь сфокусировать все средства на главном. Другой ход: фрагментарная композиция задумывается сразу. Трудно отдать преимущество какому-либо одному. Кому-то более свойственно панорамное видение, широкий охват изображаемого, другим – тяготение к предельной наполненности образа, кто-то находит решение в поисках наиболее действенного варианта, иные, обладая ярким воображением, предпочитают изначально решать выношенный образ. В любом случае исключительную роль играет чувство формата, ощущение, если так можно сказать, композиционной рамы, композиционного замка. Практически это означает, что все срезы изображения должны не только впечатлять своей неожиданностью, но в первую очередь быть убедительными, оправданными пластически. Даже, казалось бы, самый нелепый, алогичный срез перестает быть нелепым и никого не будет смущать, если он не одинок, находит отклик в общем построении. Не меньшее значение имеет декоративность, чувство красоты, пронизывающее всю работу. Колористическое решение в этом случае также становится более четким, определенным. Особенно велико значение общего силуэта композиции.

Сам по себе формат не имеет самостоятельного значения, правда, определенный – вертикальный, горизонтальный, квадратный, более или менее вытянутый и т.д., вплоть до овального, может натолкнуть на оригинальное решение замысла. Вместе с тем нельзя согласиться с однозначной оценкой или выделением каких-то особо неожиданных форматов.

Главное не в нем, а в мысли, которая может быть острой или вялой. Все зависит от творца. В самом «пассивном», абсолютно уравновешенном формате, таком, как квадрат, порой заключена предельно напряженная, гармоничная композиция.

Работу над фрагментарной композицией имеет смысл осуществлять и во время учебы. Она может найти отражение в упражнениях при наблюдении, зарисовках с натуры. Чрезвычайно полезны специальные задания: передать в небольших эскизах свои композиционные замыслы с помощью фрагментации.

Но прежде всего фрагментарность композиционного решения следует рассматривать не как очередной прием компоновки, а как органическую черту мировосприятия художника, продиктованную самой идеей произведения.

Глава восьмая

Основы композиции в дизайне и архитектуре

В любом виде искусства ключевую роль играет правильное расположение элементов произведения, позволяющее наиболее точно передать идею этого произведения. То есть выделить ключевые сюжетные линии, передать необходимое настроение и соблюсти при этом гармонию.

Интуитивное понятие о композиции в различной степени присутствует у каждого. Иначе в ней не было бы никакого смысла.

То есть люди имеют схожее представление о гармонии, целостности, единстве.

Композиция в дизайне, композиция в рисунке, композиция в живописи, композиция в фотографии – понятия не разделимые. Композиция в музыке и композиция в литературе так же имеют много общего с вышеперечисленными, однако средства ее достижения другие.

Деятели искусства уделяют особое внимание поиску наиболее выразительных композиционных схем. На протяжении долгих столетий создавались произведения с различными композиционными решениями, в том числе и произведения изобразительного искусства. Однако в этой статье мы не будем рассматривать сложные художественные произведения.

Любой объект с легкостью можно вписать в одну из трех основных фигур: прямоугольник, треугольник, эллипс. Так что оперировать мы будем именно этими фигурами.

А саму композицию рассмотрим как правильное расположение элементов изображения, основанное на предметном изучении восприятия человеком зрительной информации.

Речь пойдет о композиции в изобразительном искусстве, композиции в фотографии и, конечно же, дизайне.

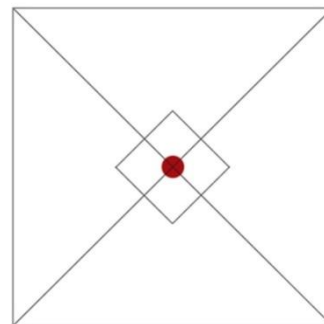
Геометрический и композиционный центры, средства выделения композиционного центра, плановость в композиции

Мы строим композицию на плоскости. Будь то фотография, лист бумаги или монитор компьютера. Если через эту плоскость провести две диагональные линии, точка их пересечения укажет на геометрический центр нашей будущей композиции.

Любой предмет, вписанный в этот центр, будет чувствовать себя вполне уверенно.

Композиционный центр служит для фокусировки внимания зрителя на деталях композиции. В фотографии, живописи и рисунке, как правило, выделяются сюжетно-композиционные центры. То есть, в композиционном центре находится основной сюжет произведения. В рекламе выделение композиционного центра может пригодиться для привлечения внимания потенциального покупателя к интересной ему информации. Это может быть текст или изображение.

Композиционный центр и геометрический центр композиции могут не совпадать.



Выделение освещенностью	Выделение цветом
Выделение формой	Выделение размером

Композиционных центров в композиции может быть несколько, в то время, как геометрический центр один.

Композиционный центр может быть выделен:
контрастом света и тени;
контрастом цвета;
размером;
формой.

В классической живописи, как правило, сюжетно-композиционный центр изображают на втором плане. Передний план служит как бы вступлением, приглашением взглянуть на основное событие. На втором плане находится весь сюжет произведения, а третий служит продолжением картины, фоном, на котором разворачивается действие.

Диагональные линии в композиции

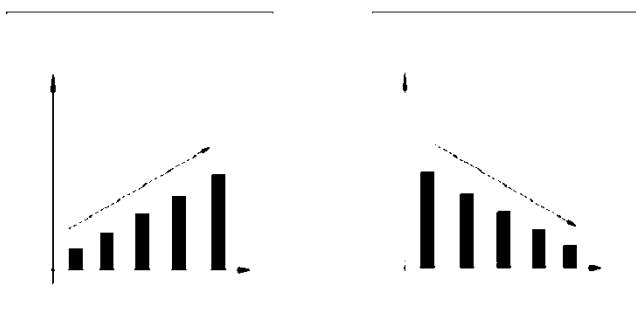
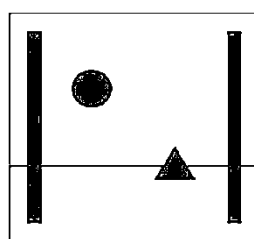


График на рисунке слева означает рост. График на рисунке справа означает падение. Так уж сложилось. И, соответственно, в композиции диагональная линия, проведенная от левого нижнего угла к правому верхнему, воспринимается лучше, чем линия, проведенная от левого верхнего угла к правому нижнему.

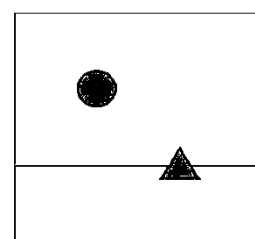
Замкнутая и открытая композиция

В замкнутой композиции основные направления линий стремятся к центру. Такая композиция подойдет для передачи чего-то устойчивого, неподвижного.

Элементы в ней не стремятся за рамки плоскости, а как бы замыкаются в центре композиции. А взгляд с любой точки композиции стремится к этому центру. Для ее достижения можно использовать компактное расположение элементов в центре композиции, обрамление. Расположение элементов (на изображении – геометрических фигур) таким образом, чтобы все они указывали на центр композиции.



Замкнутая композиция



Открытая композиция

Открытая композиция, в которой направления линий исходят от центра, дает нам возможность продолжить мысленно картину и увести ее за рамки плоскости. Она подходит для передачи открытого пространства, движения.

Правило золотого сечения



Различное расположение элементов на плоскости может создать гармоничное или негармоничное изображение. Гармония – это ощущение и понятие о правильном расположении элементов весьма интуитивно. Однако можно выделить несколько совсем не интуитивных правил.

Расположение простых геометрических фигур на изображении слева выглядит намного более гармоничным. Почему?

Гармония – это слаженность. Единое целое, в котором все элементы дополняет друг друга. Некий единый механизм.

Самый большой такой механизм – это окружающий нас мир, в котором все элементы взаимосвязаны – животные дышат воздухом, расходуют кислород, выдыхают углекислый газ, растения используют его углерод и энергию солнца для фотосинтеза, возвращая кислород. Одни животные питаются этими растениями, другие регулируют количество питающихся растениями, питаются ими, тем самым спасая растения, вода испаряется, чтобы выпасть осадками и пополнить запасы рек, океанов и так далее...

Нет ничего более гармоничного, чем сама природа. Поэтому и понимание гармонии приходит к нам от нее. А в природе огромное количество зрительных образов подчиняется двум правилам: симметрии и правилу золотого сечения.

Динамика и статика в изображении, движение, ритм

Динамичная композиция – композиция, при которой создается впечатление движения и внутренней динамики.

Статичная композиция (статика в композиции) – создает впечатление неподвижности.

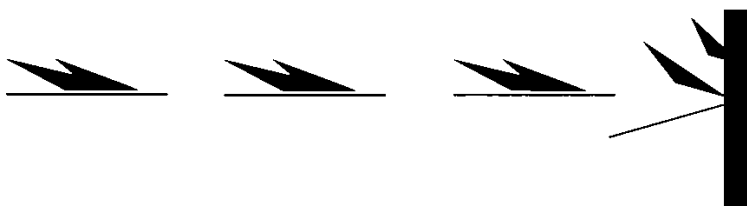
Изображение слева выглядит статичным. На картинке справа создается иллюзия движения. Почему? Потому что мы прекрасно знаем из своего опыта, что будет с круглым предметом, если наклонить поверхность, на которой он находится. И воспринимаем этот предмет даже на картинке движущимся.

Таким образом, для передачи движения в композиции можно использовать диагональные линии.

Так же можно передать движение, оставив свободное пространство перед движущимся объектом, чтобы наше воображение могло продолжить это движение.



Движение можно передать последовательным отображением некоторых моментов этого движения.



Так же для передачи движения используют смазанный, размытый фон и направление линий композиции в сторону движения объекта.

Статика в композиции достигается отсутствием диагональных линий, свободного места перед объектом и наличием вертикальных линий.



Ритм

Движение можно замедлить или ускорить.

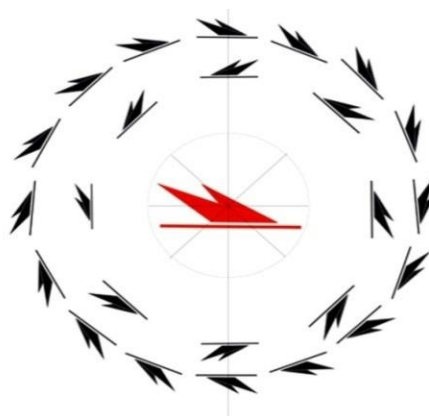
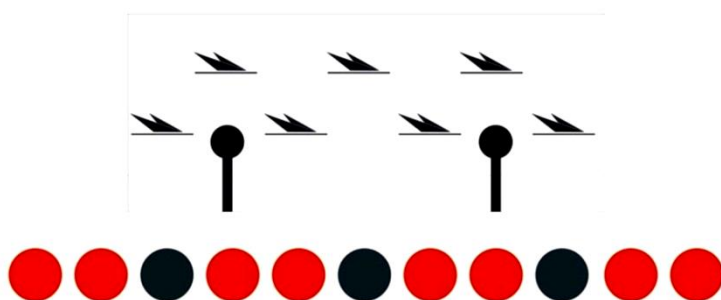
Кажется, что движение на левом рисунке быстрее, чем на правом. Так устроен наш мозг. Мы читаем и пишем слева направо. И движение нами воспринимается проще слева направо.

Замедлить движение можно наличием в композиции вертикальных линий.

Ритм – один из ключевых моментов в искусстве. Он может сделать композицию спокойной или нервной, агрессивной или умиротворяющей. Ритм обусловлен повторением. Мы живем в мире различных ритмов. Это смена времен года, дня и ночи, движение звезд, стук капель дождя по крыше, сердцебиение... В природе ритм, как правило, равномерен. В

искусстве же можно выделять ритмические рисунки, делать акценты, менять размеры, тем самым придавая композиции особое настроение.

Ритм в изобразительном искусстве может создаваться повторением цвета, объектов, пятен света и тени.



Симметрия и асимметрия в композиции, достижение равновесия

Симметрия



Как уже говорилось, в природе большое количество зрительных образов подчиняется закону симметрии. Именно поэтому симметрия легко воспринимается нами и в композиции. В изобразительном искусстве симметрия достигается таким расположением объектов, что одна часть композиции, как будто является зеркальным отражением другой. Ось симметрии проходит через геометрический центр. Симметричная композиция служит

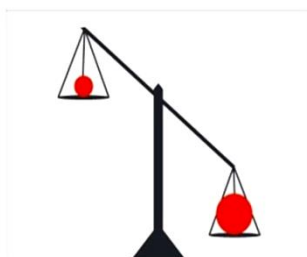
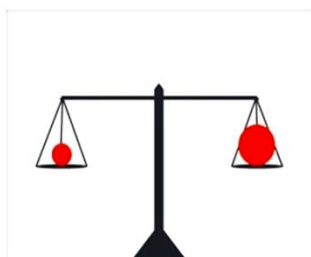
для передачи покоя, устойчивости, надежности, иногда величества. Однако создавать изображение абсолютно симметричным не стоит. Ведь в природе не бывает ничего идеального.

Симметрия – это самый простой способ добиться равновесия в композиции. Однако не единственный.

Асимметрия, достижение равновесия

Чтобы понять, что такое равновесие можно представить механические весы.

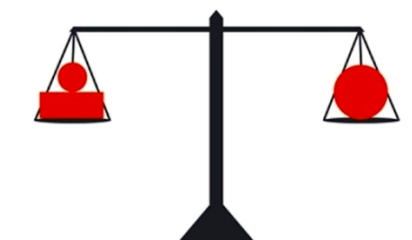
В данном случае работает закон симметрии. Слева и справа на весах на одинаковом расстоянии симметрично расположены два предмета одинаковой формы и размера. Они создают равновесие.



Асимметрия нарушит это равновесие. И если один из объектов будет больше, то он попросту перевесит меньший.

Однако возможно уравновесить эти объекты, добавив в композицию что-нибудь, в качестве противовеса. Асимметрия при этом сохранится.

Так же добиться равновесия при асимметрии можно будет, перевесив больший предмет ближе к центру.



Применение правил композиции в рекламе

Правильная подача информации

Чтобы научиться строить сложные композиционные схемы, выражать свои мысли, передавать идею произведения, развить в себе чувство единства и равновесия помимо знаний основ композиции необходимы талант и долгие годы тренировок. За все время существования изобразительного искусства художники, архитекторы и фотографы выявили огромное количество композиционных схем, задействовав целый ряд средств достижения композиции.

Помимо сложных художественных произведений, соблюдение правил композиции так же важно и для правильной подачи информации в рекламе. Делаете ли вы рекламный снимок какой-либо продукции, размещаете графическую информацию на сайте или баннере, предоставляете готовый продукт на утверждение заказчику, без построения композиции не обойтись.

Предоставляемая информация должна находиться в композиционном центре. Для этого ее необходимо выделить одним из существующих способов. Лучше всего подойдет выделение освещенностью. При подаче информации светлый объект расположите на темном фоне, темный – наоборот. Старайтесь не использовать пестрый фон, он может отвлечь внимание.

Не забывайте о целостности. Если объектов несколько, не располагайте их хаотично. Лучше всего выстроить их в форме простых геометрических фигур. Старайтесь соблюсти при этом равновесие.

Если объект не должен располагаться в центре, лучше поместить его справа, чтобы взгляд двигался навстречу ему, так как читаем и просматриваем изображение мы слева направо.

Правильная подача информации – залог успеха. Старайтесь уделять этому достаточное количество времени и внимания.

Как пользоваться правилами композиции:

Правила композиции не являются обязательными для соблюдения. Даже наоборот. Некоторые правила противоречат один другому (например, передача движения и передача покоя).

Если лицо человека на картине повернуто в какую-либо сторону, необходимо оставлять свободное пространство с этой стороны, чтобы взгляд не упирался в преграду.

Нарушение правил композиции может быть намерено. Особенно в такой нестандартной и сложной отрасли, как реклама. Если в дизайне упаковки сока провести горизонтальную линию не по правилу золотого сечения, а чуть выше, то и пакет сока будет казаться выше.

Однако, прежде чем нарушать какое-либо правило, его надо знать и уметь им пользоваться. Помните, если вы нарушаете правила, вы должны четко осознавать, **ДЛЯ ЧЕГО** вы это делаете.

Достижение равновесия является одним из самых значимых этапов при построении асимметричной композиции и часто при этом руководствуются интуитивным чувством равновесия. Чувство это можно развить при помощи различных упражнений.

Равновесие может достигаться противопоставлением размеров, форм пятен цвета и тени.

Если вы заметили, что какая-то деталь композиции сильно перевешивает все остальные, вы можете попробовать изменить ее цвет, освещенность, форму или уравновесить ее при помощи какого-либо другого предмета, добавленного с противоположной стороны.

Результатом творческого процесса является произведение, форма выражения которого может быть самой разнообразной. Это и архитектурное сооружение, и живописное полотно, и ювелирное украшение, а также театрализованное представление, песня, киноэпопея, обычный керамический горшок, национальный костюм, дизайн автомобиля и т.д. Но произведение будет представлять

художественную ценность только в том случае, если оно создано по законам гармонии и несет в себе художественный образ

Закономерности построения пространственной композиции парка.

Соотношения парковых объемных форм

Соотношения объемных элементов парка – декоративной древесной и кустарниковой растительности, малых архитектурных форм, фонтанов, террас – образуют композицию объемных форм. Композиция формы может быть трех видов: фронтальной, объемной и глубинно-пространственной. Фронтальная композиция характеризуется преобладанием горизонтальных и вертикальных элементов над глубиной формы, при объемной – все три измерения имеют примерно одинаково значение, а при глубинно-пространственной – плоскости и объемы организуют так, чтобы все виды и панорамы раскрывались по принципу возрастающей эмоциональной нагрузки. Композиция парка должна иметь четкую внутреннюю пространственную ориентацию, позволяющую посетителю легко находить композиционные центры. Декоративная древесная и кустарниковая растительность, малые архитектурные формы и другие объемные элементы садово-парковой композиции находятся в определенных соотношениях, которые при рациональном их использовании усиливают художественную выразительность парковых пейзажей.

Огромное разнообразие соотношений форм парковых элементов, естественных и искусственных, обуславливается величиной, геометрическим строением, положением в пространстве, освещенностью, цветом, фактурой. К композиционным средствам, используемым при формировании больших парковых пространств, относятся линейная и воздушная перспективы, членение глубинного пространства, синтез искусств и другие. Соотношение форм по величине (высоте, ширине, длине). Величины «высота, ширина, длина» выражаются в метрической системе и записываются целыми или иррациональными числами. Совокупность пространственных соотношений величин, объединенных определенной композиционной зависимостью, называется пропорцией. Но понятие пропорции в садово-парковом искусстве нельзя отождествлять с понятием пропорция в математике. Пропорции теснейшим образом связаны с решением конкретных композиционных задач, обусловлены художественным вкусом и композиционным опытом автора.

С помощью художественных пропорций может быть выражена монументальность, торжественность, или, наоборот, скромность, простота. Пропорции в садово-парковой композиции – это как бы ее внутренняя красота. Она невидима непосредственно, но всегда ощутима, подобно духовной красоте человека. В настоящее время художники чаще всего пользуются двумя пропорциональными соотношениями: модульной системой пропорций и «золотым сечением». Основой модульной системы проектирования является некоторая исходная величина, которая служит мерой всех частей композиции и называется модулем. Модуль – это не мера длины, а размер какой-либо части сооружения. Например, ширину парковой дорожки часто определяют по количеству бетонных плит, укладываемых на нее, а высоту дерева – шириной его кроны. Универсальным модулем парковых пространств является человек.

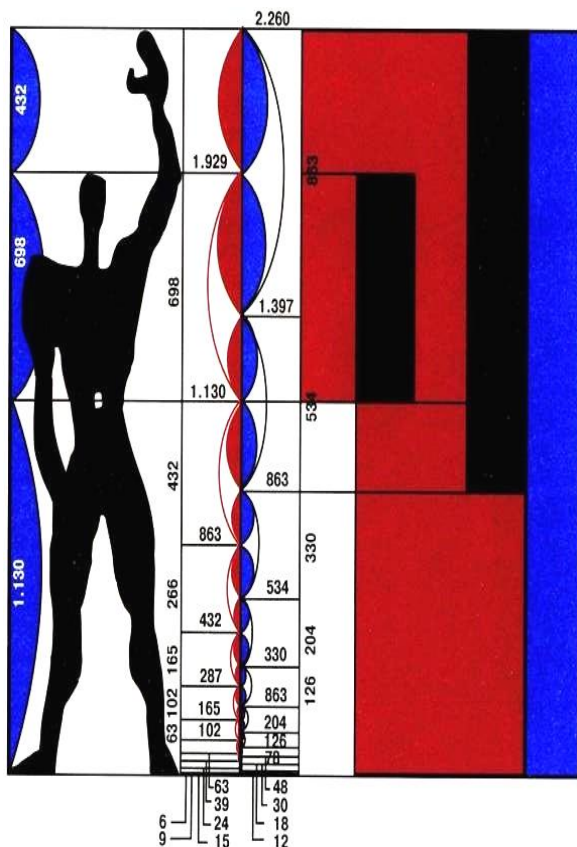
Интересное усовершенствование модульной системы пропорций для архитектуры (модулов) предложил великий француз Ле Корбюзье. Метр – это цифры без реального содержания; сантиметр, дециметр, метр – это только обозначения десятичной системы. Цифры модуля – это действительные размеры. Они – факты. Они являются результатом выбора между бесконечным количеством величин. Модуль – это такая измерительная система, в основу которой положен человеческий рост и математика. Исходные единицы измерения в модуле связаны с условным членением роста человека. Понятно, что такая измерительная система имеет особое значение при

создании садов и парков, то есть специально оборудованных мест для отдыха людей. Модульор-гамма, это еще не музыка, но правильно используя эту систему модульных пропорций, можно творить музыку садов и парков, музыку природы.

Модульор

В модульоре Ле Корбюзье каждое последующее членение связано с предыдущим «золотым сечением». Понятие «золотого сечения» восходит из глубокой древности. В геометрии Эвклида оно определено как деление отрезка в крайнем и среднем отношениях, то есть деление отрезка, при котором величина большей его части является средней пропорциональной всего отрезка и его меньшей части. Введем обозначения: целое – C , большая часть – a , меньшая – b . Правило «золотого сечения» выступит как соотношение $C/a=a/b$. Это соотношение является иррациональным. Распространенным и достаточно точным выражением его являются такие величины: $a=0,618$; $b=0,382$. Приближенные целочисленные значения «золотого сечения» можно получить при помощи чисел ряда Фибоначчи, в котором каждое последующее число равно сумме двух предыдущих: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... Из этих чисел составляется ряд целочисленных отношений: 1 : 2; 2 : 3; 3 : 5; 5 : 8; 8 : 13; 13 : 21;...

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



Ле Корбюзье. Модульор. 1947

В садово-парковом искусстве применение правил пропорциональных соотношений затруднено в связи с тем, что растительность, развиваясь, увеличивается. Но, тем не менее, соотношения высоты растительной группировки и площади экспозиции, а также растений внутри группировки, растительности и архитектурных сооружений, ширин дорожек и цветников, мельчайших деталей композиции должны строиться в соответствии с правилами применяемых систем пропорций.

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

В современном механизированном обществе, где оборудование с каждым днем совершенствуется для блага человека, создание гаммы визуальных

измерений вполне уместно. Новый инструмент пропорционирования архитектурных форм явится основным средством объединения и сочетания человеческого труда, разобщенного – я бы сказал,

разорванного – в наши дни двух трудно примиримых между собой систем: англосаксонской футдьюм, с одной стороны, и метрической – с другой»

Ле Корбюзье не удовлетворился разновидностью системы Фибоначчи и сформулировал характеристики своего «модулора»: «Модулар – мерило, основанное на сочетании математики и человеческого масштаба; оно состоит из двух рядов числовых величин – красного и синего ряда. Можно ли ограничиться одной только числовой таблицей? Нет.

И вновь хочется пояснить весь комплекс идей, положенных в основу изобретения. Метр – это всего только условная, абстрактная величина; сантиметр, дециметр, метр – это всего только наименования, принятые в десятичной системе... Числовые величины модулора – это размеры конкретные, обладающие материальностью, они представляют собой результат выбора из бесконечного множества величин. Эти меры – величины числовые и обладают всеми свойствами чисел...». «...Сущность изобретения была выражена с редкой простотой: «модулар» – это средство измерения, основой которого являются рост человека и математика. Человек с поднятой рукой дает нам точки, определяющие занятое пространство – нога, солнечное сплетение, голова, кончик пальцев поднятой руки – три интервала, обуславливающие серию золотого сечения, называемую рядом Фибоначчи. С другой стороны, математика предлагает здесь некоторое изменение, очень простое и в то же время весьма существенное: простой квадрат, удвоение и два золотых сечения. Сочетания, полученные в результате использования «модулора», оказались беспредельными».

Модулар выдержал довольно длительный срок проверки и был оценен положительно во всем мире. Архитекторы повсюду признали, что это не загадка, а инструмент, который можно вложить в руки тем, кто конструирует формы для простой цели.

Вот вкратце основные позиции модулора:

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

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

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

113 – солнечное сплетение;

182 – вершина головы;

226 – конец пальцев поднятой руки.

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

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

Ле Корбюзье советовал каждому работающему в композиции (начиная от создания любой утилитарной вещи и до возведения архитектурных сооружений) сделать линейку по его системе пропорционирования, ощутить ее в натуре и работать с ней. Но в то же время он всячески подчеркивал творческий подход в работе с модуларом. Продолжая прорабатывать свою систему пропорционирования, Ле Корбюзье создал «модулар-2», в котором два квадрата со сторонами 1,13 см были соединены так, что образовывали третий квадрат такого же размера. Прямой угол,

вписанный в прямоугольник по общей стороне квадратов, образует две точки пересечения на сторонах третьего квадрата. Соединения этих точек прямой дает в одну сторону уменьшающуюся, в другую сторону увеличивающуюся серию гармоничных носителей «красной» и «синей» серии.

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

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

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

«Золотое сечение» в садово-парковой композиции

Соотношения форм по геометрическому строению. Этот тип соотношений возникает при сопоставлении прямолинейных (геометрических) и криволинейных (живописных) форм, то есть природных и искусственных форм. Соотношения по геометрическому строению характеризуются понятием пластичности, или, другими словами, гармоничным соотношением форм и линий. Примером пластического решения в садово-парковом искусстве является умелая вертикальная планировка, или геопластика, с помощью которой достигается гармоническое сочетание особенностей рельефа, дорог, малых архитектурных форм и растительности. Соотношения форм по их положению в пространстве парка. Они имеют решающее значение в создании глубинно-пространственной композиции, ибо садово-парковое строительство – это искусство больших пространств. Соотношения этого типа регулируются чередованием открытых и закрытых пространств, глубинным построением пейзажей, линейной и воздушной перспективами. Открытие и закрытие пространства следует чередовать. При этом необходимо учитывать, что открытые пространства действуют возбуждающе, а закрытые – успокаивающе. Полноценное восприятие пространства в движении обеспечивается при условии, что его протяженность равна 150–200 м. Глубинная многоплановая композиция, воспринимаемая с видовой точки, называется пейзажем парка. Наиболее эффектен пейзаж, который укладывается в поле нормального видения, то есть в пределы конуса, образованного треугольником, угол которого равен 15–18,5°.

В пейзаже различают передний, средний и дальний планы. Передний план – начало перспективы. Он очерчивается аллеей, террасой, беседкой, видовой площадкой, одиночными деревьями или древесными группами. Средний план оформляется главным образом опушкой массива, древесными группами или одиночными деревьями. На дальнем плане обычно доминирует характерный объект, декоративная растительная группа или опушка массива с вертикально выделяющимся силуэтом.

Силуэт в садово-парковой композиции – это контурное очертание декоративных растительных группировок на фоне неба или городской застройки, воспринимаемое пространственно извне или изнутри, но всегда на дальнем плане. Парк без выразительного силуэта безлик и уныл. Вертикальные акценты и доминанты необходимы для создания запоминающегося образа парка, отличающего его от всех других. Большое значение имеет оформление видовой точки пейзажа. Обычно обрамление перспективы, называемое рамкой, образуют зеленые кулисы. Для сосредоточения внимания зрителя на определенном пейзаже необходимо создание фокуса пейзажа. Это может быть активное в эстетическом отношении дерево, садово-парковое сооружение или декоративный элемент. В зависимости от взаимного расположения различных планов перспективы пейзажи могут быть малой (50–100 м), средней (100–400 м) и большей (свыше 500 м) глубины.

Пейзажи различной глубины создают на основе законов линейной и воздушной перспектив. Законами линейной перспективы обусловлены изменения величины и формы парковых элементов и растительных группировок в зависимости от расстояния между зрителем и объектом. С удалением предметы уменьшаются в размере, превращаясь в точку на горизонте. Учитывая это, можно уменьшать или увеличивать глубину паркового пейзажа, изменять размеры его отдельных элементов. Использование линейно перспективы в построении парковых композиций ограничено.

Чаще ее применяют в процессе проектирования для пространственного изображения пейзажей. Законами воздушной перспективы обусловлены изменения яркости освещения и цвета в зависимости от расстояния между наблюдателем и различными планами паркового пейзажа. Яркость цвета и света изменяется в связи с запыленностью воздуха, имеющего слегка синеватую окраску. Мягкие, плавные, с синеватым оттенком элементы пейзажа оптически удаляются от наблюдателя, а четкие, контрастные, наоборот, кажутся ближе. Все тона окраски растительности и архитектурных элементов изменяются в зависимости от толщины слоя воздушного пространства: красные переходят в фиолетовые, а вдали приобретают темно-синий цвет; желтые более постоянны, но с большим удалением кажутся зеленоватыми, зеленые на расстоянии переходят в голубые, и только синий цвет остается без изменения. Изменение цвета предметов называется колоритной перспективой.

Архитектурная композиция Антонио Гауди

На неповторимый архитектурный облик столицы Каталонии неизгладимый отпечаток наложило творчество и загадочного мастера Гауди. Архитектор Антонио Гауди Корнет (Antoni Gaudí i Cornet) родился 25 июня 1852 года в городке Реус каталонской провинции Таррагона. Отец его был котельщиком, и юный гений часто помогал отцу и деду, восхищаясь виртуозной работой их рук при изготовлении изделий из меди. Влюбленного в природу и наблюдательного Антонио с детства привлекали совершенство форм, игра цветов и линий. Любовь ко всему натуральному нашла выход в творчестве Гауди – излюбленными материалами мастера стали камень, керамика, дерево и кованое железо.

В 1878 г. Антонио Гауди получил диплом архитектора.

С самого начала его проекты отличались от работ его современников.

Огромное влияние на работы Гауди оказала природа и ее формы, это отражено в использовании им изогнутых строительных камней, извивающихся железных скульптур и органических форм, которые являются характерными чертами архитектуры Гауди в Барселоне.



Гауди также украсил многие из своих строений мозаикой из цветной плитки. Этим он добавил еще одну грань в свои работы, которую часто не замечают архитекторы – использование цвета.

Сочетание оригинального дизайна, интересных форм и ярких цветов в работах Гауди придают им воистину бесподобный вид.

Всего в наследии Гауди 18 сооружений, большинство из них находится в Барселоне, определяя весь архитектурный облик города.

Архитектор был влюблён в этот город, говорил по-каталански и в культуре своего народа черпал неиссякаемое вдохновение для творчества. Среди самых известных работ Антонио Гауди в Барселоне дом Висенс, Школа Терезианок, дом Бельесгуард, Дворец Гуэль, дом Батльо, дом Мила, парк Гуэль и, конечно, храм Святого Семейства.

Собор Саграда Фамилия – это «фирменный знак» Барселоны, общепризнанный символ города. Его величественные башни производят поистине неизгладимое впечатление, само здание полно тайн и закодированных посланий Гауди. Но, пожалуй, главная загадка этого шедевра, который был задуман как храм искупления грехов, – в его незавершенности. Задумывался храм в готическом стиле – следы его прослеживаются в крипте и апсиде – однако потом гений импровизации поменял идею, экспериментируя со стилями и создавая свой, неповторимый, архитектурный почерк. При создании храма Гауди почти не использовал в работе чертежи, а собственноручно делал эскизы, поэтому на работы уходила уйма времени. Например, над собором Саграда Фамилия архитектор работал целых сорок три года, так и не завершив строительство. В 1926 г. он погиб, попав под трамвай на перекрестке Гран Вия и Байлен.



В 1936 г. мастерские Гауди были сожжены и только через 20 лет работы по строительству Собора возобновились – уже по мелким кусочкам фотографий и набросков, и, конечно же, без мастерства импровизации, присущей только Гауди. Строительство Саграда Фамилия продолжается до сих пор – медленно и не без проблем, в том числе финансовых. Между тем, собор, который находится в самом центре города, на улице Майорка,

ежегодно привлекает тысячи туристов, которые, любуясь величием уникального проекта Гауди, пытаются разгадать его загадку...

Дом Батло – один из многочисленных шедевров Антонио Гауди, элегантный образец стиля модерн, так распространенного в Каталонии в начале XX в. Дом Батло был построен в 1904–1906 гг. на проспекте Пасео де Грасия, 43. Гауди реконструировал этот дом, применив свой неповторимый стиль: многоцветная и сверкающая мозаика, увлечение кривыми линиями, выразительность форм,



Дом Мила



Парк Гуэль

причудливые балкончики, фантастическая крыша с черепицей-рыбьей чешуей. Местное название дома – Casadelsossos (Дом костей), в нем действительно узнаются образы костей и внутренних органов некоего гигантского животного или монстра. Крыша дома вся покрыта арками, что создает ассоциации со спиной дракона. По общепринятому мнению, округлая деталь слева от центра, заканчивающаяся башенкой с крестом, представляет собой меч Георгия Победоносца (Св. Георгий – покровитель Каталонии), вонзенный в спину дракона.

Дом Мила – один из лучших примеров архитектурной концепции Антонио Гауди. Кому-то его фасад напоминает набегающие волны, а кому-то – каменную гору с пещерами. Барселонцы шутливо так и называют его «La Pedrera» (Каменоломня). Гауди, работая над строительством этого дома, как обычно черпал вдохновение у природы, итог – концепция модерна здесь это нечто абсолютно живое, текущее, движущееся, можно различить пещеры, море, подводный мир. Вид с крыши на Барселону также изумителен, отсутствуют оградительные перила, а сады и загадочные фигуры будто нависают над пропастью. В 1984 г. Дом Мила был объявлен ЮНЕСКО Всемирным наследием и сегодня на последнем этаже там размещается музей, посвященный самому Антонио Гауди, остальные этажи отданы под «элитное» жилье. Другой знаменитый проект Гауди – парк Гуэль. Расположен он за площадью Лессепс, на ул. Олот. Строился этот парк с 1900 по 1914 год, но, к сожалению, как и

Саграда Фамилия, так и не был закончен. Парк – совместный проект Гауди и предпринимателя Гуэля – был идеей вполне многообещающей: на склоне одного из холмов барселонской равнины планировалось возвести зелёный городок для отдыха богатых горожан.

Однако грянул экономический кризис, и строительство пришлось заморозить. Гауди сумел лишь частично воплотить свои мечты в жизнь – была построена лишь одна стена предполагаемого парка.

У входа в парк вас встречают два уютных «пряничных» домика, сделанных по примеру крепостных башен, разделённых эффектными железными воротами (в одном из этих домиков впоследствии поселился сам Гауди). Вверх ведет лестница, украшенная скульптурами фантазмагорических зверей, покрытых мозаикой, среди них – характерная ящерица Гауди, символ удачи и благополучия, встречающийся почти в каждом произведении мастера. Лестница ведет к

просторному «Залу ста колонн», изюминка которого в том, что крыша одновременно является балконом извилистой формы, а карниз колоннады – спинка непрерывной скамьи, окаймляющей всю верхнюю площадь. Отсюда открывается один из лучших видов на город.

Парк Гуэль считается одной из работ Гауди, где в наибольшей мере проявляется его воображение. В домике, где жил архитектор в 1906–1926 годы, сейчас открыт его Дом-музей.

Волшебный парк с восхитительными строениями, скульптурами и мозаикой, созданный Гауди. В парке Гуэль также находится старый дом Гауди, который теперь открыт для посещения и представляет собой маленький музей.

В парке находятся удивительные каменные строения, великолепная мозаика и и восхитительные здания. На этой фотографии изображен фонтан-дракон работы Гауди, расположенный на входе в парк Гуэль. Дракон украшен красивой цветной мозаикой, и в нем есть что-то волшебное и гипнотическое.

А здесь видно дорожку, поддерживаемую закрученными каменными колоннами, которые казалось бы растут прямо из-под земли, как стволы деревьев. Хотя они довольно неправильной формы, но каким-то странным образом кажутся вполне естественными.

AntoniGaudíGüellPark – лавочки, украшенные цветной мозаикой.

Природные формы оказывали сильное влияние на творчество Гауди.

Одна из первых работ Антонио Гауди – Дом Висенса, который находится на улице Каролинас. В 1878 г. молодой предприниматель Манюэль Висенс заказал постройку своего дома в то время начинающему архитектору Антонио Гауди. По независящим от него причинам, строительство было отложено на 5 лет – это было спасением для молодого Гауди, который просто не знал, как спроектировать этот дом. Площадка под строительство была очень ограниченной, строить надо было в ряду почти «притертых» другу к другу зданий. В итоге фантазия Гауди не смогла разгуляться в полной мере, дом был построен очень просто, без излишеств и кривых линий. Для оживления Гауди решил украсить фасад здания, используя многочисленные эркеры и кафельный декор.

Основа стен из натурального камня была дополнена отделкой из необработанного кирпича. Однако главную привлекательность дому придала пёстрая изразцовая отделка стен и окон и безумное смешение стилей: Гауди использовал приёмы разных культур, совмещая несовместимое, лепя из кафельной плитки желтые цветы, устанавливая на кровле мавританские башенки или украшая сад кованой оградой в стиле Арт Нуво. Итог – прекрасный образчик модернизма и свидетельство неумирающего гения Антонио Гауди.



Дом Висенса

Глава девятая

Истоки и становление изобразительного искусства Узбекистана

Проанализировав мировой опыт мастеров от истоков древнего искусства Египта, эпохи Возрождения и русской культуры, невозможно не остановиться на развитии изобразительного искусства Узбекистана от древних истоков до наших дней.

Изобразительное искусство Узбекистана, как составная часть мирового искусства различных стран и народов, всегда вносила и вносит свой достойный вклад в его развитие. За время своего существования у нас сложилась единая по духу и по своему принципиальному содержанию национальная культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей республики. В то же время любая из национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других народов и со своей стороны оказывает на них благотворное влияние, обогащая их.

Древнейшие памятники искусства предстают на территории Узбекистана в палеолитической наскальной живописи Зараутсая с экспрессивными изображениями животных и охотничьих сцен. Некоторые рисунки животных на скалах Ходжикента и Бостанлыка относятся ко времени неолита.



Высоким подъемом художественной культуры в разных сферах изобразительного и прикладных искусств ознаменован античный период (IV в. до н.э. – IV в. н.э.). Скульптура выполнялась из глины, моделировалась в гипсе, реже высекалась из камня. Глиняные раскрашенные статуи



Голова раскрашенной статуи тохара. Халчаян (Узбекистан, древняя Бактрия). I в. до н.э.

Халчаяна (I в. до н.э.) дают поразительное богатство человеческих образов – царские особы, божества, воины, музыканты, дети – глубоко индивидуальны.

Историческая сокровищница узбекской художественной культуры огромна. В нее входят такие выдающиеся произведения древнего и средневекового искусства, как изображения музыкантов на каменном фризе из Айры-тама (I в. н.э.), скульптура и настенная живопись дворца правителей Хорезма в Топрак-Кала (III в. н.э.), монументальные росписи с изображением многофигурных сцен Балалык-Тепе

(V–VI вв.), гипсовые настенные статуи из буддийского святилища на Дальварзинтепа (2 в. н.э.) передают достоверные образы почитателей буддизма из местной бактрийско-кушанской среды. Настенным росписям южного Узбекистана присущи свободная манера письма, изящный рисунок. С проникновением буддизма в скульптуре южных районов Узбекистана намечаются связи с Гандхарской школой ваяния. По мнению известного историка Э. В. Ртвеладзе, буддизм пришёл в Центральную Азию чуть позже, в период существования Греко-Бактрийской империи. В то время буддизм уже занял прочные позиции в Бактрии и Вест-Индии (Яндхару). Теория Ртвеладзе подтверждается многочисленными археологическими находками на территории древнего Греко-Бактрийского царства. Таков каменный фриз из Айртама (II в. н.э.) с изображением небесных музыкантов и носительниц даров в куше акантов, посвятельная стела с фигурами знатных дарителей в кушанских коатомах.



Музыканты. Фрагмент фризa храма. I в. н. э. Найдeн в Айртаме



Крепость Топрак-Кала



Монументальные росписи Балалык-Тепе (V–VI вв.)

Национальная живопись насчитывает много веков. Изысканная каллиграфия водными красками, украшавшая манускрипты, получила развитие в Бухаре и многих городских центрах. Так же рукописи украшались цветочными и геометрическими орнаментами на полях. Узбекская культура тех времен необычайно красива и гармонична. Стилистические линии монументальных искусств отражены и в

прикладных искусствах античного Узбекистана. В некоторых изделиях бактрийской торевтики (серебряные и золоченые чаши с крылатой богиней, амазонкой, сюжетами еврипидовых драм) ощутимы греко-римские влияния.

Античная художественная культура Узбекистана несет присущие всей Средней Азии самобытные черты, но в южных районах в ней отчетливо выступают эллинистические, а позднее индийские связи, которые ослабевают на периферии Согда и Хорезма. Стилъ раннесредневековой живописи (особенно самаркандской) изыскан, композиции то величаво торжественны, то полны динамической



Фрагмент живописи Красного зала Варахши

силы, движения и позы участников пластичны. Манера живописи подчеркнута плоскостна, несмотря на трехчетвертной показ лиц и порой сложные повороты фигур.

Памятники искусства Согда V–VIII вв. – руины цитадели с «гофрированными» стенами и дворца с двориками, многочисленными сырцовыми помещениями и парадными залами, украшенными настенными росписями и резьбой по стуку. В городище Варахша, 40 км к западу от Бухары, расположился Дворец Варахша у южной крепостной стены городища. Во дворце было три зала, а именно:

Восточный, Красный и Западный.

На территории Узбекистана известна древняя и раннесредневековая настенная живопись и скульптурная резьба сюжетно-тематического характера, а также орнаментальная резьба и роспись. Начиная с IX–X вв. интенсивное развитие получает именно орнаментальная, цветочно-растительная полихромная роспись и рельефная резьба. Постепенно вырабатываются каноны орнаментальных форм и композиций, проверенные многовековой практикой народных мастеров, дошедшие до наших дней.

В Самарканских мавзолеях сохранились фрагменты монументальной живописи – пейзажная роспись Афросиаба. Ранее дворцы украшались портретами правителей, его детей и сподвижников, а также пиршественными и охотничьими сценами.

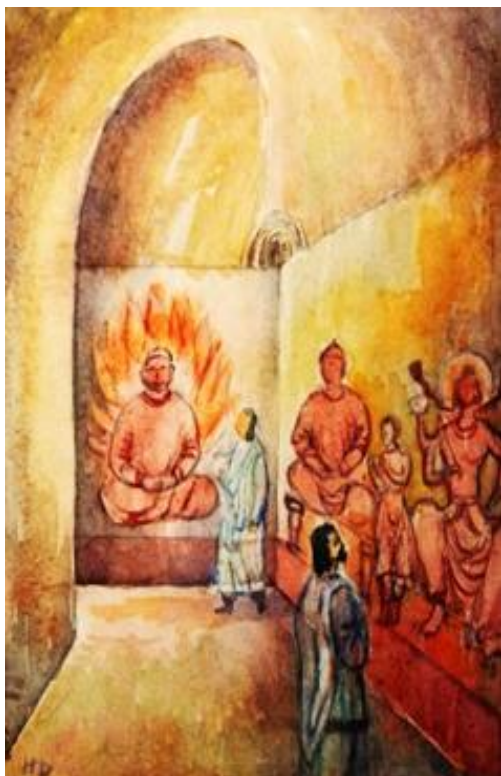
В следующих иллюстрациях представлен цикл композиционных работ, исполненный доктором архитектуры, профессором Д.А. Назиловым. В своих эскизах, выполненных в технике акварели, автор как бы воссоздает картины древних храмов периода буддизма и зороастризма на территории Узбекистана, изображая их на основе изучения документальных материалов и своего личного видения и воображения. Одна из монотеистических религий – зороастризм, возник именно на территории Узбекистана. Авеста – священная книга зороастризма является духовным



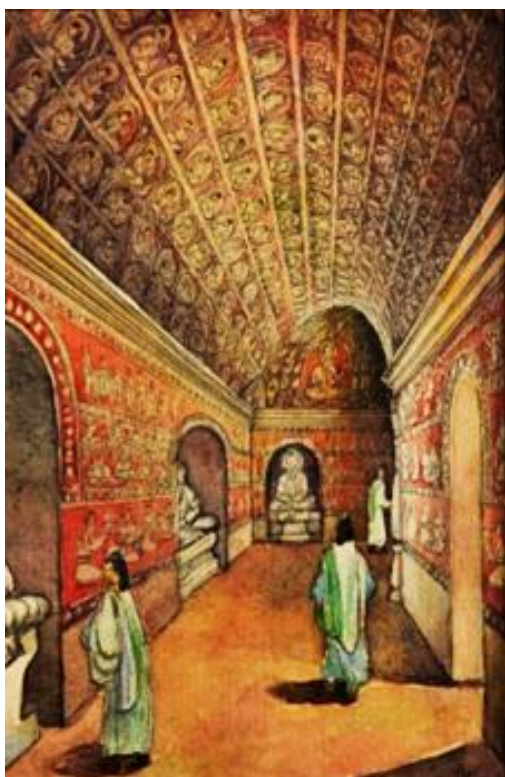
Арфистка. Фрагмент стеной росписи из зала жилого дома в Пянджикенте. 7–8 вв. Пянджикент, Историко-краеведческий музей.

наследием узбекского народа. Автор в своих научных исканиях и исследованиях восстанавливает убранство и декор древних храмов этих периодов. Росписи храмов дают представление о высоком развитии искусства этого времени.

В Согде развивалось искусство торевтики. Высоко развита была согдийская коропластика, крупнейшим центром которой был Самарканд.



Фрагмент настенной живописи XII века, обнаруженный при раскопках на городище Афросиаб (Самарканд)



Д.А. Назилов «Древние храмы»

В XI–XII вв. произошел бурный рост Самарканда. Велось интенсивное строительство жилых домов, гражданских и культовых сооружений, которые сейчас мы можем наблюдать отреставрированными.

В XIV–XV вв. отмечался взлет возрождения изобразительного искусства. В самаркандских мавзолеях сохранились детали пейзажных росписей. Некоторые дворцы Амира Темура украшались живописными панно с портретами самого правителя, его жен, сыновей и сподвижников, с богатыми, пиршественными сценами. Среди произведений самаркандской школы живописи, стилистически близкой к **гератской, иллюстрации к списку астрономического трактата ал-Суфи (ок. 1437 г., Национальная библиотека, Париж);** Миниатюра с изображением Улугбека (Галерея Фрир, Вашингтон); миниатюры к «Хамсе» (1446–47, Стамбул, Топкапу-сарай) и др. Их стилю присуща романтическая направленность.

В XIV в. в Самарканде и особенно Бухаре достигла расцвета среднеазиатская школа миниатюры, имеющая несколько направлений. Наиболее известные традиции связаны с именем знаменитого средневекового художника миниатюриста Камолиддина Бекзада. Чистые по цвету, утонченные, с обилием второстепенных и фоновых деталей, с торжественными композициями, пластичные и изысканные. В некоторых стилевых направлениях

выступают эллинистические и индийские мотивы. Манера живописи подчеркнута плоскостна, несмотря на трехчетвертной показ лиц и сложные повороты фигур.



Расцвет градостроительной культуры Средней Азии продолжался на протяжении всего XIV в., особенно в период правления внука Амира Темура – знаменитого Улугбека. Среди наиболее значительных зданий – фамильная усыпальница Темуридов Дорус-Сиадат и дворец Ак-Сарай в Шахрисабзе, мечеть Биби Ханым, Гур Эмир и большая часть построек Шахи-Зинды, медресе Улугбека в Самарканде.



Исторические условия, в которых развивалась культура узбекского народа, предопределили прикладному искусству особую роль. В течение многих веков создавались народом его технические и художественные традиции. Прикладное искусство бытовое, главным признаком его является глубокая связь художественного творчества и материальных потребностей. Органическое слияние художественного и практически необходимого создает неразрывное единство идейно-художественных и общественно-практических функций. Произведение прикладного искусства отличается целесообразность форм, единство формы и оформления.



В XVI–XVII вв. значительных успехов достигло искусство рукописной книги и переплетное дело. Книжные миниатюры работы бухарских, самаркандских, хорезмийских и ферганских мастеров XV–

XVII вв., беспримерное по богатству мотивов и неисчерпаемой фантазии декоративное искусство. Последнее не исчезало веками и составляет славу узбекских мастеров и в наши дни.

Мировую известность получили хорошо сохранившиеся ансамбли среднеазиатского зодчества XVI–XVII вв. Регистан в Самарканде, ансамбль площади Калян с минаретом Калян и Ляби Хауз, медресе Улугбека и Абдулазизхана в Бухаре.

Наккоши – мастера орнаментальной росписи – обычно владели техникой архитектурной росписи по ганчу и по дереву одновременно. Замечательными мастерами настенной росписи были бухарские наккоши прошлого века.

Узбекистан подарил миру выдающиеся образцы архитектуры, многие из которых включены в фонд всемирного наследия ЮНЕСКО. Дворцы правителей, дома знати и горожан, мечети, медресе, мавзолеи, летние дворцы, ханаки, торговые купола, минареты, крепости – строения впечатляют своей мощью и размерами и удивляют потрясающими по красоте украшениями. В некоторых уголках Узбекистана сохранились образцы доисламской культуры, либо влияние древней религии просвечивает в работах мастеров в исламский период. Для архитектуры Узбекистана характерны лучшие достижения архитектурного творчества – геометрический узор или растительный орнамент, которые отличаются большим разнообразием, богатством красок и композиционным решением. Применялись фигурные кирпичные кладки, терракотовые плиты с орнаментальной резьбой.

Формирование композиционных задач в живописи Узбекистана



Самарканд. Мавзолей XIV в. украшен терракотой

Наряду с формированием общих закономерностей композиции (ритм и симметрия, часть и целое, выделение главного идейно-художественного центра, колористического единства и т.д.) композиционное мышление художников-живописцев Узбекистана развивается в различных направлениях. С одной стороны, формируются закономерности трехмерной композиции, в которой свободно проявляют себя персонаж в пространстве, с другой в монументальной живописи и миниатюре. Повествуя о развитии и становлении современной живописи в Узбекистане, невозможно не остановиться более подробно и вернуться к ее истокам, а именно – к становлению национальной миниатюры.

Миниатюра – художественный особый способ отражения мира. Искусство XX – начала XXI в. – это настоящий коллаж из разных направлений, традиций, творческих поисков. Произведения современных художников-миниатюристов Узбекистана, с их особым пониманием мира красоты и поэзии, навеянной

стихами поэтов Востока, особенно великого Низами Гянджеви (1141–1209), Абдуррахмана Джами (1414–1492), Алишера Навои (1441 – 1501), – это мир чистых, сочных красок и цельных характеров, богатство и одухотворенность природы, чистый родник духа, питающий их творчество.

Круг изображаемых образов не особенно широк – это музыканты, дервиши, влюбленные, гости на пиру, воины, погонщики верблюдов. Но более пристальному взгляду открывается иное: художники по сути отображают Вселенную, мир – творение Аллаха, где каждое дерево, каждый цветок, травинка хранят воплощение тайн. А внутри этой Вселенной мир не менее сложный, прекрасный и таинственный – это мир Человека. Основная черта работ – созерцательность и философские раздумья, когда от суеты хочется уйти в мир красоты, причем красоты особой, оваянной экзотикой Востока, национальными обычаями народа, его религиозным мировосприятием, бытовыми подробностями, красотой типажей, костюмов, среды.

Основные принципы творчества художников – передача национального, знание быта, показ тончайших музыкальных, а порой и таинственных движений человеческой души, стремление любой ценой отождествить предмет с его смыслом и, наконец, большое мастерство исполнения.

В эпоху стремительных глобальных потрясений художники-миниатюристы стараются также сохранить в своих работах особую неторопливость старины, спокойное достоинство мастеров-художников прошлых столетий, не склонных оскорблять свою работу спешкой и изображающих мир сосредоточенно и благоговейно. В их произведениях звучит лирический и сокровенный голос художника, влюбленного в свою землю и в свой народ.

Создавая предмет (шкатулку или панно) и одухотворяя его сюжетным изображением, художники-миниатюристы активно утверждают его вещественность, а материальность – плоскостной, линейной трактовкой формы, отвлеченной игрой орнамента.

В соединении предельной простоты формы шкатулок и причудливости орнамента, его «свободы» и геометрической регулярности; в цветовом контрасте внешней и внутренней поверхности изделий мы находим принцип сопоставления и сведения разного к единому. А в результате перед нами ясный образ, лишенный сухости, строгий, но изящный и живой.

И когда мы, сталкиваясь по воле мастеров миниатюры с новой композиционной «структурой», сравниваем изображенные ими персонажи с самими предметами, на которые они нанесены, то графически отвлеченная ритмическая «живость» изображения и певучесть локальных цветовых пятен помогают нам яснее почувствовать стилистическую законченность и свободу их произведений. Ритм наглядно выступает формообразующим элементом стиля, а связи между предметами усиливают воздействие этих предметов на наше восприятие, насыщая окружающую среду «духовным» напряжением.

Жизненно функциональная ориентация на человека, его вкусы, потребности, национальную самобытность, его эстетическое и духовное воспитание, нравственное совершенствование и составляет тот фундамент, на котором основывается, строится художественная система, охватывающая и материальную, и духовную стороны народной жизни, то, что определяется понятием художественной школы, стиля, необходимых для декоративно-прикладного искусства. Вырабатывается определенная система приемов, выражающих и закрепляющих вкус народа, его представления о жизненных ценностях, красоте, – это та общественно-художественная основа, среда, которая формирует личность художника. Отсюда высокая значимость приема, духовная содержательность формы в произведениях органичного стиля.

Работы узбекских художников-миниатюристов – это пример сложения стилевого единства при развитии «личностном», индивидуальном начале, чем и объясняется эмоциональная насыщенность и цельность их произведений. Характерно, что стилизация под «псевдонародное искусство» здесь почти не встречается, ибо уроки подлинно народного искусства вошли в плоть и кровь современного

художественного мышления мастеров. Возникает как бы новый, небывалый тип современного искусства, где эмоционально-психологический склад личности – народа – находит, как в музыке, непосредственное выражение в самом строе, сложно-гармоническом складе произведений. Важная особенность этого склада в том, что он не статичен, а напротив, разворачивается, «становится» во времени, представляя собой высокоорганизованную динамическую структуру. В этой структуре как бы «схватывается» сам процесс мышления, «чувствования» художника, и произведения обретают своеобразную лирическую «духовность».

Нет нужды доказывать важность и для станкового искусства продемонстрированной художниками-миниатюристами Узбекистана высокой культуры художественного мышления, их вклада в создание нового синтеза, новой «духовной» гармонии, где красота целого раскрывается как сложная динамическая система противоборствующих элементов. Естественно, что в станковом искусстве все эти вопросы встают в более опосредованной форме.

Искусство – торжество любви и взаимопонимания. *«Красота спасет мир»* – эти слова стали своеобразным гимном всему прекрасному на нашей планете Земля. Но в современном беспокойном мире все еще свирепствует нелепое противостояние «Восток есть Восток, Запад есть Запад», хотя человечество давно знает, что наш земной шар един. Наши предки мечтали создать всеобщий рай при жизни, возвести «Касры мукарнос» – «Сталактитовый дворец», где под эгидой Архитектуры – матери всех материальных творчеств – процветали бы разные виды народного искусства.

Изобразительные искусства многообразны. В исполнении известных народных мастеров-наккошей Джалила Хакимова, Таира Тахтаахдаева и Махмуда Усманова таинственные арабески с причудливым названием **ислими** очаруют любого ценителя прекрасного. Как макамы восточной узбекской древней музыки, так и макамы художественной росписи и резьбы по дереву и ганчу отражают в себе созвучие творческих поисков, находок и идеалов народа в едином художественном совершенстве.

После обретения нашей страной независимости государство, наряду с развитием всех сфер культуры, особое внимание уделяет вопросам развития современного изобразительного искусства в неразрывной связи с общечеловеческими и национальными ценностями.

С этой целью уже в первые годы независимости по инициативе Президента страны Ислама Каримова была проведена большая организационно-практическая работа, в частности, налажена деятельность таких структур, совершенно нового содержания, как Академия художеств Узбекистана, Национальный институт живописи и дизайна имени Камалиддина Бехзада, Галерея изобразительного искусства. Был создан мемориальный парк-музей Камалиддина Бехзада, учрежден художественный журнал «Санъат» («Искусство») на узбекском, русском, английском языках, проведены международные научные конференции, выставки и конкурсы к юбилейным датам великого художника Камалиддина Бехзада. Творческим организациям, союзам предоставлены льготы и привилегии в области налогов и платежей.

Все это служит прочным фундаментом для дальнейшего развития на современной основе жанра миниатюры – самого тонкого и высокохудожественного образца изобразительного искусства.

На сегодняшний день узбекская школа миниатюры имеет солидную идейно-художественную и научную базу.

Миниатюрная живопись, прошедшая многовековой путь развития, по праву занимает почетное место в истории мирового искусства. В XX и начале XXI в. художниками и народными мастерами Узбекистана были созданы многочисленные шедевры, которые не только восхищают нас богатством творческой фантазии и совершенством исполнения, но и свидетельствуют о древней истории,

многогранности и своеобразии художественной культуры узбекского народа. Они по праву вошли в Золотой фонд мирового искусства.

Однако наиболее весомым и значительным вкладом узбекского народа в сокровищницу культуры всех времен и народов является миниатюрная живопись.

Узбекская миниатюра – одна из интереснейших страниц в многовековой истории искусства народов мусульманского Востока. Как особый вид изобразительного искусства она по природе своей являлась книжной иллюстрацией и развивалась под влиянием классической восточной поэзии. Неувядаемые, прославленные в веках произведения классиков восточной литературы – Абулкасыма Фирдоуси, Низами Гянджеви, Абдуррахмана Джамии, Алишера Навои – явились неисчерпаемым источником вдохновения художников, обогатили их творчество высокими гуманистическими идеями, бессмертными образами.

Восточная поэзия не только определила гуманистическое содержание и идейную направленность миниатюрной живописи, но и наложила определенный отпечаток на развитие ее художественной формы. Возвышенный мир поэтических образов, изысканный, расцвеченный метафоричностью язык, ритмика, музыкальность помогли художникам создать глубоко созвучный поэзии условно-декоративный стиль, романтически приподнятый, опозитизированный образный строй. Миниатюрная живопись Востока дает сконцентрированный образ мировосприятия и мироощущения народа, так как в живых образах воспроизводит саму жизненную реальность, историческую и религиозную самобытность народа, является как бы «зеркалом жизни».

Тенденции становления. Пути и поиски. Искусство миниатюры не только «отражает», воспроизводит, но и воссоздает. Художник добавляет новые черты или штрихи к национальному своеобразию, существовавшему до него, открывая неизвестные ранее глубины прошлого данного национального «духа» и предопределяя в чем-то его будущее развитие.



Шамсурой Хасанова «Поэтесса Мутриба» 1947г.



Ч. Ахмаров. «Девушка».

В узбекской станковой и монументальной живописи на протяжении всей ее истории существует стилистическое направление, которое, обращаясь к национальной конкретике, изначально стремилось не только к формальному выражению ее своеобразия, но и к претворению ее духовных основ, чаще всего опираясь на символично-метафорический принцип образности. Это направление,

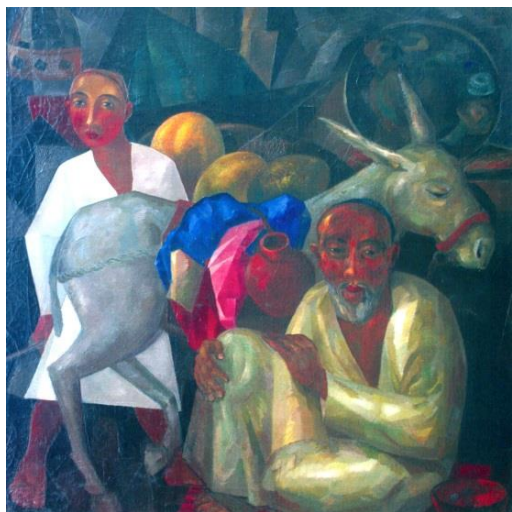
возникнув в конце 10-х гг. XX в. (А. Волков, О. Татевосян), прошло период яркого расцвета в 20-х – начале 30-х гг. (кроме названных, Н. Карахан, У. Тансыкбаев, Н. Кашина, А. Николаев (Усто Мумин)), а затем, пробившись сквозь существовавшие догмы, заявило о себе в творчестве Ш. Хасановой и Ч. Ахмарова, но лишь с 60-х гг. фактически стало определяющим. Оно сложилось, опираясь не только на национальные традиции, но и на различные направления европейской живописи начала XX в., а также творчество М. Сарьяна и П. Кузнецова. Этих художников объединяло стремление создать образ страны и узбекского народа в его неповторимости, поэтому им чужда позиция наблюдателя и фиксатора, они – участники этой жизни. Экзотика ориентализма в их живописи вытеснялась национальным своеобразием, а абстрактная символика уступала символу жизненному.

Татевосян, Карахан, Тансыкбаев, Кашина искали в большей степени форму и композиционное решение, и их зависимость от миниатюры воплотилась достаточно однозначно. Примечательно, что наиболее глубокое отражение национальной жизни (но не традиций) свойственно их поздним произведениям, когда они уже работали в непосредственном реалистическом направлении.

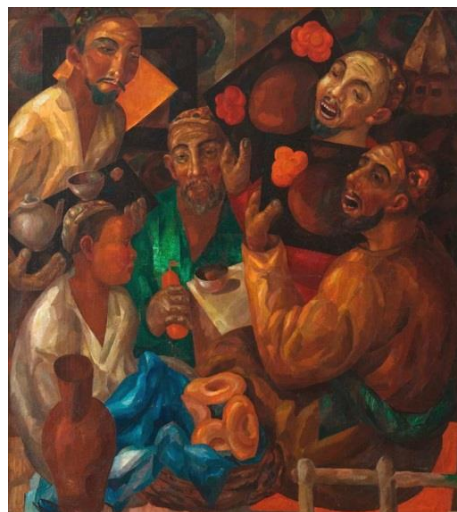
Сложнее формировалось и развивалось творчество А. Волкова. Он не был наблюдателем со стороны, а находился «внутри» национальной жизни, оставаясь при этом европейцем. Осваивая закономерности национального искусства (миниатюры и декоративно-прикладного искусства), А. Волков соотносил свои художественные произведения с мелодическим строем народной музыки и поэзии Узбекистана. Поэтому в его творчестве нет стилизаторства, оно ограничено, и его противоречивость сугубо внутреннего свойства. А. Волков тоже отдал дань ориентализму, однако на ином, чем другие художники, уровне, поскольку внешние формы жизни для него были выражением ее глубинной сути, и путь к национальной конкретизации оказался естественным. Противоречия сказались в ином: в творчестве художника сосуществуют европейская и восточная ментальность, что проявлялось по-разному в различные периоды. С одной стороны, портретная живопись, картины 30-х гг. натюрморты, с другой – не только цвет и свет в его картинах, но и декоративность ритма, сосредоточенная созерцательность персонажей, напряженная духовность образов. Волков конструктивно «открыл» среднеазиатский этнический тип. Он изображает не столько конкретного человека, сколько создает народный тип, жизненно правдивый, вне индивидуальной психологической конкретизации. Эта идеальная модель человеческой личности по своей сути близка образу человека в восточной миниатюре, но и в то же время принципиально отлична от него непосредственной народностью, акцентированным демократизмом. Художник как бы «извлекает» из повседневности национальные этические и эстетические идеалы, проясняя сквозь обыденные черты возвышенную сущность человека, его причастность к высшей духовной сфере бытия.

В то же время в живописи Узбекистана существует и иное, основанное на восточном мировосприятии, во многом обусловленное творческими открытиями А. Николаева. Николаев (Усто Мумин) в поисках живописного эквивалента национальной специфики Узбекистана пришел к синтезу традиций восточной миниатюры и живописи умбрийской школы XV в. (Италия). Не исключено, что он испытал и воздействие ранней живописи П. Кузнецова. Стремление к созданию идеальной модели бытия, некоего архетипа, как бы высвобожденного из хаотической пестроты единичного и случайного, заключающего в себе не только его материальную, но и духовную суть. Этим определяется гармоническая прелесть образов в картинах Николаева, их созерцательность, бытийность, но не жанровость. И будучи подчеркнуто условными, они естественны, органично пребывая в недоступном для нас мире духовности и совершенства, который замкнут в себе и принадлежит вечности. Николаев не только воспринял Восток в его непохожести на западную цивилизацию, но и проникся его мироощущением (не случайно он принял имя «Мумин» –

«праведный»). И потому так органична восточная пластика его произведений, декоративность композиций и упрощенность условного пространства, многозначная содержательность детали.



А. Волков. «Старик и мальчик». 1927 г.



А. Волков. «Узбекские певцы». 1927 г.

Традиция миниатюры была воспринята им глубоко лично: как и П. Кузнецов, он сумел выразить Восток без буйства цвета. Его краски часто приглушены, холодны, так как преобладает выразительность изысканного, протяжно-певучего контура и медлительность ритма. В конце жизни, пройдя этап повествовательной натуралистичности, он создал картины «Уйгурский танец» (1945), «Земля отцов» (1947), в которых возродил прежние принципы, но пришел к контрастному насыщенному цвету и четкой, несколько резкой ритмике фиксированных движений. Изображение приняло иной, чем в ранних работах, характер. Это – поступок, действие, но одновременно и священный ритуал, сокровенный знак, призывающий к сосредоточенному самоуглубленному созерцанию. Здесь сказались особенности восточного сознания: мир – тайна, постигаемая через откровение, мир –вершенная и совершенная система, чуждая развитию и изменениям. И эти принципы нашли многообразное преломление в узбекской живописи в дальнейшем.

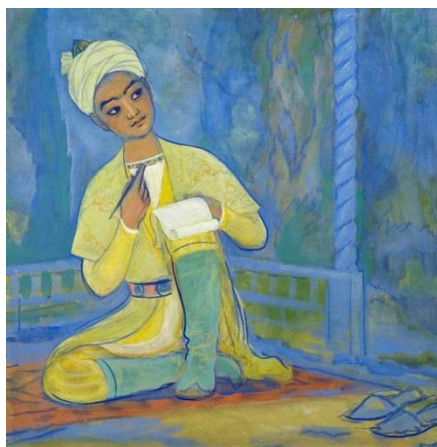
Первые попытки. Ахмаровская школа миниатюрной живописи

Новый период расцвета станковой живописи Узбекистана, соотносимый с формированием национальных школ в советском искусстве во время «оттепели» на рубеже 50–60-х гг., в республике начался раньше. Его предвестниками среди молодых тогда художников стали Ш. Хасанова и Ч. Ахмаров, сумевшие уже в 40-х гг. вырваться из насаждаемых догм советской идеологии соцреализма. Хасанова создала цикл портретов восточных поэтесс, за отход от требований современности подверглась разгромной критике. Ахмаров написал фрески для Государственного Академического Большого театра имени Алишера Навои на темы поэм А. Навои и получил за них Государственную премию. Отталкиваясь от традиций восточной миниатюры, они в своем творчестве пошли по прямо противоположным направлениям. Хасанова попыталась подчинить поэтику миниатюры в синтезе с традицией постимпрессионизма задачам индивидуально-эмоциональной и психологической конкретизации своих персонажей, как бы возвращая идеальные модели человеческой личности к их реальным истокам. Об этом свидетельствуют и ее несколько стилизованные автопортреты. Это переводило ее живопись в русло европейского мироощущения. Ахмаров же, напротив, эволюционировал от непосредственной стилизации миниатюры к созданию собственной живописной системы, в которой разработал тему идеального человека и

соответствующие художественные приемы. Он сумел органично синтезировать поэтику восточной миниатюры и европейского символизма, восприняв и традицию А. Матисса, утвердив восточную линейность как основу своего стиля. При этом Ахмаров существенно изменил концепцию миниатюры. Классическая восточная миниатюра, независимо от сюжета, имеет по крайней мере два семантических уровня – собственно сюжетный и символично-метафорический, на которых она выражает знак духовного и совершенного бытия, постигаемых откровением божественных истин. Символика цвета, ритма, жеста, позы, деталей как бы приоткрывает завесу над тайнами бытия. Это качество миниатюры Ахмаров фактически исключил из своих произведений, создав в своей живописи своеобразную и одухотворенную модель совершенного бытия, проникнутого просветленностью и созерцательностью. Главная его тема – классическая поэзия, мир мечты и сказки, где нет времени, но лишь вечность, где красота, гармония и чистота – норма. Поэтому так наивно таинственны танцующие девушки, юноши-виночерпии на его картинах, в которых приглушены и холодны краски, а контуры изящны и мелодичны. Само их движение создает утонченный ритмический узор – своеобразный антропоморфный орнамент, подчиненный законам декоративности и органично входящий в архитектуру. Однако динамика в композициях Ахмарова фиксирована. Она словно заключена в магический круг неизменного совершенства, и движение воспринимается застывшим. В соответствии с восточным мировосприятием здесь изображена неизменность мира.



Ч. Ахмаров. «Девушка с фруктами». 1966 г.



Ч. Ахмаров. Навои в детстве. 1965 г.

В 70–80-е гг. все большее внимание художников привлекают символизм и сюрреализм, постижение которых помогало отдаляться не только от непосредственного изображения реальности, но, главное, от «социального заказа», обращаться к общебытийным темам, к философии истории, искусства, к внутреннему миру человека, независимым от идеологии и обращенным к всечеловеческим «вечным» темам и ценностям. На основе конкретной национальной жизни живописцы вправе позволить себе свободу в выборе художественных средств. Но при всей индивидуальной определенности этих художников объединял ряд принципиальных позиций: аналитичность метода и историзм мышления, свобода творческого воображения, знание и понимание реальности. Они стремились выявить внутренние закономерности жизненного процесса. Мир для них целостен в своих взаимосвязях и постоянном развитии. Это «открытые системы», в которых быт и бытие включены в поток находящейся в становлении и развитии жизни.



«Бухарский танец». 1971 г.



«Ферганский танец». 1071. г.



«Хорезмский танец». 1971 г.

Оригинальный вариант идеальной модели национального бытия создал Абдуллаев Сагдулла, перенеся классические образы в современность, более того, в современный город, сохранив при этом их духовную просветленность и нравственное совершенство. Однако образам присущи и затаенная тревога, и ощущение хрупкости обретенной гармонии, ибо они живут в мире реальности, а не поэзии.



С. Абдуллаев. «Навои и Хусейн Байкара». 1991 г.

Наряду с этим в живописи Узбекистана развивается и другая линия национального направления, непосредственно связанная с жизнью и более многообразная по тематике и стилистике. Из поколения 70-х гг. ее представляют главным образом Б. Джалалов, Дж. Умарбеков, Т. Мухамедов, Ш. Абдурашидов и А. Мирзаев, которые, видимо, исходя из свойственного исламскому мышлению принципа неизменности сотворенной парадигмы мира, как бы сверяют современность с идеальным образом. Сохраняя жизненную убедительность сюжетов и образов, они преображают повседневную реальность в наполненное возвышенным и таинственным значением бытие. Поэтому в их композициях динамика словно остановлена – ситуация, разворачивающаяся во времени, становится

знаком вечности – это фиксированный ее миг. Вероятно этим можно объяснить напряженную статику и самоуглубленную созерцательность портретов вообще человека в картинах Ш. Абдурашидова. Несмотря на внешнее сходство, все его модели объединяет состояние отрешенности, и поэтому эти разные люди оказываются внутренне столь неразделимыми. А. Мирзаев более разнообразен в своих поисках и решениях, но и его картинам свойственны, при всем их различии, так сказать, «родовые черты». В них очевидны традиции и народно-прикладного искусства с его яркими, открытыми, контрастными цветами, но, пожалуй, самое неповторимое – это связь с восточной каллиграфией. А. Мирзаев рисует кистью, как каламом (карандашом), и характер ее движения – ритм, протяженность – выражает эмоции художника. Для него сам жест обладает особым, если не священным, то содержательно значимым. Картины Мирзаева – это своеобразная изобразительная каллиграфия, а фиксированность движений создает особую декоративную систему, перекликающуюся с ковром или вышивкой. При этом существенно, что в многофигурных картинах Мирзаев изображает в разнообразных эмоциональных и ритмических состояниях не конкретную личность, а народ в его выразительной общности и чаще всего с высокой точки зрения, что близко и миниатюре, и «волковской» традиции. Именно эта глубинная мировоззренческая связь живописи Мирзаева с восточной традицией позволяет считать его творчество одним из наиболее ярких проявлений национального в станковом искусстве Узбекистана.



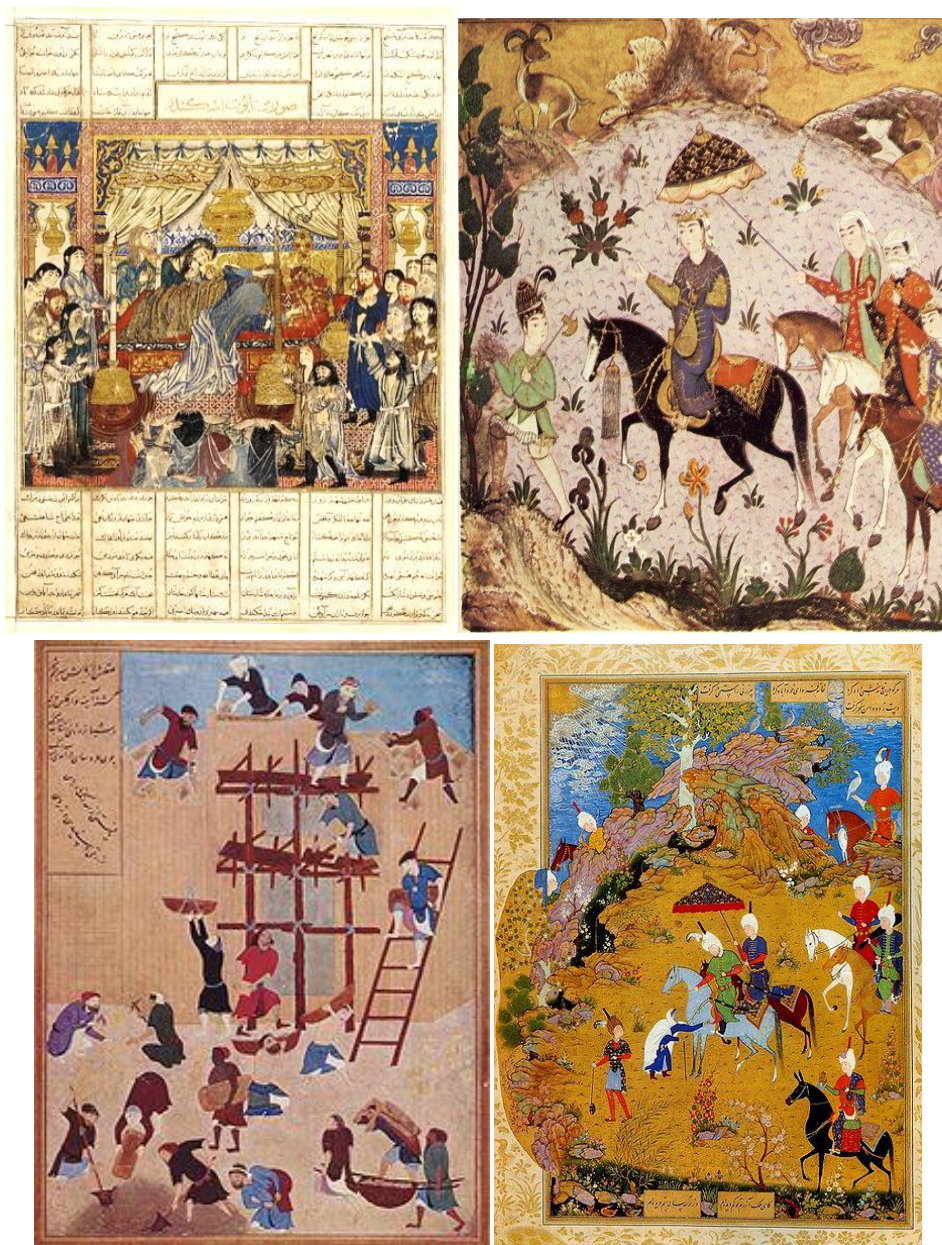
А. Мирзаев. «Лики Востока». 2006 г.

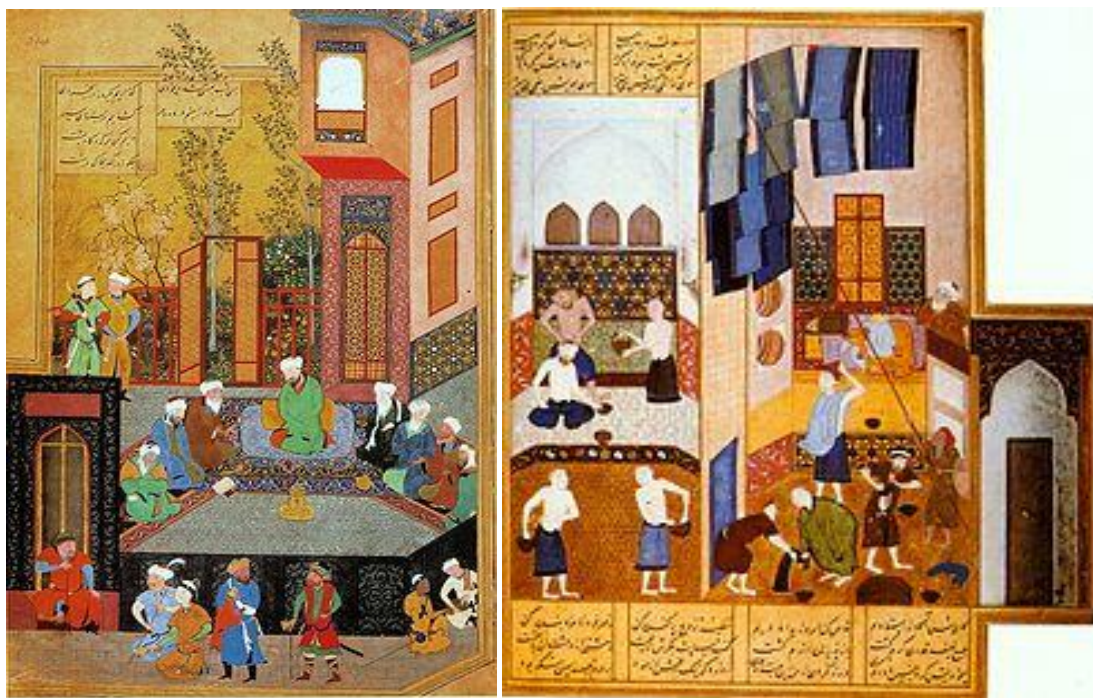
Эта линия национального искусства нашла и находит претворение в творчестве художников последующих поколений. Здесь понимание национального – на уровне восточного менталитета. В основе творческих поисков молодых художников Узбекистана лежит попытка достижения современным живописно-пластическим языком той духовности, которая была свойственна классическому искусству Востока. Важно оговорить, что речь идет не о традициях искусства в их привычном понимании, а скорее о глубоко заложенной «генетической памяти» своего этноса.

Это находит выражение не только в изображенных ими характерных этнических типажах, взятых из национального быта, а в том, как художник ощущает и передает их. Интересную интерпретацию получают «вечные» мотивы традиционного искусства Средней Азии – поэтическая красота и образная символика, восточная созерцательность и нераскрывающаяся до конца таинственность, метафора и аллегория. Это Восток, который мало увидеть, но надо почувствовать! И в своих работах современные художники Узбекистана передают его ритм жизни, пластическое ощущение былых эпох в его истории и современность.

Современную миниатюрную живопись нельзя рассматривать изолированно от общего процесса развития художественной жизни Республики Узбекистан с его видами, жанрами, направлениями, исканиями и даже конъюнктурой рынка.

В узбекской миниатюрной живописи сохранились локальные традиции древних мастеров Средней Азии, впитавшие в себя народное творчество, что наглядно видно из композиционных приемов построения, в орнаментации, а также в удивительной красочности и декоративности. Все это способствовало развитию авторского самосознания у молодых художников, их стремлению к оригинальным решениям. Нешаблонное, творческое, обогащенное современным образным видением восприятие традиционных произведений объективно способствует усилению акцентов именно на ассоциативных и символических аспектах содержания, созвучных новому времени и его требованиям. Опыт показывает, что художники должны, не отказываясь от традиций богатейшего наследия миниатюры, творчески переосмысливать его, обогащать новыми темами, отвечающими современности.





В последние годы развивается плоскостная и линейная форма композиции, достигая порой очень утонченной изысканности, основа которой начинается, конечно же, с древнейшей школы миниатюры Камолиддина Бекзада.

В Новое время складываются несколько иные принципы композиции в живописи. М. Алпатов отметил в живописи Нового времени четыре основных течения, по-разному решающие проблему композиции: академизм, натурализм, формализм и реализм.

Академические композиции своей канонизированностью, надуманными, театрализованными мизансценами создавали большую оторванность от происходящих событий. Вместе с тем, в них есть культура рисунка-обобщения, работа творческого воображения и четкая очерченность замысла.

В искусстве XX в. наряду с живописью академического направления, выросли два других названных течения: натурализм и формализм.

Натурализм внешне приближается к непосредственному восприятию жизни, но он предпочитает копирование, нежели обобщение. Формализм вообще не связывает себя с жизнью и возводит формальные поиски в конечную цель творчества. Эти направления под различными названиями проявляются в живописи до сегодняшнего дня.

Реализм отрицает как слепое следование натуре (натурализм), так и абстрактное формотворчество. Но он дает широкий простор для усвоения уроков романтизма, импрессионизма, критического реализма. В этих различных по форме направлениях художественного творчества главным принципом композиции было и остается правдивое художественное обобщение действительности и ее творческое преломление фантазией художника.

Композиционное решение не ограничивается только применением или использованием определенных правил, приемов и способов, а всегда проявляется как творческий процесс. Оно в каждом новом произведении предстает как новая творческая задача, направленная на осуществление и выявление новой художественной идеи и замысла.

Компоновать картину – сложный процесс. Композиция имеет свои качественные признаки. Первое ее качество: она должна быть построена и выполнена таким образом, чтобы сразу, без названия, без комментариев доходила идея художника.

Такая композиция возникает лишь на основе глубокого знания жизни, зрелого замысла, умелого построения идейно-художественной структуры полотна. Таким образом, структурными элементами композиции являются тема и сюжет, статика и динамика, единство части и целого, выбор точки зрения и пластического мотива.

Композиция есть сочинение, показатель оригинальности замысла, видения и художественного воплощения. Когда мы выводим специфику композиции из способности художника сочинять, создавать заново увиденный или осмысленный им мир, необходимо еще раз подчеркнуть художественно-эстетическое многообразие этого сочинительства. Подход художников к сочинению картины многообразен. Кроме этого, существуют и различные типы художников. Для одних важнейшим принципом является непосредственное изображение видимого. В творчестве других велика роль фантазии вымысла.

Каждый художник в соответствии с темой, сюжетом, и замыслом строит свою композицию. В этом проявляется его творческая индивидуальность. Вместе с тем, она основывается на следующих объективных закономерностях:

- объективное содержание художественного образа;
- правдивость и типичность отраженных жизненных явлений;
- гармоническая цельность построения произведения искусства. Единство формы и содержания;
- выражение определенного эстетического идеала и мировоззрения;
- взаимосвязь и взаимообусловленность частей с целым. Выделение сюжетно-композиционного центра;
- отражение закономерностей ритма;
- тонально-цветовое единство и многообразие.

Исходя из анализа искусства Узбекистана, опираясь на высказывания знатоков и искусствоведов представителей многонационального искусства, мы можем приступить к классификации приемов современной живописи Узбекистана. В соответствии с этим намечаются три вида композиции: пространственно-перспективная, условно-плоскостная, синтетические образования. На их основе возникает единство пространственно-плоскостных форм в живописи.

Данная классификация носит, конечно, условный характер, но она помогает постичь основные композиционные формы современной живописи Узбекистана, свидетельствующие о многообразии идейно-художественной стилистики национального искусства.

Явления в искусстве Узбекистана нужно рассматривать в единстве и неразрывности критериев духовности, художественности и мастерства;

Живопись рассматривается также в динамике ее роста как проявление многообразия и богатства национального искусства.

Вопрос национального своеобразие живописи Узбекистана всегда волновал искусствоведов и знатоков живописи. Успех в этом деле был продиктован степенью познания истории развития и знания жизни народа, исторической формой развития его национальной культуры. Для этого был привлечен богатый арсенал опыта как мирового, так и национального художественного наследия.

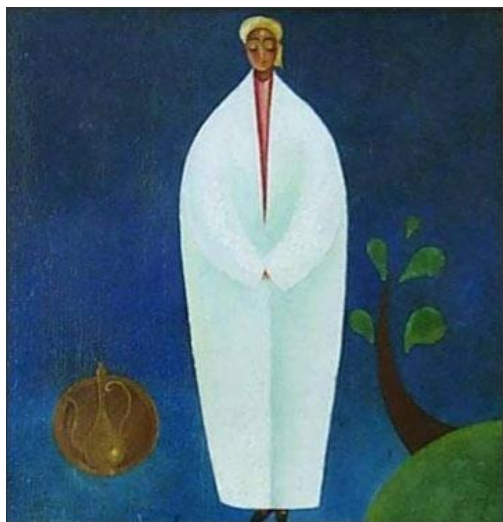
Условно-плоскостное моделирование образа художниками было выработано больше на почве художественных приемов стенописи и миниатюры. В структуре композиционных приемов плоскостность изображения, обобщенность и локальность цветовых решений, выразительность линий и контуров, поэтическая метафоричность образов приобретают доминирующее значение и звучание. Художники, основывающиеся на условно-плоскостном принципе композиции, в своих полотнах прошли эволюцию от стилизаторства и манерности в сторону более поэтически одухотворенного выявления художественного образа.

В современной живописи Узбекистана произошли определенные изменения в изобразительном арсенале художественного выражения. Эти изменения, прежде всего, наблюдались, в синтетических образованиях композиций. Синтетичность проявлялась в манере исполнения (поиски единства художественных традиции, приемов «запада» и «востока»), в переплетении различных жанров, в расширении станковой живописи, умелом сочетании в живописи особенностей народного прикладного искусства, в усилении тенденции к созданию триптихов, серий, циклов и сюит и т.д. Станковые картины все больше и больше освобождаются от иллюстративности и повествовательности, усиливается тенденция к монументализации идейно-художественного содержания полотен.

Декоративность стала общей характерной особенностью различных стилистических потоков и тенденций в живописи. Действительность стала обретать глубокую образную интерпретацию через декоративную силу живописи. В синтетическом единстве разных композиционных приемов как пространственного, так и плоскостного декоративный тип образного мышления вышел за пределы своей эмоциональной одноплановости, обогатил художественные образы поэтическим и лирическим настроениями. Молодые художники начали создавать произведения, отличающиеся аналитической отточенностью замысла и сложной организацией композиции. В произведениях молодых художников реальные формы предметного мира ритмизируются, орнаментализируются ради создания особой выразительной композиционно и структуры. Усилилась ассоциативность, смысловая многогранность образов. Художники смелее начали использовать сферическую перспективу в композиции, многочастные формы, обобщенность образов начала тяготеть к символически-экспрессивному выражению художественных идей.

Выявленные основные формы композиции в современной живописи Узбекистана – проходили большие испытания на пути отображения действительности. Синтезу этих форм открыты широкие возможности. Решение этой задачи находится в руках живописцев, способных к тонкому наблюдению и углубленному изучению жизни, а также богатого и многослойного художественного наследия, выразительных возможностей современности, духовных достижений в национальной живописи развивающегося Узбекистана.

Жанровые композиции



Усто мумин (Николаев). «Жених»

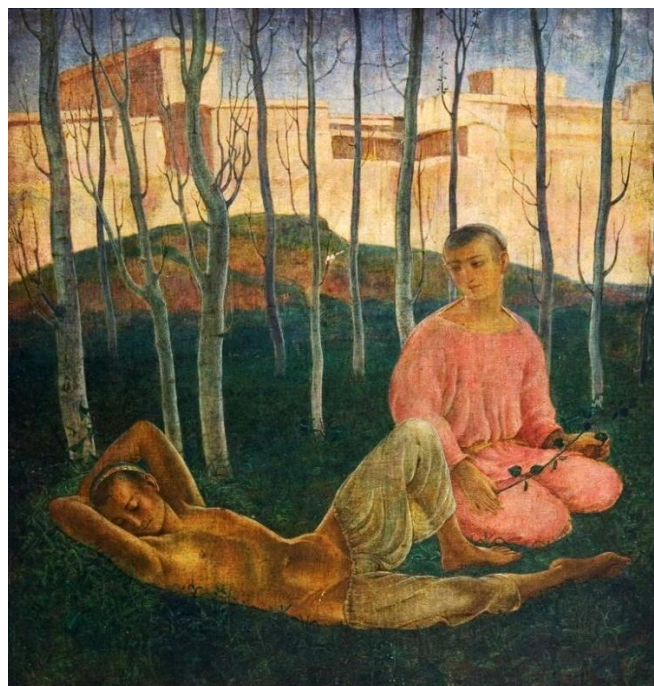
Во 2-й половине XIX в. – начале XX в. изобразительное искусство постепенно проникает в быт узбекского народа, сначала в форме торгово-рекламной печатной продукции, позднее – журналов и книг. Наметился переход к непосредственно изобразительному искусству, нарушавшему вековые традиции, требовавшие обязательных, обусловленных религиозным культом, орнаментальности и символической стилизации.

В начале XX в. развивались плакат и графика, в т.ч. газетно-журнальная и книжная. Значительную роль в формировании национальных художественных кадров сыграли художественные школы, созданные в Ташкенте, Самарканде и др. городах, возникали первые художественные организации.

В живописных работах художников этого периода можно заметить достаточно выразительный уровень эстетизации и некой идеализации образов и антуража. Это характерно для работ А. Николаева («Жених», 1920-е гг., «Весна»), А. Волкова (серия танцующих и музицирующих персонажей начала 1920-х гг., апофеозом которых является картина «Гранатовая чайхана» 1924 г., серия работ на тему караванов и др.). Каждый из упомянутых художников интерпретирует персонажи в своем индивидуальном пластическом стиле, но общая тенденция чрезмерной поэтизации, бытовой повседневности характерна для всех этих картин. Это в известном смысле – идеализирующая местный ландшафт эстетическая концепция периода становления живописи Узбекистана.



Усто мумин (Николаев). «Дутарист» 1924 г.



Усто мумин (Николаев). «Весна»



А. Волков. «Гранатовая чайхана»

Работы художников 1929 – начала 1930-х гг. отличает некая примитивность пластики, связанная с процессом сложной и драматической по своей сути адаптации живописных приемов к новым требованиям времени. В данном случае примечательно совмещение в одном коротком отрезке времени процесса распада прежних иллюзий мифотворчества на темы дремлющего гедонистического Востока и формирования новых социально-мифологизирующих схем.

Мастера узбекской живописи создают полотна на современную и историческую темы, причем преобладает жанр современного портрета. С конца 30-х г. как самобытный пейзажист-лирик выступает У. Тансыкбаев.



У. Тансыкбаев. «Пастух». 1940 г.

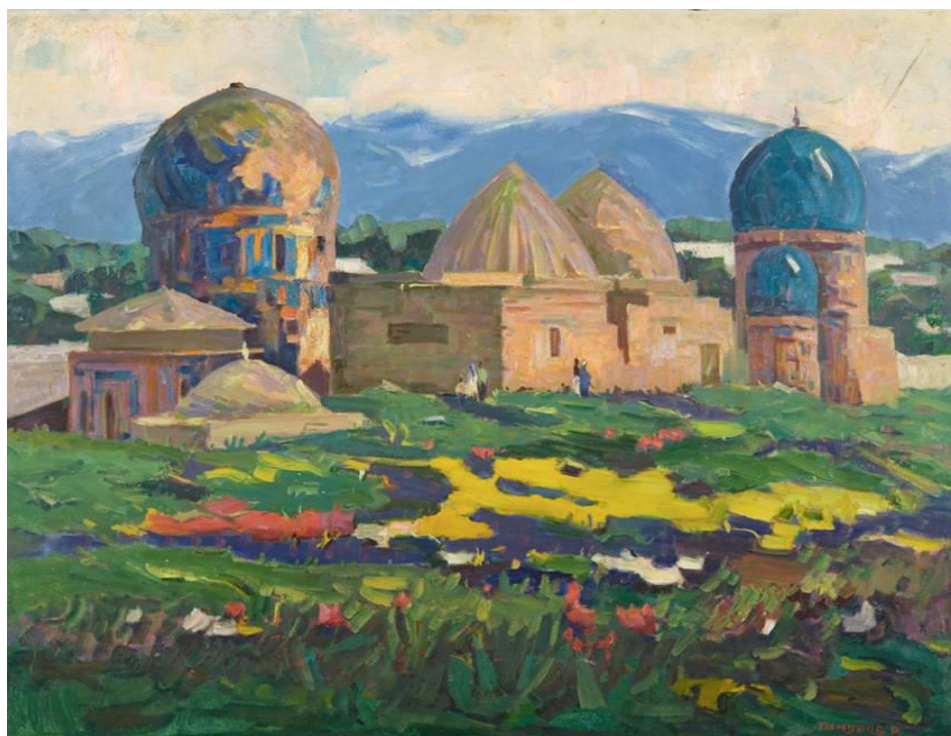


У. Тансыкбаев. «Вечер на Иссык-Куле». 1951 г.

В 50-х гг. в узбекской живописи преобладали жанровые полотна и пейзажи (У. Тансыкбаев, Н. Карахан, Р. Тимуров).



Н. Карахан. «Дорога на Нанай». 1954 г.

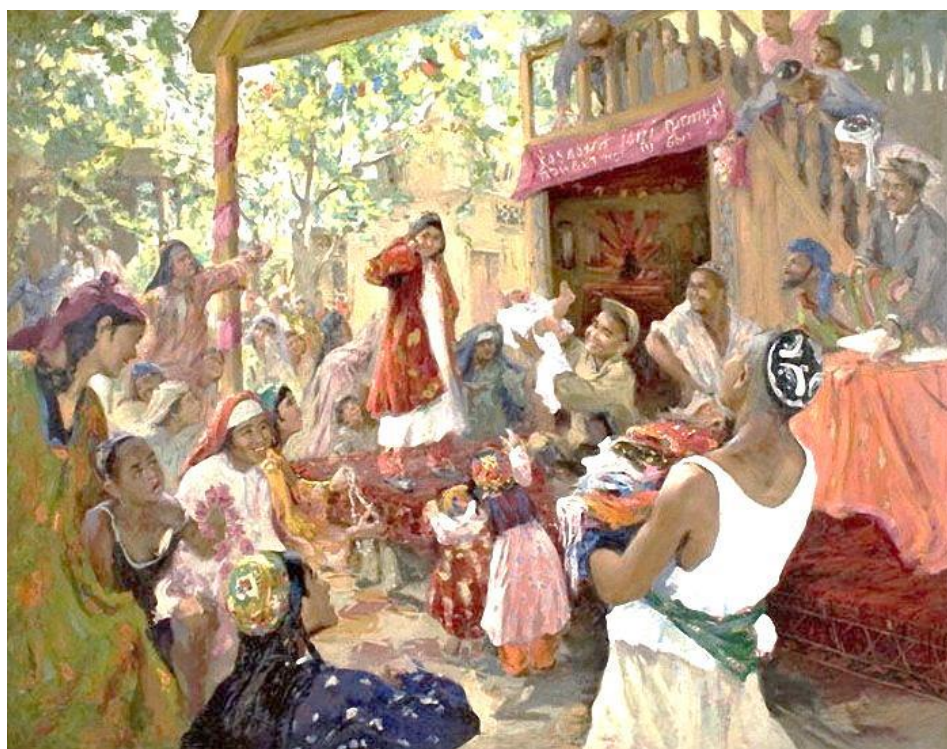


Р. Тимуров. «Усыпальница Тимуридов в Самарканде». 1968 г.

Новаторами в создании композиционных полотен в стиле реализма, т.е. сочетание пленэрной живописи и композиционного сюжета, с прекрасной передачей игры света и тени, воздушности пространства стали П. Беньков, С. Ковалевская, Н. Кашина.



П. Беньков. «Старик-дугарист».



Ковалевская З. «Представление сына».



Н. Кашина. «На оучке»

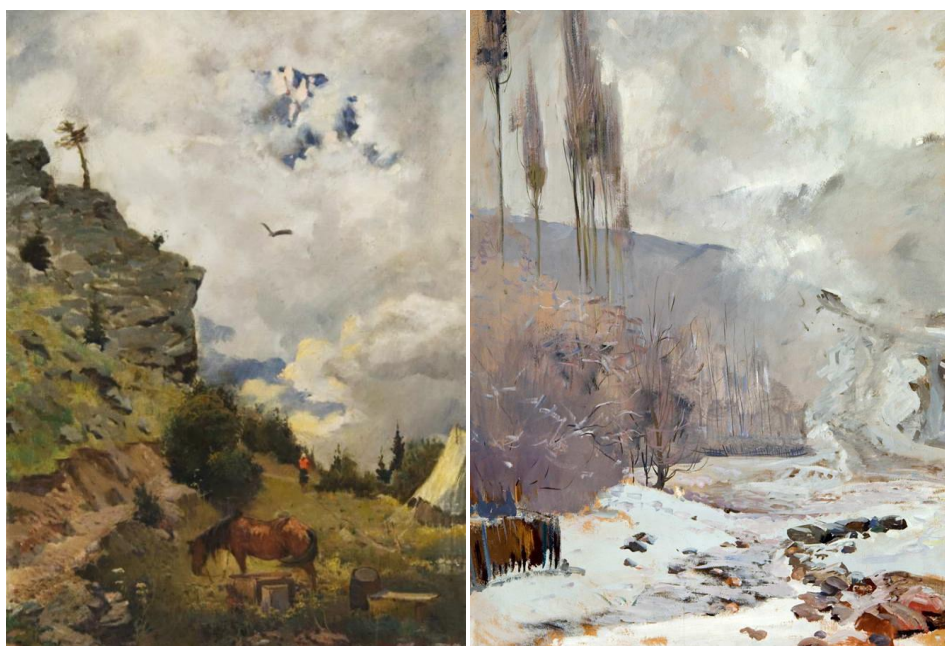
Наряду с мастерами старшего поколения (А. Волков, П. Беньков, Н. Кашина, Ковалевская З. и др.) успешно выступали Ч. Ахмаров, А. Абдуллаев, С. Абдуллаев, В. Евенко, М. Набиев, В. Жмакин, Р. Фадеев и др. Наиболее полно раскрываются возможности Р. Ахмедова в искусстве портрета и жанрово-лирической картине. Картины М. Саидова всегда проникнуты глубоким психологическим и драматическим содержанием. Замечательна пейзажная живопись Н. Кузыбаева.



М. Саидов. «Сбор винограда».



Р. Ахмедов. «Материнское раздумье». 1954 г.



Н. Кузыбаев. «В горах». 1957–1960 гг.



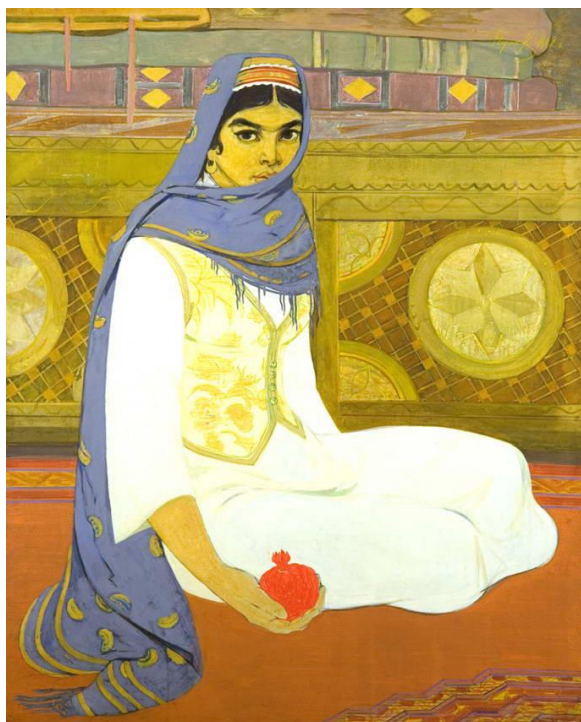
Мастерицы.



Портрет керамиста М. Рахимова

Работы Б. Джалалова

В 70-х гг. широкую известность получили произведения Б. Джалалова, Д. Умарбекова, Ч. Ахмарова, с их высокими по мастерству, проникнутыми чувством возвышенной поэзии композициями. Серия портретов Р. Чарыева, остро чувствующего красоту национальной культуры и бытового уклада; Ю. Талдыкина, Е. Мельникова, В. Бурмакина и др.



Р. Чарыев. «Невеста»



Д. Умарбеков. «Мой друг». 1970 г.

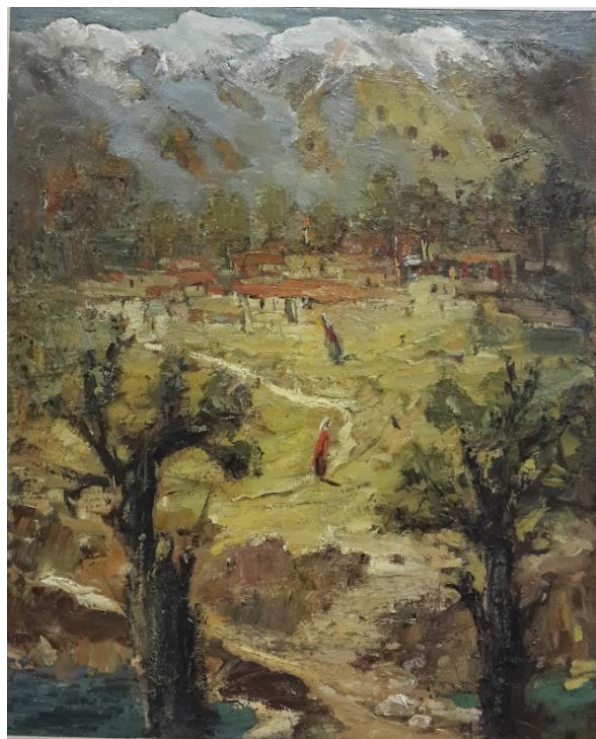
90-е гг. стали временем важнейших исторических перемен, временем формирования нового духовного пространства, в котором идея самоутверждения народов региона, возрождения их национальных корней является важнейшей. Происходит всестороннее постижение богатого наследия, коренная трансформация в художественном сознании молодых мастеров.



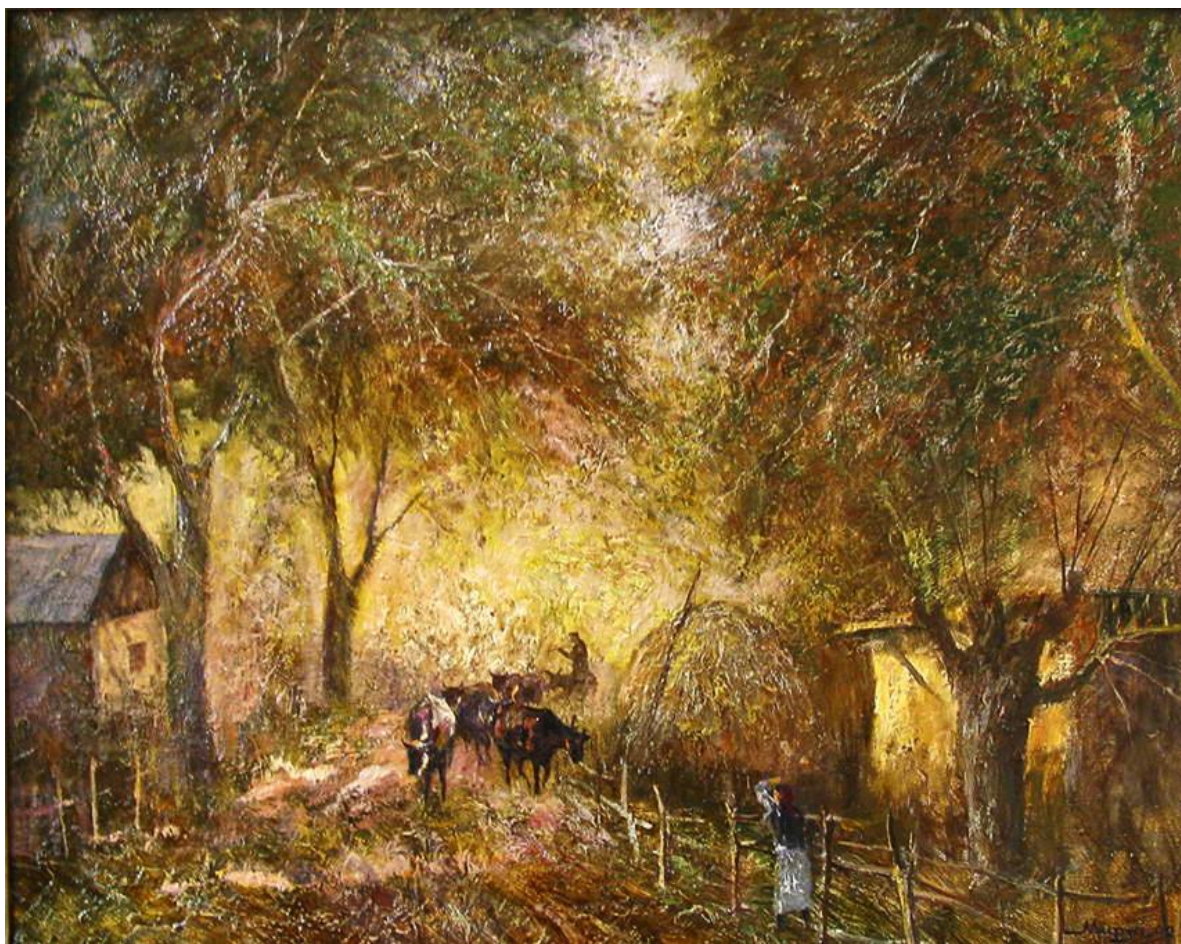
В. Бурмакин. « Праздник обрезания». 1963 г.

Сложности, противоречия развития живописи в республике неизбежны и естественны на таком исторически важном этапе.

Конец 90-х гг. в изобразительном искусстве республики ознаменован значительными достижениями. Наблюдается процесс отхода от понимания искусства как ремесла в сторону философских размышлений, что значительно сказывается в обогащении содержательной стороны произведений. Очевиден интеграционный процесс совмещения различных видов искусства на базе пластических моментов. Большой интерес у художников проявился к официальному портрету, к изображению исторических личностей и пейзажным композициям (Л. Ибрагимов, Р. Гаглоева, Х.Мирзахмедов).



Р. Гаглоева. Виды Су Кока, Сиджака



Х. Мирзахмедов. «Возвращение стада», 2002 г.



Л. Ибрагимов.
«Похищение Азии». 2004 г.

Потенциал узбекских художников огромен. Одним известным в республике мастерам присуще эволюционное развитие, творческий почерк других значительно изменился, их работы демонстрируют совершенно новые формы и методы художественного самовыражения, которые разрушают сложившиеся в последние годы стереотипы.

Сегодня в Узбекистане сформировалось особое направление живописи, к которому примыкают многие узбекские художники. Они совершенно разные по своему живописно-пластическому языку, но их объединяет поиск новых выразительных средств и образов, которые они упорно ищут и находят – но не в абстракции и реальности, а в мифологическом пространстве, полном иносказаний, загадочных символов, зашифрованных знаков. У каждого из этих художников своя реальность, где действительность служит только импульсом для создания образа. Яркими представителями современной живописи Узбекистана являются А. Нур, Ф. Ахмадалиев, Д. Усманов, М. Карабаев, Г. Кадыров, Х. Зияханов, Б. Махкамов, Н. Орипова и др.

Появилось и много талантливых живописцев среднего поколения, таких как А. Аликулов, Б. Исмаилов, З. Шарипова, Ш. Абдуллаева, Т. Ли, Д. Мамедова, Н. Гильманова и др.

Акмаль Нур – художник экспериментатор, придающий тонкому Востоку новые краски, добавляющий экспрессивные тона и звучания. Он поэтизирует Восток, но вместе с тем не идеализирует его, оставляя все как есть.

Сам Акмаль считает, что все-таки является носителем восточно-философского взгляда на мир и жизнь. Он воспевает чистоту отношений, пытается заглянуть в самые глубины человеческой души, показать зрителям красоту мира, рассказать о том, что нужно ценить каждый миг, прожитый на нашей земле. Пространство любви, созданное художником, заполняется не только образами влюбленных, но и такими деталями, как рыбы, яблоки, плод граната, камни, луна, которые в работе художника становятся атрибутами любви. Это поэтическое пространство, которое живет своими ритмами, ценностями и устремлениями. В своем творческом поиске он не просто достиг высокого уровня художественного профессионального совершенства, но достиг благородства и просветленности духа, которые были заложены в нем с юных лет. Прекрасные картины могут

создаваться лишь людьми высокой духовной культуры. Тема любви в творчестве Акмаля Нура становится выражением души, внутреннего мира художника. Возможно, он единственный в Центральной Азии художник, который написал столько живописных полотен, посвященных этому великому чувству.

Сам Акмаль Нур свои мысли высказывает так: « О любви можно говорить бесконечно. Любой творец всегда должен быть влюбленным. Как сказано у Аль Араби: «Где бы вы не были, в какой среде не оказались, сохраните в себе состояние влюбленности». Как художник я ищу самого Бога в образе женщины. Я, например, никогда не пишу портреты. Я всегда стараюсь заглянуть глубже, в душу создаваемого образа. Мне не важны точные внешние детали, черты лица. Это все может передать и фотокамера. Мне нужно передать мое восприятие. Бог создал мир настолько совершенным, что пытаться повторить его точь-в-точь, мне кажется, глупым.

В то же время хочу отметить, что у нас в Узбекистане хорошая школа живописи. Это признают не только у нас в стране, но и во все мире. На сегодняшний день мы ориентируемся на европейскую школу искусства, но нам надо создать свою национальную узбекскую школу. Истоки восточной школы живописи уходят в глубокую древность. Мы в какой-то период времени оторвались от истоков и стали ориентироваться на академическую европейскую школу. Будучи Председателем Академии художеств, я ратую за восстановление восточной школы изобразительного искусства, которая даст возможность узбекским художникам получить академические знания в области воссоздания древних восточных традиций».



А. Нур «Божественное чудо». 2013 г.



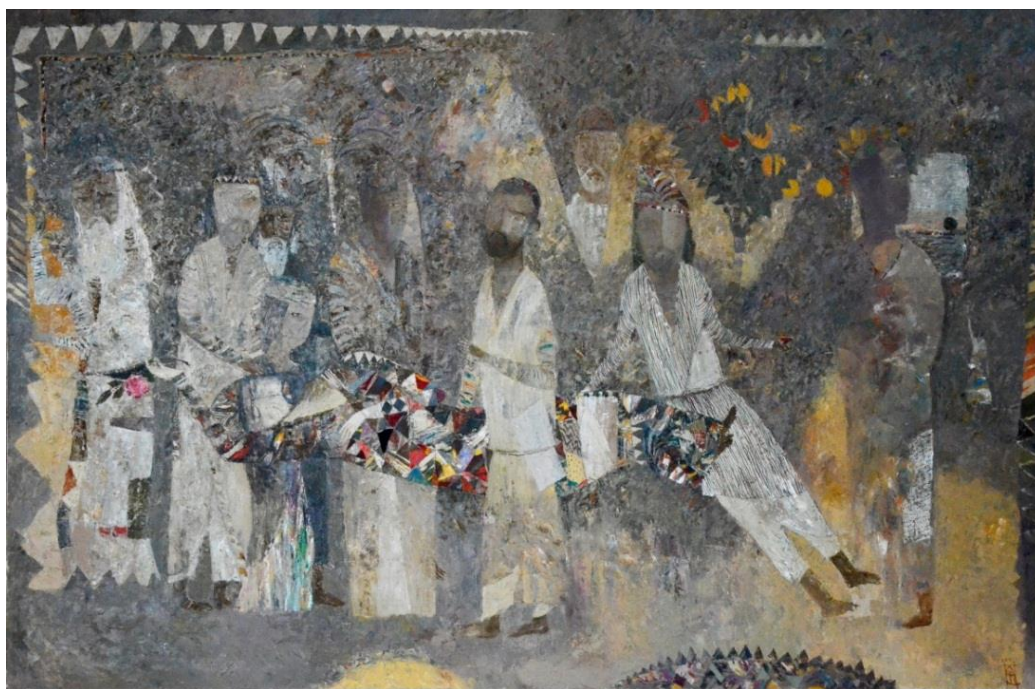
А. Нур. «Божественный луч». 2011 г.



А. Нур. «Белая ночь»

...Одним из самых удивительных и загадочных художников в современном живописном пространстве Центральной Азии, несомненно, является Файзулла Ахмадалиев. Полотна Файзуллы Ахмадалиева – это сага о древней земле Туркестана, в которой звучат голоса прошедших поколений: мудрецов, воинов, дервишей, мастеров. Отсюда на полотнах возникают необычные для живописца выразительные средства: глина, старые черно-белые фотографии, яркие лоскуты – осколки минувших веков.

«Мир жизни держится людьми, которые несут новые реальности», – эти слова Казимира Малевича можно отнести и к узбекским художникам.



Ф. Ахмадалиев. «Дервиши в саду». 2012 г.



«Накшбандий» аппликация



«Дервиш»



Ф. Ахмадалиев. «Фрагменты Древней Бухары»



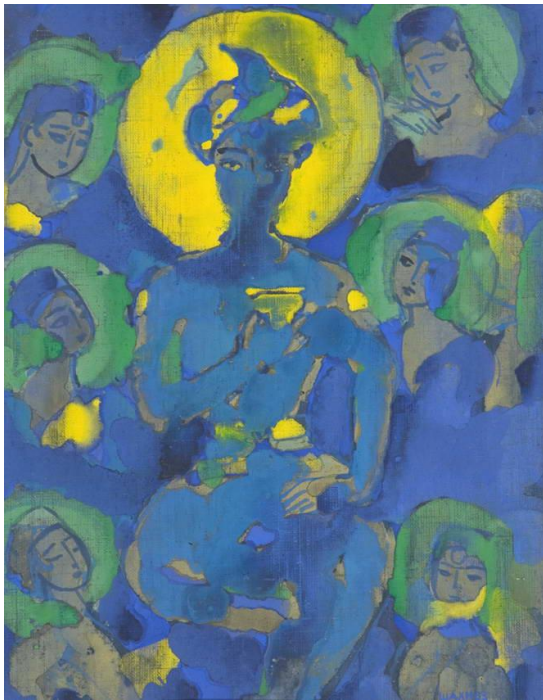
Б. Махкамов. «Суфий»



Х. Зияханов. «Семья на прогулке»



Д. Усманов. «Язык птиц»



Ш. Абдуллаева. «Восточные сказки»



Н. Орипова. «Весна»



Т. Ли. «Рамадан»



А. Аликулов. «Самаркандский базар». 1996 г.



А. Аликулов. «Битва за знамя». 1996 г.



Б. Исмаилов. «Дувал»



З. Шарипова. «Сон». 1996 г.



Д. Мамедова. «Дворик»



Н. Гильманова. «Ночной мотылек». 2013 г.



Н. Гильманова. «Таинство любви». 2013 г.

Значительно расширился спектр стилевых направлений и жанровых характеристик, активизировалась творческая деятельность скульпторов и графиков. Независимость дала возможность творческим личностям раскрепоститься, освободиться от влияния, в частности западно-европейского искусства.

В последние годы наблюдается оживление в художественной жизни нашей республики.

В связи с обретением права на самостоятельное культурное взаимодействие с западным миром в художественной практике Узбекистана появились различные формы актуального искусства, породившие необходимость лексического обновления языка отечественной арт-критики. В искусствоведческом лексиконе появляются новые дефиниции – как жанровые (дизайн, инсталляции, видеоарт, перформанс), так и понятийные, смыслообразующие (постмодернизм, идентичность, субкультура, парадигма, антропология, мейнстрим, герменевтика, концепция, идиоматика, гедонизм и др.), которые более точно и полно отражают суть протекающих в современном искусстве процессов.

Культура Узбекистана за годы обретения страной независимости еще больше развилась и достигла значительных успехов, появились ранее не существовавшие виды и жанры изобразительного искусства. Такие как инсталляция, видеоарт, фотоарт перформанс и др. Свидетельством тому является недавно прошедшая (22-27 10/2013) VII-ая Ташкентская Международная Биеннале современного искусства «Различные культуры – единый мир». Где приняли участие художники из дальнего и ближнего зарубежья и наши узбекские мастера живописи, графики, скульптуры и др. видов современного искусства. Выставки современного искусства такого масштаба и уровня направлены на показ широкой общественности различных тенденций, новых направлений, новых имен современного искусства, а также на активизацию международных культурных связей, укрепление диалога культур, традиций, достижений разных стран в области изобразительного искусства.

Одним из направлений современного искусства, где в последние годы произошло раскрепощение творческого сознания и поиск новых путей повествования национальной художественной культуры является, конечно же, живопись, в которой были достигнуты особенно заметные творческие успехи. Именно в этом жанре появились нетрадиционные методы решения композиционных задач. С большим успехом проявился опыт зрелых мастеров и обогатился вновь вошедшими в изобразительное искусство Узбекистана молодыми художниками.

В соответствии с развитием искусства формируется и развивается искусствоведение и художественная критика. Где художественные достижения в области искусства становятся объектом постоянного изучения и критического анализа искусствоведов нашей республики так и зарубежных критиков. В связи с этим появился ряд монографий, очерков, сборников, альбомов-каталогов о новых проявлениях и движении в развитии живописи и в целом изобразительного искусства Узбекистана.

Задания по рисунку, живописи и композиции для студентов архитектурных факультетов

В творчестве архитектора большое значение имеет объемно-пространственное мышление, связанное с общим мышлением, которое дают специальная и высшая школа, практическая деятельность.

Все этапы проектирования – эскизирование, разработка проекта, детализация архитектурных форм – изображаются на плоскости. К архитектурным проектам предъявляются, кроме технических, требования наглядности изображения.

В формировании объемно-пространственного мышления наряду с такими учебными дисциплинами, как проектирование, начертательная геометрия и дисциплинами, дающими представление о свойствах и работе материала и конструкции, важную роль играет обучение рисунку, живописи и композиции.

Принцип учебного рисунка тесно связан с вопросами конструкции, движения, пропорций, пластики, освещенности, зрения, видов изображения и композиции.

Архитектору, дизайнеру рисунок дает возможность графически выразить творческие замыслы.

Систему обучения рисунку необходимо базировать на принципах этой дидактики, которая формировала бы у студента не только профессиональное мастерство, но и индивидуальное творческое мировоззрение, свой почерк.

Являясь одной из ведущих дисциплин в процессе обучения будущих архитекторов, дизайнеров, рисунок – предмет, обладающий художественной и логической формами передачи представлений.

Язык образов, создаваемых посредством рисунка, обладает спецификой (в отличие от других общественных средств передачи мыслей), он связан с основными этапами истории развития человечества и имеет определенные каноны.

Каноны, выработанные великими мастерами эпохи Возрождения – Леонардо да Винчи, Рафаэлем, Микеланджело де Буонаротти, рассматриваются как эталон своего времени.

Развитие перспективы, начертательной геометрии, пластической анатомии, теории цвета и света, создало предпосылки для развития общего изобразительного словаря геометрических и пластических форм или определенной логической системы построения рисунка (каркасное, конструктивное, силуэтное, обрубочное и светотональные решения).

Для передачи в рисунке образной информации необходимо как один из основных элементов, светотеневое или, иначе – тональное решение, что дает форму, объем и пластику изображаемого объекта.

В литературе, рассматривающей роль рисунка в профессиональной архитектурно-проектной и дизайнерской деятельности, отмечается, что рисунок для архитектора и дизайнера – основное средство выражения замысла, первый и начальный этап в создании архитектурного сооружения, ансамбля улицы или площади. Рисунок является генератором профессиональной культуры как архитектора, так и дизайнера, способом предельного раскрытия и реализации его замысла.

В исследованиях по архитектурной педагогике рисунок рассматривается как средство становления, формирования и развития пространственных представлений, творческого воображения и художественно-образного мышления.

В архитектурных вузах рисунок, наряду с архитектурным проектированием, является базовой дисциплиной. В связи с этим рисунку уделяется основное внимание, что нашло отражение в учебных программах, а также в первостепенной роли экзамена по рисунку при приеме на архитектурную специальность.

В обучении искусству рисования определяющую роль играют изобразительные способности. Психологическая наука рассматривает изобразительные способности как свойства личности, имеющие важное значение для успешной изобразительной деятельности и художественного творчества. Ведущими свойствами изобразительных способностей являются:

а) специфичное зрительное восприятие – визуальная культура, обеспечивающая передачу пропорций, особенностей объемной и плоскостной формы, пространственных отношений, светотени, перспективных сокращений объемных предметов;

б) свойства зрительной памяти, обеспечивающей успешную трансформацию образа на холст, бумагу;

в) художественное мышление и воображение, обеспечивающие отбор главного и наиболее характерного в явлениях действительности, конкретизацию и обобщение художественного образа.

Для успешного формирования изобразительных способностей существенное значение имеют своевременное их выявление и дальнейшее развитие.

В литературе по довузовской и вузовской подготовке относительно обучения рисованию отмечается, что рисование и изучение геометрии вообще и геометрических форм в частности имеет непосредственное отношение к творчеству архитектора. Геометрическая абстракция способствует наиболее полному представлению о конкретных пространствах и формах, о расположении света и тени, восприятию зрением и мышлением; позволяет уверенно рисовать по памяти, по представлению и воображению.

Фундаментом разнообразных творческих манер в архитектурном рисунке служил и служит структурно-конструктивный рисунок. Он развивает зрительную память, представление о форме, ее строении. На этих принципах базируются учебные программы по обучению рисованию в архитектурных вузах.

Цели и задачи учебной программы для архитекторов

Основная цель дисциплин «Рисунок», «Живопись» и «Композиция» на архитектурных факультетах – привитие обучаемым практических навыков в рисунке, живописи, обучение основам изобразительной грамоты, начальное развитие объемно-пространственного восприятия и представления формы, обучение средствам и способам построения рисунка.

Особое внимание уделяется воспитанию чувства пропорций и конструктивно-пластической организации формы, рисованию по представлению и воображению, т.е. умению:

1. Рассматривать и одновременно изучать рисуемые предметы, всесторонне анализировать их форму;

2. Строить перспективные изображения предметов на основе их ортогональных проекций;

3. Проникать в структуру и конструкцию предметов, не ограничиваясь их внешним восприятием;

4. Компоновать рисунок на листе;

5. Рисовать по представлению пространственные композиции из геометрических форм в заданных условиях восприятия (по памяти, со смещенной точкой восприятия, со смещенной точкой горизонта и т.п.);

6. Рисовать по воображению пространственные композиции из геометрических форм, пространственно преобразуя их в соответствии с условиями поставленной задачи.

С целью закрепления материала и выработки у студентов потребности к систематическим самостоятельным зарисовкам по всем разделам предусмотрены домашние задания. Практические работы студентов постоянно оцениваются, по работам делаются замечания; оценки фиксируются в

журнале, где также отмечается посещаемость. В процессе выполнения каждой работы по рисунку и живописи в начале занятий дается вводная установка, разъясняется поставленная задача, а в ходе выполнения работы даются необходимые разъяснения, делаются замечания.

Цель обучения – развитие художественно-изобразительных и пространственно-композиционных способностей, формирование основ учебного рисунка и изобразительной культуры, необходимых в рисовании пространственных форм с натуры, по представлению и воображению.

Задачи обучения:

1. Ознакомить со способами развития наблюдательности, зрительной памяти и образного воображения.

2. Направить слушателя по пути осмысленной, целеустремленной и плановой работы в рисовании с натуры и без нее.

3. Показать основные методы и особенности рисования по представлению и воображению.

Дать основные понятия и обучить методам построения перспективного изображения, линейно-конструктивного и светотонального рисунка.

Учебная цель – овладеть начальными основами учебного рисунка и живописи в рисовании объемно-пространственных форм с натуры, по представлению и воображению.

Учебные задачи:

1. Ориентироваться в видах рисунка (натурный, по представлению, воображению, линейно-конструктивный, светотональный).

2. Ориентироваться в видах изображений (ортогональное, аксонометрическое, перспективное).

3. Ориентироваться в средствах изображений рисунка (линия, точка, светотень, материалы – авторучка, карандаш).

4. Овладеть основными методами, техникой и средствами рисования объемно-пространственных форм и их композицией с натуры, по представлению и воображению.

Структура курса:

1. Формирование ориентационной основы по курсу «Рисунок», «Живопись» и «Композиция».

2. Формирование структурно-конструктивного видения и умения рисовать с натуры, по представлению, воображению (композиции из геометрических тел, архитектурные детали, предметы быта).

3. Формирование понимания основ светотени, закономерностей освещенности, умения достоверно и художественно выразительно передавать на плоскости пространственно-композиционные характеристики натуры.

Классификация предмета обучения

1. По видам рисунка – рисунок с натуры, рисунок по представлению, рисунок по воображению, линейно-конструктивный рисунок, светотональный рисунок.

2. По типу объекта – геометрические фигуры и их композиции, архитектурные детали, предметы быта.

3. По пространственным свойствам объекта – конструкция, величина, форма и детали, геометрический вид, положение в пространстве, фактура, окраска, освещенность, положение по отношению к зрителю, общие и индивидуальные особенности.

4. По применяемым материалам – авторучка, фломастер, карандаш (для рисунка), акварель, гуашь, смешанная техника, кисть (для живописи).

5. По методам построения формы – каркасный метод, стержневой (осевой) метод, метод обрубков, метод пристройки, метод выемки.

6. По видам изображений – ортогональ, аксонометрия, перспектива.

7. По способам выявления формы – линия, светотень.

8. По типам рисования по представлению – рисование по памяти, рисование со смещенной точкой зрения по натуре, рисование с измененной линией горизонта, рисование по ортогональным проекциям.

9. По типам рисования по воображению – перестройка, преобразование натурной композиции в заданных пространственно-композиционных условиях.

В основу обучения по курсу «Рисунок», «Живопись» и «Композиция», формирования содержания учебной программы и учебного материала положен ряд психолого-педагогических принципов.

10. Диагностика способностей по каждой теме.

Поэтапное формирование художественно-изобразительных и пространственно-композиционных способностей студентов (от предварительной ориентировки через изучение закономерностей к овладению основами учебного рисунка).

1. Системность и всесторонность педагогического контроля (текущий, рубежный, итоговый).

2. Индивидуализация обучения через индивидуализацию стоящих задач.

По завершению курса «Рисунок», «Живопись» и «Композиция» студент должен

ориентироваться:

- в видах рисунка и живописи и композиции;
- в видах изображений в рисунке и живописи;
- в средствах рисунка и живописи;

знать:

- основы перспективного изображения в рисунке;
- основы закономерностей светотени и воздушной перспективы в передаче пространственной плановости натуры;
- методы построения в рисунке;

уметь:

- наблюдать, видеть, открывать существенное – главное в натурной постановке;
- грамотно, достоверно и художественно выразительно передавать на плоскости пространственно-композиционные характеристики натуры (на уровне линейно-конструктивного и светотонального рисунков); владеть техникой акварели, передавать освещенность предметов и их объем.
- изображать по представлению пространственные композиции из геометрических форм в заданных условиях восприятия;
- рисовать по воображению пространственные композиции из геометрических форм, пространственно преобразуя их в соответствии с условиями поставленной задачи.

Краткое содержание заданий по рисунку, живописи и композиции

Рисунок:

- Тема 1.** Рисование геометрических тел.
- Тема 2.** Рисование архитектурных деталей.
- Тема 3.** Рисование предметов быта.
- Тема 4.** Рисование черепа в различных положениях.
- Тема 5.** Анатомическое экорше головы.
- Тема 6.** Рисование «Обрубочной головы».
- Тема 7.** Рисунок гипсовой античной головы.
- Тема 8.** Рисунок «Живая голова». Наброски с натуры.

Живопись:

- Тема 1.** Живопись в технике гризали.
- Тема 2.** Натюрморт на тепло-холодность цвета.
- Тема 3.** Натюрморт на дополнительные цвета.
- Тема 4.** Натюрморт на контражур.
- Тема 5.** Пленэрные этюды.

Композиция:

- Тема 1.** Натурный рисунок композиции из врезанных геометрических тел.
- Тема 2.** Рисунок по представлению композиции на основе заданного плана и ряда геометрических форм.
- Тема 3.** Рисунок ряда композиций с изменяемой линией горизонта.
- Тема 4.** Рисунок по воображению – преобразование по заданной схеме натурной композиции из ряда геометрических форм (например, глаза, нос, кисть, стопа и др.), используя принцип комбинаторики.
- Тема 5.** Рисование интерьера.
- Тема 6.** Рисование фантазийной композиции.
- Тема 7.** Натурный рисунок многофигурной пространственной композиции.

По завершении обучения студенты выставляют свои работы на итоговом просмотре.

В образовательном стандарте определяется, что выпускник – архитектор и дизайнер – должен уметь изображать архитектурные и другие формы не только с натуры, но и по памяти, представлению и воображению.

Однако современные учебные пособия и учебники по рисунку для архитекторов и дизайнеров носят преимущественно общеметодический характер и не имеют раздела, ориентированного на профессиональный аспект – проектно-творческую созидательную деятельность архитектора и дизайнера.

Практически отсутствует логически выстроенная структура упражнений и заданий в курсе рисунка, направленных на поэтапное формирование пространственного представления, творческого воображения и фантазийного мышления.

Проектная деятельность архитектора и дизайнера материализуется в пространственных моделях-макетных и графических. Для создания этих моделей необходимо развитое пространственное воображение и фантазийное мышление. Фантазия в переводе с греческого – представление, воображение.

В психологической науке представление воображения в отличие от представления памяти делится на воссоздающее и творческое воображение.

Воссоздающее воображение – процесс создания образа предмета по его описанию, рисунку или чертежу.

Творческое, воображение процесс создания нового образа, трансформация существующего на основе восприятия и памяти.

«...Если воспроизведение является основной характеристикой памяти, то преобразование становится основной характеристикой воображения. Воображать – это преобразовать». Преобразовать в определенном направлении с учетом ограничительных условий – основная характеристика творческого воображения. Непременным условием развития воображения является умение работать без непосредственной опоры на натуру, на основе сохраненных памятью впечатлений.

Образы творческого воображения создаются посредством различных приемов и методов. Наиболее распространенными являются:

метод аглюмации – новое получают путем присоединения к одному объекту признаков другого;

метод расчленения – новое получают путем разъединения частей объекта; метод комбинирования – новое получают в результате сочетания исходных элементов по конкретной логической схеме;

метод замещения – новое получают в результате замещения частей объекта;

метод аналогии – новое получают по аналогии (сходству) с известным или рядом известных объектов.

В творческом процессе создания графического образа участвуют все рассмотренные методы, они взаимопереходящи, однако один из методов всегда доминирует. Сознательное использование методов творческого построения образов – одно из важных условий развития и формирования архитектурно-пространственного творческого воображения и фантазийного мышления.

Этапная цель обучения – формирование знаний, умений и навыков, необходимых в создании по воображению художественно выразительных графических образов, пространственных и архитектурных форм средствами рисунка.

Этапные задачи обучения:

1.Заложить ориентировочную основу применения творческих методов создания по воображению графических образов средствами рисунка.

2.Поэтапное формирование знаний, умений и навыков, необходимых в рисовании по воображению.

3.Заложить основу методики самостоятельной работы с литературой, рассматривающей принципы рисования по воображению.

Этапная учебная цель – овладеть методиками и приемами рисования по воображению на основании их изучения и создания инвариантных художественно выразительных графических образов различных пространственных и архитектурных форм.

Этапные учебные задачи:

1.Изучить рекомендованную литературу, рассматривающую принципы рисования по воображению.

2.Уметь ориентироваться в инвариантных характеристиках творческих методов создания графических образов по воображению средствами рисунка.

3. Уметь создать по воображению средствами рисунка художественно выразительный графический образ пространственной и архитектурной формы (в различных техниках и материалах).

Этапные цели и задачи обучения, учебные цель и задачи раскрываются и конкретизируются на уровне целей и задач заданий.

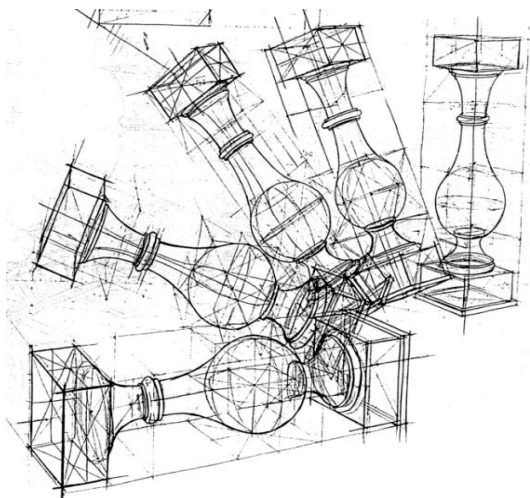
На основе исследований по теории архитектуры, рассматривающей значение рисунка, живописи и композиции в архитектурной и дизайнерской проектной деятельности, психолого-педагогической литературы, анализирующей вопросы формирования пространственного представления, и практики архитектурной педагогики. Структура заданий и упражнений для архитекторов ориентирована на поэтапное формирование пространственного представления, творческого воображения и фантазийного мышления. Представленный перечень и последовательность заданий и упражнений, соотнесены во временном аспекте с программой натурного академического рисунка и живописи. В содержательной стороне заданий должен учитываться уровень по курсовой подготовленности студентов.

Предлагаемая структура заданий и упражнений в курсе «Рисунок», «Живопись» и «Композиция» позволяет более целенаправленно и более эффективно решать задачу художественного образования архитектора и дизайнера. Некоторые из предложенных заданий по композиции могут быть использованы в учебном процессе на занятиях по рисунку и живописи для архитекторов и дизайнеров.

Задания по композиции на занятиях по рисунку и живописи

Задание 1.

Линейно-конструктивный рисунок сложного предмета (ваза, балясина) с заданной и измененными точками восприятия



Это одно из последних заданий линейно-конструктивного рисунка, когда на основе натурального изображения ставятся задачи на развитие пространственного представления.

Цель обучения – на основе изучения натуральных характеристик сложной объемно-пространственной формы овладеть приемами изображения ее в различных ракурсах измененными линиями горизонта относительно зрителя.

Задачи обучения:

1. На основе натурального анализа изучить пропорциональные характеристики объемно-пространственной формы и определить ее ортогональные проекции;
2. Выявить посредством линейной графики пространственные характеристики объемно-пространственной формы в процессе ее натурального изображения;
3. На основе изучения натуральных характеристик объемно-пространственной формы выполнить ее графические модели в заданных ракурсах и с измененными линиями горизонта.

Учебная цель – выполнить линейно-конструктивный рисунок сложного предмета (ваз или балясины) с заданной и измененными точками восприятия (0° , 30° , 45° , 60° , 90°) предмета, не меняя его пропорциональных характеристик.

Учебные задачи:

1. Выполнить в малом масштабе ортогональные проекции сложного предмета (фасад, план) с определением точки восприятия зрителем и линии горизонта.
2. Закомпоновать и выполнить натуральный рисунок исходного положения предмета на планшете с заданной точки восприятия.
3. Закомпоновать и выполнить линейно-конструктивный рисунок (по представлению; сложного предмета с изменённой линией горизонта и под углом 0° , 30° , 45° , 60° по отношению к горизонту.

Этапы выполнения задания.

Задание выполняется в два этапа:

1-й этап включает аудиторное выполнение натурального рисунка сложного предмета (вазы или балясины) с предварительным аналитическим изучением.

2-й этап включает самостоятельную работу по выполнению четырех положений (0° , 30° , 45° , 60°) сложного предмета (ваза или балясина).

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Тихонов, С.В. Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 2003.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 2.

Линейно-конструктивный рисунок модульной композиции с заданных точек восприятия



Данное задание относится к ряду упражнений, связанных с изучением объемно-пространственной формы и условий ее восприятия.

Цель обучения – на основе изучения основных ортогональных проекций (план, сад) модульной композиции овладеть методом изображения с заданных точек восприятия.

Задачи обучения:

1. На основе анализа ортогональных проекций (план, фасад) модульной композиции изучить ее объемно-пространственные характеристики;
2. На основе изучения объемно-пространственных характеристик модульной композиции выполнить графические модели с заданных точек восприятия;
3. Сохранить пропорциональные соотношения модульной композиции.

Учебная цель – выполнить линейно-конструктивные рисунки модульной композиции с заданных точек восприятия, не меняя пространственных характеристик композиции.

Учебные задачи:

1. Выполнить в малом масштабе ортогональные проекции модульной композиции (план, фасад) с определением точек восприятия зрителем и линии горизонта.
2. Выполнить аксонометрическую модель модульной композиции в малом масштабе сохранив ее пропорциональные и пространственные характеристики.
3. Закомпоновать и выполнить линейно-конструктивные рисунки модульной композиции с заданных точек восприятия.

Этапы выполнения задания.

1. Выполнение ортогональных проекций модульной композиции.
2. Выполнение аксонометрической модели модульной композиции.
3. Выполнение линейно-конструктивных рисунков модульной композиции с заданных точек восприятия;
4. Самостоятельное завершение линейно-конструктивных рисунков модульной композиции с заданных точек восприятия.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Максимов О.Г. Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С». 2003.
2. Тихонов С.В. Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 2003.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 3.

Рисунок архитектурного сооружения по плану и фасадам с заданной точки восприятия



Данное задание относится к ряду упражнений, связанных с изучением объемной формы по основным проекциям (выданным заранее) выполняется перспективное изображение архитектурного сооружения.

Цель обучения – на основе изучения основных ортогональных проекций (план, фасады, разрез) архитектурного сооружения овладеть методом и приемами его перспектив, изображения с заданных точек восприятия.

Задачи обучения:

1. На основе анализа ортогональных проекций (план, фасад, разрез) архитектурного сооружения изучить его объемно-пространственные характеристики;
2. На основе изучения объемно-пространственных характеристик архитектурного сооружения выполнить графическую модель с заданной точки восприятия;
3. Сохранить пропорциональные соотношения основных членений и деталей данного архитектурного сооружения.

Учебная цель – выполнить рисунок архитектурного сооружения с заданной точки восприятия, сохранив пропорциональные соотношения членений архитектурного сооружения.

Учебные задачи:

1. Выполнить в малом масштабе ортогональные проекции данного архитектурного сооружения, сохранив пропорциональные соотношения основных членений и деталей.
2. На основе заданной точки восприятия и линии горизонта выполнить в малом масштабе рисунок данного архитектурного сооружения.
3. Закомпоновать и выполнить линейно-конструктивное построение перспективного изображения архитектурного сооружения с заданной точки восприятия, сохранив пропорциональные соотношения основных членений и деталей.

Этапы выполнения задания.

1. Выполнение ортогональных проекций данного сооружения и его изучение. Перспективный рисунок в малом масштабе основного рисунка на планшете.
2. Выполнение линейно-конструктивного рисунка сооружения.
3. Самостоятельное завершение рисунка и его сдача на следующем занятии.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 2003
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 4.

Светотональный рисунок интерьера с заданной точки восприятия



Данное задание относится к ряду упражнений, связанных с изучением пространства, где на основе натуральных зарисовок выполняется перспективное изображение пространства интерьера с измененной линией горизонта и заданной точкой восприятия.

Цель обучения – на основе изучения основных ортогональных проекций (план, фасады, разрез) архитектурного сооружения овладеть методом и приемами его перспективного изображения с заданных точек восприятия.

Задачи обучения:

1. На основе натурального анализа изучить пропорциональные характеристики интерьера и определить его ортогональную проекцию;
2. На основе выбранного источника света выявить пространственные характеристики интерьера;
3. На основе изучения пропорциональных и

пространственных характеристик интерьера выполнить графическую модель с заданной точки восприятия.

Учебная цель – выполнить светотональный перспективный рисунок интерьера с заданной точки восприятия на основе натуральных зарисовок.

Учебные задачи:

1. Выполнить в малом масштабе ортогональные проекции интерьера (план, разрез, развертка).
2. Закомпоновать и выполнить зарисовки фрагментов интерьера (3–4 зарисовки).
3. Закомпоновать и выполнить линейно-конструктивный рисунок интерьера с заданной точкой восприятия и линией горизонта.

4. На основе выбранного источника света выполнить светотональный рисунок интерьера.

Этапы выполнения задания.

Задание выполняется в два этапа.

1. Натурное изучение интерьера в рамках учебного процесса включает зарисовки фрагментов интерьера, ортогональные проекции интерьера.
2. Линейно-конструктивный рисунок интерьера с заданной точки восприятия, выбор источника света.
3. Самостоятельная работа заключается в светотональном разборе и выявлении пространственных характеристик интерьера.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков, _ М.: «Архитектура-С», 2003.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 5.

Рисунок архитектурного сооружения в заданных условиях освещенности и восприятия окружающей среды



Данное задание относится к ряду упражнений, связанных с изучением условий восприятия объемной формы на основе выбранного источника света и окружения.

Цель обучения – на основе изучения основных ортогональных проекций (план, фасады, разрез) архитектурного сооружения овладеть приемами его освещения для достижения наиболее выразительной точки восприятия в заданной окружающей среде.

Задачи обучения:

1. На основе анализа ортогональных проекций (план, фасад, разрез) архитектурного сооружения изучить его объемно-пространственные характеристики;
2. На основе изучения объемно-пространственных характеристик архитектурного сооружения выполнить графическую модель;
3. На основе выбранного источника света выявить пространственные характеристики архитектурного

сооружения;

4. Сохранить пропорциональные соотношения основных членений и деталей данного архитектурного сооружения;

5. Подобрать окружающую среду, наиболее полно выявляющую стилистику и образ архитектурного сооружения.

Учебная цель – выполнить светотональный рисунок архитектурного сооружения, наиболее полно выявляющий его стилистические и пространственные характеристики.

Учебные задачи:

1. Выполнить в малом масштабе ортогональные проекции данного архитектурного сооружения.
2. Определить на плане и фасадах заданные точки восприятия архитектурного сооружения и источник света.
3. На основе заданных точек восприятия архитектурного сооружения выполнить его перспективное изображение.
4. На основе выбранного источника света выполнить светотональный рисунок архитектурного сооружения.
5. Закомпоновать и выполнить светотональный рисунок архитектурного сооружения в окружающей среде.

Этапы выполнения задания.

1. Выполнение ортогональных проекций данного архитектурного сооружения. Определение точек восприятия и источника света. Перспективный рисунок архитектурного сооружения в малом масштабе со светотенью. Выбор сюжетной линии и окружения.
2. Самостоятельно закомпоновать на планшете рисунок архитектурного сооружения.
3. Выполнение светотонального рисунка архитектурного сооружения в окружающей среде.
4. Самостоятельное завершение рисунка.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 20С
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В. Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 200
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 6.

Рисунок городского пространства «с птичьего полета»



Данное задание находится на завершающем этапе упражнений, связанных с изучением городского пространства, где на основе натуральных зарисовок выполняется перспективное изображение городского пространства с заданной точки восприятия.

Цель обучения – на основе натуральных зарисовок городского пространства овладеть приемами его изображения с заданных точек восприятия.

Задачи обучения:

1. На основе натурального анализа изучить пространственные и пропорциональные характеристики составляющих городского пространства;
2. На основе изученных пространственных и пропорциональных характеристик составляющих городского пространства выполнить графическую модель городского пространства с заданной точки восприятия («с птичьего полета»).

Учебная цель – выполнить перспективный рисунок городского пространства с заданной точкой восприятия («с птичьего полета») на основе натуральных зарисовок.

Учебные задачи:

1. Закомпоновать и выполнить зарисовки фрагментов городского пространства в малом масштабе (7–10 зарисовок).
2. Выполнить в малом масштабе генплан городского пространства на основе зарисовок.
3. Выполнить натуральный рисунок одного из фрагментов городского пространства в крупном масштабе, выявив стилистику и пространственные характеристики составляющих городского пространства.
4. На основе сделанных зарисовок выполнить рисунок городского пространства с заданной точки восприятия («с птичьего полета»).

Этапы выполнения задания.

Задание выполняется в два этапа:

1. Натурное изучение городского пространства в рамках учебного процесса, включает зарисовки фрагментов городского пространства, рисунок генплана, рисунок фрагмента (крупного) городского пространства. Самостоятельная работа.
2. Рисунок городского пространства с заданной точки восприятия («с птичьего полета»). Самостоятельная работа по завершении задания с последующей сдачей.

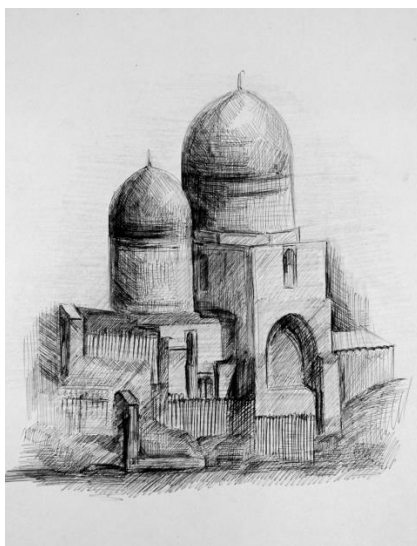
Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 2003.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Рисунок по воображению

Задание 7.

Композиционное преобразование архитектурной формы на основе натурального рисунка



В курсе «Рисунок», наряду с натурным рисунком и рисунком по памяти, выполняются задания и упражнения, направленные на развитие и формирование творческого воображения и фантазийного мышления. Первое задание из этой серии преследует целью дать предварительную ориентировку в методах рисования по воображению.

Задание выполняется на основе предшествующего натурального рисунка, являющегося аналогом для композиционно-пространственного преобразования. Объект для выполнения задания – несложное архитектурное сооружение без внутреннего функционального пространства (ворота, беседка, фонтан и т.д.).

Цель обучения – предварительная ориентировка в рисовании архитектурной формы по воображению на основании изучения методов создания творческих образов.

Задачи обучения:

1. Ознакомить студентов с функциями рисунка по воображению на различных этапах проектной деятельности;
2. Сформировать понятия о типах рисунка по воображению;
3. Сформировать знания о методах рисования архитектурной формы по воображению.

Учебная цель – на основании натурального рисунка аналога архитектурной формы и ее пространственно-композиционной переработки выполнить линейно-конструктивный рисунок преобразованной архитектурной формы.

Учебные задачи:

1. Изучить функции и типы рисунка по воображению, применяющиеся на различных этапах проектной деятельности.
2. Изучить специальную литературу, раскрывающую закономерности и методы рисования архитектурной формы по воображению.
3. Уметь ориентироваться в методах рисования пространственной и архитектурной формы по воображению.
4. Уметь ориентироваться в методах работы с литературой, раскрывающей принципы рисования пространственной и архитектурной формы по воображению.
5. Выполнить четыре эскизно-поисковых рисунка вариантной переработки аналога (планшет 75х55 см, линейный рисунок).
6. Выполнить четыре эскизно-поисковых рисунка решения композиции представляемой информации (планшет 75х55 см, линейный рисунок).
7. Выполнить демонстрационный рисунок в перспективе, преобразованной архитектурной формы (планшет 75 х55 см, линейно-конструкторский рисунок).

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа – 30 минут, постановка задания, демонстрация лучших студенческих работ. Выполнение эскизно-поискового рисунка.
2. Обсуждение эскизно-поискового рисунка и утверждение одного из вариантов. Работа над эскизом композиции.
3. Обсуждение и утверждение эскиза композиции. Работа над демонстрационным рисунком. Завершение рисунка вне аудитории или самостоятельная работа.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Ли Н.Г.* Основы академического рисунка / Н.Г. Ли. – М.: ЭКСМО, 2003. – С.419–476.
2. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003.
3. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: «Архитектура-С», 2003.
4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 8.

Пространственно-композиционная организация плоскости



Задача композиции (связи, соединения) элементов изображения на плоскости постоянно возникает и решается как в учебном, так и профессиональном архитектурном проектировании. Уже с первых дней преподавания рисунка даются основные понятия о композиции листа, а в последующем обучении рисунку на последующих курсах задача композиции изображения является одной из основных.

В данном задании при решении композиции студент учитывает все стороны учебного рисунка – конструкцию, пропорции, движение, перспективу, выбор размера изображения предметов быта и различный характер размещения их на листе.

Цель обучения – на основании изучения принципов пространственно-композиционной организации плоскости средствами рисунка ориентироваться в методах создания целостного композиционно-организованного графического образа.

Задачи обучения:

1. Формирование навыков самостоятельной работы с литературой;
2. Формирование знаний об изобразительных методах и приемах пространственно-композиционной организации плоскости средствами рисунка;
3. Формирование умения ориентироваться в методах вариантно-поисковой разработки решения поставленной задачи;
4. Формирование умения ориентироваться в методике анализа и отбора вариантно-поисковых рисунков решения поставленной задачи;
5. Формирование способности изображать на одной плоскости различные пространственные формы в различных пространственных положениях, выявляя средствами рисунка главное и соподчиненное.

Учебная цель – создание из заданных форм средствами рисунка по воображению композиционно-организованного пространственного графического образа.

Учебные задачи:

1. Выполнить предварительный поисковый рисунок композиционной организации плоскости из заданных предметов быта.
2. Перевести предметы быта в простейшие геометрические формы, не изменяя композиционного решения предыдущего рисунка.
3. Выполнить четыре линейно-пятновых поисковых рисунков решения композиции на плоскости из геометрических форм, соответствующих предложенным предметам быта.
4. Выполнить по утвержденному варианту демонстрационный рисунок.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа. Постановка и разъяснение задания. Демонстрация лучших студенческих работ. Работа над второй задачей задания. Разъяснение внеаудиторной самостоятельной работы.
2. Обсуждение результатов самостоятельной работы. Работа над третьей и четвертыми задачами задания.
3. Обсуждение результатов самостоятельной работы и утверждение одного из четырех поисковых рисунков. Работа над демонстрационным рисунком. Разъяснение задания для внеаудиторной самостоятельной работы над завершением демонстрационного рисунка.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Зайцев К.* Графика и архитектурное творчество / К. Зайцев. – М.: Стройиздат, 1979. – С.82–111.
2. *Зайцев К.* Современная архитектурная графика / К. Зайцев. – М.: Стройиздат, 1970. – С.14–32.
3. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2003.
4. *Пронин Е.С.* Теоретические основы архитектурной комбинаторики / Е.С.Пронин. – М.: «Архитектура-С», 2004.
5. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С.81–87.
6. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Фантазийный рисунок

Задание 9.

Рисунок по воображению композиции из геометрических форм с заданными методами изображения к условиям восприятия



В учебной и профессиональной архитектурно-предметной деятельности на различных стадиях проектирования выполняются рисунки, передающие пространственно-композиционные характеристики архитектурной формы, отражающие знание изобразительных методов, отвечающих условиям восприятия, что позволяет целенаправленно и осознанно передавать в рисунке пространственные и композиционные характеристики формы. В этом задании студенты изучают традиционные и нетрадиционные методы изображения пространственной формы.

Цель обучения – на основании изучения изобразительных методов, соответствующих условиям восприятия пространственной формы, сформировать знания, умения и навыки применения этих методов в рисовании по воображению геометрических композиций в заданных условиях восприятия.

Задачи обучения:

1. Формирование навыков самостоятельной работы с литературой;
2. Формирование знаний о методах изображения в рисунке пространственной формы, соответствующих условиям ее восприятия;
3. Формирование знаний, умений и навыков применения изобразительных методов, соответствующих заданным условиям восприятия пространственной формы;
4. Формирование изобразительных способностей рисования по воображению пространственной формы в заданных условиях ее восприятия (фронтальное, объемное, пространства).

Учебная цель – выполнить ряд линейно-конструктивных рисунков по воображению композиции из геометрических форм, применив методы изображения, соответствующие заданным условиям восприятия.

Учебные задачи:

1. Изучить специальную литературу, раскрывающую особенности применения методов изображения пространственных форм, соответствующих условиям ее восприятия.

2. Ознакомиться с планами-фасадами композиции выданного материала.

3. Выполнить линейно-конструктивные рисунки по воображению выданных композиций (фронталь, объем, пространство) в заданных условиях восприятия и заданных методах изображения:

а) три рисунка «фронтального» восприятия с тремя линиями горизонта в традиционном перспективном изображении; три рисунка фронтального восприятия с тремя линиями горизонта при большом угле зрения в горизонтальной плоскости (широкоугольная перспектива). Планшет 55х75 см, карандаш;

б) три рисунка «объемного» восприятия с тремя линиями горизонта в традиционном перспективном изображении; три рисунка объемного восприятия композиции с тремя линиями горизонта в традиционном перспективном изображении; три рисунка объемного восприятия композиции с тремя линиями горизонта и большим углом зрения в вертикальной плоскости (третья точка схода). Планшет 55х75 см, карандаш;

в) три рисунка композиции открытого пространства с тремя линиями горизонта в традиционном перспективном изображении; три рисунка композиции открытого пространства с тремя линиями горизонта («с птичьего полета»). Планшет 55х75 см, карандаш.

Этапы выполнения задания.

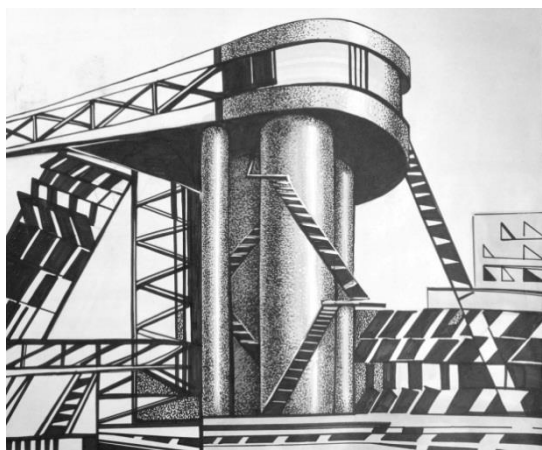
1. Вводная беседа. Постановка и разъяснение задания, демонстрация лучших студенческих работ. Работа над фронтальной композицией. Разъяснение домашнего задания.
2. Обсуждение и оценка результатов работы первого занятия (фронталь). Работа над объемной композицией. Разъяснение домашнего задания.
3. Обсуждение и оценка результатов работы второго занятия (объемы). Работа над пространственной композицией. Разъяснение домашнего задания.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Кудряшев К.В. Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004.
2. Кудряшев К.В. Проблемы изобразительного языка архитектора / К.В. Кудряшев, Байзетцер. – М.: Стройиздат, 1985.
3. Максимов О.Г. Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003.
4. Степанов А.В. Объемно-пространственная композиция / А.В.Степанов. –М.: «Архитектура-С», 2003.
5. Тихонов С.В. Рисунок / С.В.Тихонов. –М.: Стройиздат, 1983.
6. Федоров М.В. Рисунок и перспектива / М.В.Федоров. –М., 1960.
7. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.
8. Раздаточный материал по заданию.

Задание 10.

**Графический образ архитектурного пространства
по заданному аналогу**



Возникновение жанра архитектурной фантазии заложено в самой природе архитектурного творчества. Создается то, что отсутствует в натуре. Однако архитектурные фантазии как жанр архитектурной графики есть создание архитектурных образов, непосредственно не связанных с процессами проектирования и утилитарной пригодностью. В архитектурных фантазиях рисунок выступает роли не простого отражения, но выражения, преобразования, созидания. Будущему архитектору важно уметь в различных материалах и техниках художественно выразительно изобразить проектируемую архитектурную форму. Овладению принципами и методами создания архитектурных фантазий помогает изучение творчества мастеров архитектуры, работавших в этом жанре.

Цель обучения – формирование знаний, умений, навыков применения аналогового метода при создании художественно выразительного графического образа архитектурно-пространственной формы средствами рисунка.

Задачи обучения:

1. Формирование навыков самостоятельной работы с литературой, раскрывающей типические и особенные характеристики графических образов архитектурных фантазий известных архитекторов;
2. Умения ориентироваться в принципах выделения стилистических, композиционных и художественно выразительных особенностей графических образов архитектурных фантазий известных архитекторов;
3. Умения ориентироваться в изобразительных методах формализованной передачи в рисунке по воображению архитектурного пространства;
4. Формирование знаний о методике анализа и отбора варианта поисковых эскизов (идее изображения архитектурного пространства);
5. Изобразительных способностей выявления в технике линейно-пятнового рисунка структурно-пространственных и композиционных характеристик архитектурной формы.

Учебная цель – создание художественно выразительного линейно-пятнового графического образа архитектурного пространства на основании изучения типических и особенных характеристик аналогов, методов формализованного изображения архитектурной формы и технических приемов линейного пятнового рисунка.

Учебные задачи:

1. Изучить специальную литературу, раскрывающую стилистические, композиционные и художественно выразительные особенности графических образов архитектурных фантазий предложенного архитектора.
2. Выполнить четыре варианта эскизно-поисковых рисунка-идеи структурной и пространственной организации архитектурного пространства (планшет 75х55 см, фломастер, кисть, тушь).
3. В технике линейно-пятнового рисунка выполнить четыре варианта графического решения утвержденной идеи организации архитектурного пространства.
4. Выполнить демонстрационно-фантазийный рисунок, отражающий структурно-пространственный, композиционный и художественно-образующий аспекты организации архитектурного пространства.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа, постановка задания, демонстрация лучших студенческих работ (30 м). Работа над третьей задачей задания.
2. Обсуждение эскизно-поискового рисунка, утверждение одного из вариантов. Работа над демонстрационным рисунком. Завершение работы внеаудитории или самостоятельная работа студентов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Кудряшев К.В.* Архитектурная графика / К.В.Кудряшев. – М.: «Архитектура – С», 2004. – С 227–229
2. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура-С» 2003. – С.323–371.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 11.

Создание графического образа архитектурной геометрической композиции с заданной объемно-пространственной структурой и масштабностью



При проектировании архитектурных объемов и пространств понятие «масштабность» как соизмеримость здания с физическими размерами человека из количественного переходит в качественное. Категория масштабности в архитектуре выступает как средство архитектурной композиции и как художественное качество формы.

Степень и характер члененности архитектурной формы или пространства непосредственно влияет на восприятие масштабности. Необходимость рассмот-

рения в учебном процессе масштабности как одной из центральных категорий архитектурных композиций несомненна. Такие задания служат «мостиком» между рисунком и архитектурным проектированием, позволяют рассмотреть вопросы архитектурной композиции с изобразительной стороны. В процессе практической работы над этим заданием студенты знакомятся с понятиями: масштабность и образ сооружения, масштабность и характеристика деталей, информатор масштабности, корректировка масштабности, масштабность и тектоника.

Цель обучения – сориентировать в методике разработки и создания по воображению графического образа архитектурной геометрической композиции с заданной объемно-пространственной структурой и масштабностью.

Задачи обучения:

1. Формирование навыков самостоятельной работы с литературой;
2. Развитие знаний, умений и навыков методики вариантно-поискового эскизирования – анализа и отбора вариантов идеи композиционной организации исходной объемно-пространственной структуры;
3. Формирование специфичного видения масштабности архитектурного объема и способности приведения исходной объемно-пространственной структуры к заданному масштабу; комбинаторной фантазии, ассоциативного мышления, и пространственно-композиционного воображения в процессе практического выполнения задания;
4. Формирование изобразительных способностей выявления в технике линейного рисунка конструктивного взаимодействия пространственных форм и пространственных характеристик разрабатываемой архитектурно-геометрической композиции;
5. Дальнейшее развитие изобразительных способностей представления в линейном демонстрационном рисунке графического образа архитектурно-геометрической композиции, органично и художественно выразительно передающего идею автора;
6. Дальнейшее формирование и развитие комбинаторной фантазии, ассоциативного, аналогового мышления и пространственно-композиционного воображения.

Учебная цель – на основе заданной объемно-пространственной структуры и масштабности создать художественно выразительный графический образ двух разномасштабных архитектурно-геометрических композиций.

Учебные задачи:

1. Проанализировать заданную объемно-пространственную структуру.

Графический анализ (1 лист формата А-12, авторучка, карандаш).

2. Выполнить четыре поисковых рисунка идеи пространственно-композиционной структуры в заданной масштабности, выявив композиционно-конструктивное взаимодействие объемно-пространственных форм и их элементов: несомые, несущие (планшет 55х75, авторучка, карандаш).

3. Выполнить в линейной графике демонстрационный рисунок двух разномасштабных архитектурно-геометрических композиций. Выявить в рисунке конструктивное взаимодействие объемно-пространственных форм и их элементов (планшет 55х75, авторучка, карандаш, фломастер).

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа, постановка задания. Демонстрация лучших студенческих работ. Работа над вариантно-поисковыми эскизами (третья задача задания). Разъяснение задания для самостоятельной работы.

2. Обсуждение и утверждение вариантно-поисковых рисунков и утверждение композиции объема. Работа над масштабированием объема и демонстрационным рисунком. Задания для самостоятельной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

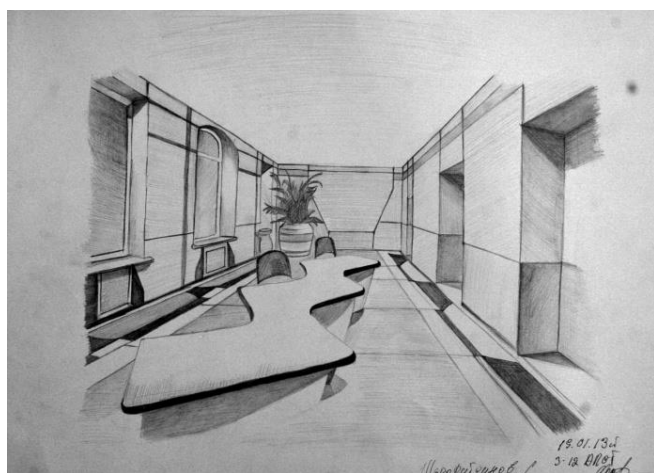
1. *Иконников А.* Основы архитектурной композиции / А. Иконников, Г. Степанов. – М.: Искусство. 1971. – С. 108–120.

2. *Степанов А.В.* Объемно-пространственная композиция / А.В. Степанов [и др.]. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 37–52, 80–91.

3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 12.

Рисунок интерьера жилого дома по собственному проекту



При рисовании интерьера приходится вводить коррективы в перспективное построение в соответствии со зрительным восприятием изображаемого пространства.

В этом заключается сложности рисования интерьеров. Искажение перспективного изображения значительно уменьшается, если оно строится на нескольких картинных плоскостях с несколькими точками схода. Такая перспектива называется широкоугольной, угол зрения может достигать до 90–100°. Для раскрытия в рисунке

пространственных характеристик важен выбор изобразительных методов, средств и приемов, что и осваивают студенты при выполнении данного задания.

Цель обучения – на основании изучения изобразительных методов, средств и приемов рисования интерьерного пространства сформировать знания, умения, навыки создания по воображению графического образа интерьерного пространства жилого дома.

Задачи обучения:

1. Формирование методики самостоятельной работы с литературой, раскрывающей принципы организации интерьеров жилых пространств, методы и приемы их изображения;
2. Формирование методики разработки визуального сценария восприятия интерьерных пространств жилого дома;
3. Формирование изобразительных знаний, умений, навыков фиксации в видовых кадрах визуального сценария;
4. Сориентировать в методике отбора видового кадра пространства интерьера жилого дома для демонстрационного рисунка;
5. Сориентировать в методике вариантно-поисковой разработки пространства интерьера жилого дома: а) подбор и определение оборудования; б) общее дизайнерское решение пространства интерьера;
6. Формирование изобразительных способностей представления графического образа интерьерного пространства жилого дома.

Учебная цель – создание средствами рисунка по воображению художественно выразительного графического образа одного из пространств интерьера жилого дома.

Учебные задачи:

1. Изучить специальную литературу, раскрывающую принципы пространственной организации интерьера жилого дома.
2. Разработать визуальный сценарий восприятия интерьерных пространств жилого дома (график движения на плане, визуальные кадры) – 1/2 планшета 55х75 см, карандаш, авторучка, фломастер.
3. Выполнить рисунок предполагаемого оборудования для пространственно-композиционной организации одного из пространств интерьера жилого дома.
4. Выполнить четыре эскизно-поисковых рисунка пространственно-композиционной организации утвержденного пространства интерьера жилого дома с включением оборудования (1/2 планшета 55х75 см, карандаш, авторучка, фломастер).
5. Выполнить четыре эскизно-поисковых рисунка цветового решения пространственно-композиционной организации утвержденного интерьера жилого дома с включением оборудования (планшет 55х75 см, авторучка, карандаш).
6. Выполнить демонстрационный рисунок графического образа одного из пространств интерьера жилого дома, раскрывающий идею автора.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа, постановка задания, демонстрация лучших студенческих работ. Работа над визуальным сценарием. Задание для самостоятельной работы.
2. Обсуждение и утверждение видового кадра одного из пространств интерьера жилого дома. Работа над третьей и четвертой задачами задания. Задание для самостоятельной работы.
3. Обсуждение и утверждение результатов работы по третьей и четвертой задачам задания. Работа над цветовым решением утвержденного пространства интерьера жилого дома. Задание для самостоятельной работы.
4. Обсуждение и утверждение цветового решения. Работа над демонстрационным рисунком. Задание для самостоятельной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение

1. *Ли Н.Г.* Рисунок. Основы учебного и академического рисунка / Н.Г. Ли. – М.: ЭКСМО, 2003.

2. *Лисициан М.В.* Интерьер и оборудование жилых и общественных зданий / Лисициан М.В.
3. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983.
4. *Федоров Н.В.* Рисунок и перспектива / Н.В. Федоров. – М., 1960'.
5. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 13.

Создание графического образа «Мега-масштабная геометрическая композиция с эмоциональной заданностью»

Если рассматривать архитектурную форму, отстраняясь от ее социального значения, функции, конструкции, эстетических качеств, материала, то перед нами останется геометрическое построение. Мы извлечем «геометрический экстракт» формы, который вводит нас в особый мир геометрических комбинаций. В любой геометрической форме можно открыть геометрическую первооснову, имеющую строгий геометрический аналог. Работа над этим заданием завершает серию заданий создания графических образов геометрических композиций и является «квинтэссенцией» предыдущих композиционных заданий по рисунку.

Цель обучения – на основании изучения принципов пространственно-композиционной комбинаторики, художественно-композиционных средств и методов организации пространственной формы овладеть методами создания изображения мега-масштабного, художественно выразительного, графического образа геометрической композиции с эмоциональной заданностью.

Задачи обучения:

1. Формирование и развитие методики самостоятельной работы с литературой, раскрывающей принципы комбинаторики, средства и методы композиционной организации пространственной формы;
2. Дальнейшее развитие комбинаторной фантазии, ассоциативного мышления и пространственно-композиционного воображения в процессе практического выполнения задания;
3. Развитие знаний, умений и навыков методики вариантно-поискового эскизирования и принципов отбора вариантов;
4. Развитие масштабного выделения пространственной формы и способности композиционной организации пространственной формы в заданном масштабе;
5. Дальнейшее развитие изобразительных способностей представления графического образа геометрической композиции, органично и художественно выразительно передающих авторскую идею.

Учебная цель – создать мега-масштабный художественно выразительный графический образ геометрической композиции с эмоциональной заданностью.

Учебные задачи:

1. Изучить предложенную литературу.
2. Определить пространственно-композиционную основу будущей геометрической композиции.



3. Создать словесную и знаково-графическую модели составляющих образа будущей геометрической композиции. Определить девиз.

4. Выполнить вариантно-поисковые эскизы приведенной геометрической композиции по заданному масштабу и принятому ассоциативному образу.

5. Выполнить демонстрационный рисунок разработанной композиции, наиболее полно раскрывающий авторский замысел.

Демонстрация лучших студенческих работ.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа, постановка задания. Работа над определением геометрической основы композиции (4 варианта, пл. 55х75 см, карандаш, авторучка, фломастер). Задание для самостоятельной внеаудиторной работы.

2. Обсуждение и утверждение эскизов основных композиций, графических моделей, составляющих образ композиции, и девиза. Работа над масштабированием композиции (4 варианта, пл. 55х75 см, карандаш, авторучка, фломастер). Задание для самостоятельной внеаудиторной работы.

3. Обсуждение и утверждение вариантно-поисковых эскизов – 2 занятия и самостоятельная работа. Работа над демонстрационным рисунком. Задание для самостоятельной внеаудиторной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Максимов. О.Г. Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 323–371.

2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 14.

Рисунок исторически сложившегося фрагмента городского пространства с объемной доминантой



Это задание завершает ориентировочную серию рисунков с натуры и по представлению в различных условиях восприятия городского пространства и его фрагментов. Закладывается база для последующих рисунков по воображению, где объектом изображения является городское пространство или его фрагмент. В последующих заданиях студенты выполняют эскизные наброски и демонстрационные рисунки городских пространств – как в курсе «Рисунок», так и в «Архитектурном проектировании».

Цель и задачи обучения базируются:

1. На знании творческих методов создания графических образов, полученных в курсе рисунка;
2. На знании изученных и освоенных изобразительных методов и средств рисунка;
3. На натурных композиционных аналогах города;

Цель обучения – сориентировать в методике разработки и создания по воображению графического образа исторически сложившегося фрагмента городского пространства средствами рисунка.

Задачи обучения:

1. Формирование способности самостоятельной работы с литературой;
2. Дальнейшее развитие и формирование применения творческих методов при создании графического образа городского пространства средствами рисунка по воображению;
3. Сориентироваться в методике, приемах и средствах разработки:
 - а) эскизной пространственно-композиционной идеи;
 - б) демонстрационного рисунка, раскрывающего идею автора;
4. Сориентировать в специфике и методике анализа и отбора вариантно-поисковых рисунков идеи графического образа фрагмента городского пространства;
5. Развитие и формирование знаний, умений и навыков применения изобразительных методов, соответствующих различным условиям восприятия городского пространства и стадиям его разработки – эскизной, демонстрационной.

Учебная цель – создание средствами рисунка по воображению графического образа фрагмента городского пространства исторически сложившейся среды.

Учебные задачи:

1. Используя метод комбинаторики, выполнить вариантно-поисковые рисунки решения композиционно-пространственной организации фрагмента городского пространства с объемной доминантой (1/2 планшета 55х75 см, карандаш, авторучка):

- а) плана пространственной композиции из геометрических форм;
- б) схемы основного движения и восприятия пространства с фиксированными точками;
- в) аксонометрии пространственной композиции из геометрических форм;
- г) развертки пространственной композиции из геометрических форм;
- д) видовых кадров с уровня глаз человека по основному направлению восприятия с фиксированных точек.

2. Выполнить вариантно-поисковые рисунки приведения к масштабному восприятию утвержденной геометрической композиции: а) аксонометрия пространства; б) видовые кадры с уровня глаз человека по утвержденному основному направлению восприятия и утвержденным фиксированным точкам; в) эскизный рисунок перспективы пространства «с птичьего полета» (1/2 планшет 75х55 см, карандаш, авторучка).

3. Выполнить демонстрационный рисунок «с птичьего полета» (планшет 75х55 см, карандаш, авторучка).

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа. Постановка задания, демонстрация лучших студенческих работ. Работа над вариантно-поисковыми рисунками (вторая задача задания).
2. Обсуждение вариантно-поисковых рисунков и утверждение композиции пространства. Работа над масштабированием пространственной композиции (третья задача задания).
3. Обсуждение и утверждение эскизного рисунка перспективы «с птичьего полета». Работа над демонстрационным рисунком. Постановка задания для самостоятельной, внеаудиторной работы по завершении демонстрационного рисунка.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Литература по архитектуре города, изданная к 1000-летию г. Казани.
2. Пронин, Е.С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики Е.С. Пронин. –М.: «Архитектура-С», 2004.
3. Федоров М.В. Рисунок и перспектива / М.В. Федоров. – М., 1960.
4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 15.

Архитектура фрагмента городского пространства



Преподавание архитектурных дисциплин на старших курсах включает решение нарастающих проблем взаимосвязей урбанистического пространства городской среды.

Актуальность графических поисковых решений рассмотрения ситуационных градостроительных пространств особенно востребованна. Студент графически моделирует различные точки восприятия городской среды, формирует стилевые особенности и соотносит масштабность объемов и пространства.

Цель обучения – сформировать знания, умения, навыки организации собственной деятельности в постановке и решении нестандартной задачи – создания художественно выразительного графического образа фрагмента архитектуры городского пространства.

Задачи обучения:

1. Определиться в выборе точки восприятия заданного пространства, задаться выбором линии горизонта, рассматривая городское пространство с определенного уровня;

2. Определиться в выборе графического решения задуманного образа;

3. Составить словесную модель ассоциативного образа городского пространства, девиз работы.

Учебные задачи:

1. Изучить специальную литературу по предложенной тематике.

2. Овладеть методами собственной деятельности в постановке и решении нестандартной задачи – создание графического образа фрагмента архитектуры городского пространства средствами рисунка.

3. Овладеть методами структурно-композиционного анализа и методами отбора вариантно-поисковых эскизов, идеи изображения фрагмента архитектуры городского пространства.

4. Овладеть изобразительными методами оперативного моделирования градостроительной ситуации средствами рисунка.

5. Создать художественно выразительный образ архитектуры динамично-урбанизируемого фрагмента городского пространства.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа. Выбор предложенных регулярных линейных городских урбанистически емких пространств. Варианты рассмотрения различных секторов и уровней обозрения.

2. Обсуждение поискового рисунка. Выбор основного варианта. Добавление или вычленение необходимых градостроительных архитектурных объемов. Размещение транспортных и пешеходных связей, вертикальных и горизонтальных коммуникаций. Выбор основного варианта.

3. Работа над основным вариантом. Выбор горизонтального, вертикального видения пространства.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

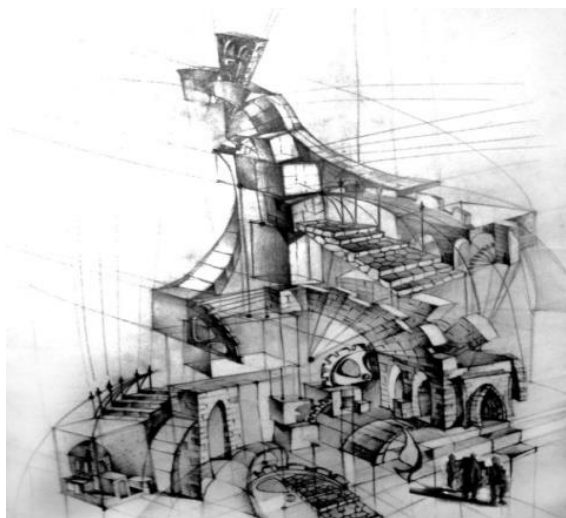
1. *Иконников А.В.* Союз архитекторов СССР. Ленинградское отд. / А.В. Иконников. – Нью-Йорк; Ленинград: Стройиздат, 1980.

2. *Кудряшев К.В.* Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004.

3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 16.

Рисунок фигуры человека в масштабной среде интерьерного или экстерьерного пространства



Решению архитектурных задач по созданию объемов, организации пространства, необходимость соизмерения масштаба фигуры человека.

Учебная цель – сформировать масштабное видение объемов и пространства в соответствии с фигурой человека, умение создавать размеренную среду, высокую выразительность и графичность.

Учебные задачи:

1. Изучить специальную литературу по предложенной тематике.
2. Овладеть методом масштабно-модульного изображения человека в пространстве.
3. Определить масштабную сетку членения,

связанную с фигурой человека в организованном интерьерном или экстерьерном пространстве.

4. Определиться в выборе графического решения пространства.

Цель задания – создать графический образ организованного архитектурного пространства с участием фигуры человека.

Этапы выполнения задания.

1. Вводная беседа (30 минут). Постановка задания. Работа над пунктами 2 и 3 задач.
2. Обсуждение вариантно-поисковых эскизов, утверждение функционального назначения эскиза.
3. Обсуждение композиционного и графического предложения разработки демонстрационно-фантазийного рисунка. Работа над демонстрационным рисунком. Завершение задания как самостоятельная внеаудиторная работа студентов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Баммес Г. Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей, учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.
2. Тихонов С.В. Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: «Архитектура– С», 2003.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Пленэрный рисунок

В рамках учебного семестра (как осеннего, так и весеннего) важное значение имеют занятия, проходящие вне аудитории (на пленэре). Они занимают несколько занятий семестрового времени, в зависимости от погодных условий педагог регулирует их проведение календарным планом и учебным временем, используя под занятия на пленэре 1-4 занятия.

Задания, разработанные для пленэрных занятий, логически связаны не только с дисциплиной «Рисунок», но и с дисциплиной «Архитектурное проектирование» как ведущей в подготовке специалиста; разработанные задания направлены на ориентировку студента в предстоящей

деятельности. Осуществляется знакомство с несложным архитектурным сооружением на основе фронтальной поверхности и объемной формы.

На начальных курсах осуществляется начальная подготовка специалиста, происходит познание основ архитектурного проектирования, в том числе окружающей среды – задания весеннего и осеннего семестра связаны с изучением антуражных элементов.

Весенний семестр – транспортные средства: автомобили, самолеты и т.д. в разных ракурсах и различных стилях.

Осенний семестр – растительность: деревья (различных пород), кустарники.

Завершает этап начальной подготовки задание, связанное с профессиональной деятельностью специалиста – экстерьер архитектурного сооружения средней сложности и его интерьер.

Задания старших курсов, связанные с основной подготовкой специалиста, направлены на осознание масштабов пространств и объемов, с которыми студенту приходится сталкиваться в учебном проектировании. В осеннем семестре – это рисунок сложного архитектурного сооружения в среде, а в весеннем семестре – рисунок архитектурного ансамбля (городской ансамбль).

На старших курсах осуществляется проектирование градостроительных образований, поэтому задания для пленэрных занятий построены на восприятии городских масштабов. Это рисунок пространства улицы или перспектива улицы, рисунок многопланового городского пространства или городской панорамы.

Задание 17.

Натурный светотональный рисунок. Фронтальная композиция



Цель обучения – ориентировка в методах и средствах изображения архитектурного объекта передачи фронтальной формы на плоскости.

Задачи обучения – ознакомление с закономерностями решения фронтальной пластики, конструкции формы средствами линейно-конструктивного и светотонального рисунка.

Учебная цель – ознакомление с архитектурным сооружением: функциональ-

ное назначение, его место в окружающей среде, стилевые особенности, материал, конструкции пропорции.

Учебные задачи:

1. Определение композиции рисунка, выбор точки зрения, линии горизонта (эскиз).
2. Определение крупных объемов первого плана, фона и антуража.
3. Тональная проработка с выявлением глубины пространства.

Этапы выполнения задания.

1. Ознакомительная беседа.
2. Практическая работа в условиях пленэра.
3. Сдача выполненной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов, О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура–С», 2003. – С. 295–323.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 210–247.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 18.

Натурный светотональный рисунок. Объемная композиция

Цель обучения – ориентировка в методах и средствах изображения архитектурного объекта, передачи объемной формы на плоскости.

Задачи обучения – ознакомление с закономерностями решения объемной пластики, выявление тектоники и конструкции формы средствами линейно-конструктивного и свето-тонального рисунка.

Учебная цель – ознакомление с архитектурным сооружением: функциональное назначение, его место в окружающей среде, стилевые особенности, материал, конструкции, пропорции.

Учебные задачи:

1. Определение композиции рисунка, выбор точки зрения, линии горизонта (эскиз).
2. Определение крупных объемов переднего плана, фона и антуража.
3. Тональная проработка с выявлением глубины пространства.

Этапы выполнения задания.

1. Ознакомительная беседа.
2. Практическая работа в условиях пленэра.
3. Сдача выполненной работы.

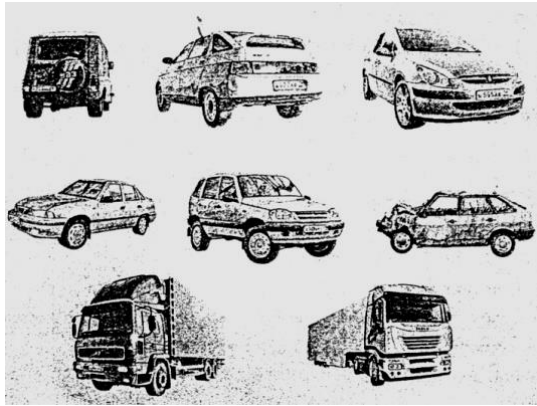
Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г.Максимов. – М.: «Архитектура» 2003. – С. 295–323.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 210–247.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры



Задание 19.

Элементы антуража: транспортные средства (автомобили, водный, воздушный транспорт)



Цель обучения: ознакомление со строением транспортных средств как способом выражения масштабной характеристики сооружений, окружающего пространства, их размеров и соотношений.

Задачи обучения – изучение структуры, конструкции транспортных средств в связи с архитектурными объектами и средой.

Учебная цель – выполнение рисунков транспортных средств (автомобили, корабли, самолеты).

Учебные задачи:

1. Изучение транспортного средства (функциональное назначение, материал, конструкция, пропорции).
2. Определение композиции рисунка, выбор точки зрения, линии горизонта (эскиз).
3. Определение крупных объемов первого плана.
4. Построение перспективного изображения.
5. Тональная проработка с выявлением пластики формы.

Этапы выполнения задания.

1. Ознакомительная беседа.
2. Практическая работа в условиях пленэра.
3. Сдача выполненной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение

1. Тихонов С.В. Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 241–247.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 20.

Элементы антуража: деревья



Цель обучения: ознакомление с формами растительного мира как объектом изображения.

Задачи обучения: изучение конструкции и формы объектов растительного мира.

Учебная цель – выполнение рисунков растительного мира; овладение техникой свободного рисунка, растушевкой, стилизацией форм; умением отбирать значимые детали в композиции.

Учебные задачи:

1. Изучение конструкции дерева, порядка расположения и примыкания к стволу основных ветвей, пропорций и деталей, формы кроны, характера ветвей и листьев.

2. Определение композиции рисунка, выбор точки зрения, линии горизонта.
3. Определение крупных объемов первого плана.
4. Построение основного изображения.
5. Тональная проработка с выявлением пластики формы.

Этапы выполнения задания.

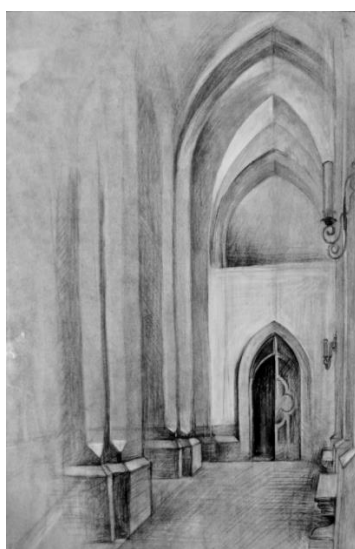
1. Ознакомительная беседа.
2. Практическая работа в условиях пленэра.
3. Сдача выполненной работы – на следующем занятии.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Тихонов С.В. Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 241–247.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 21.

Архитектурный объект и его интерьер



Цели обучения: изучение методов и средств изображения архитектурного объекта, передачи объемной формы на плоскости и конструктивно-художественной структуры объекта, выявление объемной пластики и архитектурно-композиционных особенностей.

Задачи обучения – изучение архитектурного сооружения и его интерьера: функциональное назначение, место в окружающей среде, стилевые особенности, материал, конструкции, пропорции.

Учебные цели:

6. На основе изучения объекта выполнить рисунок архитектурного сооружения и интерьера различной сложности с выявлением их архитектурно-композиционных особенностей, связи с окружением, пространством;
7. Найти и графически преобразить в рисунке объективные закономерности строения формы и тектонический образ сооружения, его места в пространстве;
8. Получить знания по практическому применению закономерностей перспективы и принципов реалистического изображения.

Учебные задачи:

1. Определение композиции рисунка, выбор точки зрения, линии горизонта (эскиз).
2. Определение крупных объемов первого плана, фона и антуража.
3. Построение плана, фасадов и перспективного изображения.
4. Тональная проработка с выявлением глубины пространства.

Этапы выполнения задания.

1. Ознакомительная беседа.
2. Практическая работа в условиях пленэра.

3. Сдача выполненной работы.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 295–323.
2. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 210–247.
3. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 22.

Рисунок сложного архитектурного сооружения в среде



Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок сложного архитектурного сооружения формирует философию профессионального восприятия архитектурных форм, является наглядным фактором архитектурного формообразования, формирует умение видеть и отображать увиденное, дополняет и мобилизует графически-моторные ресурсы студентов в процессе архитектурного проектирования сложных архитектурных объектов в их связи со средой, т.е. служит сопутствующим и вспомогательным средством

обучения архитектурному проектированию на старших курсах.

Цели обучения – педагог должен научить студентов применять на практике основные принципы реалистического изображения, укрепить умение пользоваться линейной и воздушной перспективой, развить и закрепить навыки в изображении различной степени сложности внешних видов сооружений и комплексов в их связи с окружающей средой, дать ясные целевые установки.

Задачи обучения:

1. Выявить качества архитектурного образа (субъективные закономерности);
2. Овладеть искусством отбора и отображения тех сторон визуальной информации, которые наиболее полно характеризуют объект (лаконизм изобразительных средств);
3. Овладеть графическими средствами изображения сложного архитектурного объекта;
4. Изучить рисунки мастеров и работы студентов из методического фонда кафедры, соответствующие содержанию задания.

Учебная цель: на основе изучения сложного архитектурного сооружения в среде нарисовать основное изображение – сложный архитектурный объект в его связи с окружающей средой.

Учебные задачи.

1. Выявить конструкцию, форму, ритм, пластику, стиль объекта (т.е. объективные закономерности натуры) графическими средствами.
2. Определить его функциональное назначение, место в окружающей среде, материал, конструкцию, пропорции, стиль.
3. Выполнить серию композиционных поисковых эскизов.

Этапы выполнения задания.

1. Постановка педагогом задания, ознакомление студентов с рисунками мастеров и работами студентов из методического фонда кафедры, выход на пленэр, выбор точки зрения, поисковые композиционные эскизы.

2. Выбор и утверждение педагогом основного изображения среди серии эскизов, построение основного изображения.

3. Проверка педагогом построения, пропорций основного изображения, начало тональной проработки.

4. Проверка педагогом правильности ведения тональной проработки, обобщение изображения, сдача работы и обсуждение результатов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Кудряшев К.В. Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004. – С.214–223.

2. Максимов О.Г. Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 295–322.

3. Тихонов С.В. Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.

4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 23.

Городской ансамбль



Мотивировка значения и место в общей системе – рисунок городского ансамбля формирует профессиональное восприятие композиции городского пространства, является наглядным фактором архитектурного формообразования, цельности архитектурного пространства, формирует умение видеть и отображать увиденное, мобилизует графически-моторные ресурсы студентов в процессе архитектурного проектирования цельных архитектурных объектов.

Цель обучения – педагог должен научить студентов применять на практике основные принципы реалистического изображения, укрепить умение пользоваться линейной и воздушной перспективой, развить и закрепить навыки в изображении цельных архитектурных ансамблей, дать ясные целевые установки.

Задачи обучения:

1. Выявить состав элементов городского ансамбля;
2. Выявить содержание архитектурной композиции (главный композиционный центр и вспомогательные элементы, симметрию-асимметрию, статику-динамику, масштабность, закономерности ритма и метра, вид композиции);
3. Овладеть техническими графическими средствами изображения городского ансамбля;
4. Овладеть искусством отбора и отображения тех сторон визуальной информации, которые наиболее полно характеризуют объект (лаконизм изобразительных средств);
5. Изучить рисунки мастеров и работы студентов из методического фонда кафедры, соответствующие содержанию задания.

Учебная цель – на основе изучения и ознакомления с городским ансамблем выполнить рисунок городского ансамбля, выявив основные его композиционные и стилистические характеристики.

Учебные задачи:

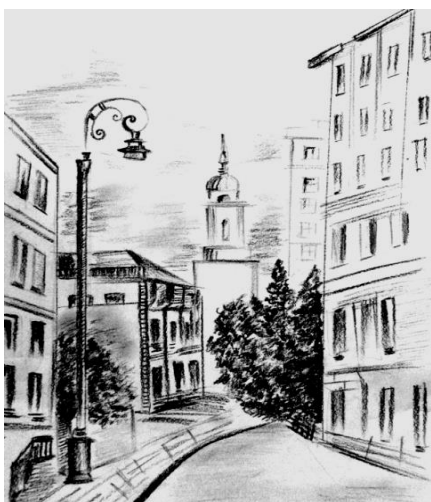
1. Выполнить серию композиционных поисковых эскизов.
2. Определить его функциональное назначение, место в окружающей среде, материал, конструкцию, пропорции, стиль.
3. Построение: выявление пропорций, использование перспективы.
4. Графическая проработка деталей архитектуры.
5. Выявить конструкцию, форму, пластику, стиль объекта (т.е. объективные закономерности натуры) графическими средствами.

Этапы выполнения задания.

1. Постановка педагогом задания, ознакомление студентов с рисунками мастеров и работами студентов из методического фонда кафедры, выход на пленэр, выбор точки зрения, поисковые композиционные эскизы.
2. Выбор и утверждение педагогом основного изображения среди серии эскизов, построение основного изображения.
3. Проверка педагогом построения, пропорций основного изображения, начало тональной проработки.
4. Проверка педагогом правильности ведения тональной разработки, обобщение изображения, сдача работы и обсуждение результатов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Кудряшев К.В.* Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004. – С. 214–223.
2. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 295–322.
3. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.
4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 24.**Пространство улицы (перспектива улицы)**

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок улицы формирует философию профессионального восприятия городского пространства, умение видеть и отображать увиденное, мобилизует графически-моторные ресурсы студентов в процессе архитектурного проектирования городских пространств.

Цель обучения – педагог должен научить студентов применять на практике основные принципы реалистического изображения, укрепить умение пользоваться аппаратом линейной и воздушной перспективы, развить и закрепить навыки в изображении городских пространств, дать ясные целевые установки.

Задачи обучения:

1. Выявить состав элементов пространства улицы;
2. Выявить содержание глубинно-пространственной композиции (главный композиционный центр и вспомогательные элементы), масштабность, закономерности ритма и метра;

3. Овладеть искусством отбора и отображения тех сторон визуальной информации, которые наиболее полно характеризуют объект (лаконизм изобразительных средств);

4. Изучить рисунки мастеров и работы студентов из методического фонда кафедры, соответствующие содержанию задания;

5. Нарисовать основное изображение.

Учебная цель – на основе изучения и ознакомления с пространством улицы выполнить рисунок перспективы улицы, выявив ритмику и метричность ее построения.

Учебные задачи:

1. Выполнить серию композиционных поисковых эскизов.

2. Построение: выявление пропорций, использование перспективы.

3. Выявить объективные закономерности развития пространства улицы графическими средствами.

4. Графическая проработка деталей архитектуры.

Этапы выполнения задания.

1. Постановка педагогом задания, ознакомление студентов с рисунками мастеров и работами студентов из методического фонда кафедры, выход на пленэр, выбор точки зрения, поисковые композиционные эскизы.

2. Выбор и утверждение педагогом основного изображения среди серии эскизов, построение основного изображения.

3. Проверка педагогом построения, пропорций основного изображения, начало тональной проработки.

4. Проверка педагогом правильности ведения тональной проработки, обобщение изображения, сдача работы и обсуждение результатов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Кудряшев К.В. Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004. – С. 214–223.

2. Максимов О.Г. Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 295–322.

3. Тихонов С.В. Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.

4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры

Задание 25.

Многоплановое городское пространство (городская панорама)

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок многопланового городского пространства формирует профессиональное восприятие городского пространства, четкую пространственную ориентацию, умение видеть и отображать увиденное, мобилизует графически-моторные ресурсы студентов в процессе архитектурного проектирования городских пространств.

Цель обучения – педагог должен научить студентов применять на практике основные принципы



реалистического изображения, укрепить умение пользоваться аппаратом линейной и воздушной перспективы, развить и закрепить навыки в изображении городских пространств, дать ясные целевые установки.

Задачи обучения:

1. Выявить структуру городского пространства;
2. Выявить содержание композиции (главный композиционный центр и вспомогательные элементы, симметрию-асимметрию, статику-динамику, масштабность, плановость);
3. Овладеть искусством отбора и отображения тех сторон визуальной информации, которые наиболее полно характеризуют объект (лаконизм изобразительных средств);
4. Овладеть техническими графическими средствами изображения многопланового городского пространства;
5. Изучить рисунки мастеров и работы студентов из методического фонда кафедры, соответствующие содержанию задания.

Учебная цель – на основе изучения и ознакомления с многоплановым городским пространством выполнить рисунок панорамы городского пространства, выявив композиционные особенности его построения и плановость.

Учебные задачи:

1. Выполнить серию композиционных поисковых эскизов.
2. Построение: выявление пропорций, использование аппарата перспективы.
3. Выявить объективные закономерности развития городского пространства графическими средствами.
4. Выявление плановости и графическая проработка деталей архитектуры.

Этапы выполнения задания.

1. Постановка педагогом задания, ознакомление студентов с рисунками мастеров и работами студентов из методического фонда кафедры, выход на пленэр, выбор точки зрения, поисковые композиционные эскизы.
2. Выбор и утверждение педагогом основного изображения среди серии эскизов, построение основного изображения.
3. Проверка педагогом построения, пропорций основного изображения, начало тональной проработки.
4. Проверка педагогом правильности ведения тональной проработки, обобщение изображения, сдача работы и обсуждение результатов.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Кудряшев К.В.* Архитектурная графика / К.В. Кудряшев. – М.: «Архитектура-С», 2004. – С. 214–223.
2. *Максимов О.Г.* Рисунок в архитектурном творчестве / О.Г. Максимов. – М.: «Архитектура-С», 2003. – С. 295–322.
3. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.
4. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Академический рисунок.

Светотональный академический рисунок

Изучение теоретических основ распределения светотени на объемно-пространственных формах необходимо для профессионального грамотного изображения трехмерной формы на плоскости, при выполнении архитектурно-гражданских работ. Как метод моделирования архитектурных форм и как средство передачи пространственных характеристик объекта светотень является важнейшим изобразительным средством, позволяющим наиболее наглядно передавать в рисунке, архитектурных чертежах пространственные характеристики архитектурного объекта, выявлять его художественные качества. Законы светотени, наблюдаемые в действительности, лежат в основе всех тоновых реалистических изображений на плоскости.

Светотенью называется распределение градаций освещенности на поверхности объемно-пространственных форм, обусловливаемое освещением и позволяющее воспринимать рельеф. Закономерности светотени могут быть сведены к некоторым общим положениям, которыми необходимо руководствоваться при выполнении художественно-графических работ.

Эти положения не являются абсолютными, так как условия освещения, в которых может находиться архитектурный объем и отдельные его части, характер архитектурной детали или сооружения и поставленные художественно-композиционные задачи чрезвычайно разнообразны.

Для профессионального овладения светотеневой моделировкой рекомендуется применять в первых архитектурно-графических работах более широкую гамму с ярким светом и сильными глубокими тенями, со всем богатством оттенков и градаций светотени в переходе от светлого к темному.

Задание 26.

Геометрия теней



Мотивировка значения и место в общей системе обучения – учебное задание по геометрии теней является подготовительным упражнением для выполнения всех видов светотональных рисунков.

Цель обучения – педагог должен привить студентам умение представлять любую форму в различных условиях освещенности для того, чтобы предвидеть восприятие зрителем спроектированного объекта.

Задачи обучения:

1. Обучить студентов методам изображения объемной формы на плоскости;
2. Изучить закономерности светотени, условия освещения предметов в зависимости от положения источника света и типа источника;
3. Дать понятия о блике, свете, полусвете, полутени, собственной тени, падающей тени, рефлексе.

Учебные цели – нарисовать несколько простых геометрических тел, имеющих белую матовую поверхность, освещенных одним источником света, который изменяет свое положение по отношению к предмету; изменяться может также точка зрения по отношению к предмету.

Составить композицию в форме балясины из простых геометрических форм и смоделировать условия освещенности.

Учебные задачи:

1. Композиция листа.
2. Серия упражнений с разными геометрическими телами (меняется источник света, точка зрения).
3. Нарисовать балясину из простых геометрических тел и смоделировать условия освещенности.
4. Отработать графические приемы светотонального рисунка.

Этапы выполнения задания – в аудитории.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 62–80.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 27.

Плановость и материал

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – задание является подготовительным упражнением к выполнению сложных многофигурных постановок, имеющих глубинно-пространственную характеристику.

Цель обучения – развитие объемно-пространственного мышления, освоение объективных закономерностей светотонального рисунка в выявлении глубины пространства.

Задачи обучения:

1. Обучить студентов методам передачи плановости в разных материалах;
2. Методам обобщения формы в зависимости от дальности восприятия.

Учебная цель – нарисовать несложный натюрморт из трех предметов (ваза, шар, балясина) в разных материалах (карандаш, перо, сангина) с натуры.

Учебные задачи:

1. Работа над эскизом: выбор точки зрения, линии горизонта, определение композиции листа.
2. Построение перспективы.
3. Тональный разбор натюрморта в материале.
4. Передача плановости, обобщение.

Этапы выполнения – в аудитории.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат. 1983. – С. 62–80.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.



Задание 28.

Рисунок многофигурного натюрморта из разных материалов

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок сложного многофигурного натюрморта из разных материалов – подготовительный этап в освоении цвета и фактуры материалов, применяемых в проектировании.

Цель обучения – формирование понятий цвета, фактуры материала с целью дальнейшего понимания выявления формы.

Задачи обучения:

1. Дать знания о влиянии цвета и фактуры предметов в зрительном восприятии и изображении на плоскости;
2. Научить использовать эти знания на практике с целью выявления цельности формы и материала.

Учебная цель – нарисовать сложный натюрморт из разных материалов и изучить фактуру предлагаемых в натюрморте предметов.

Учебные задачи:

1. Композиция листа, выбор точки зрения и линии горизонта (положение зрителя).
2. Анализ объемных и линейных отношений, пропорций. Перспективное построение.
3. Работа со светотенью: построение линий собственных и падающих теней, разработка основных светотональных отношений; выявление полутонов, рефлексов; лепка формы в свету, выявление бликов; обобщение рисунка. Передача плановости, фактуры и цвета материалов.

Этапы выполнения задания – в аудитории и домашние задания на передачу разных видов материалов: стекла, керамики, железа, бумаги, ткани и т.д.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 196–204.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.



Задание 29.

Рисунок сложной объемной композиции в пространстве (колонна, капитель, ваза, розетка, балясина, шар, драпировка)

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок композиции закрепляет и развивает основные позиции архитектурного рисунка, подготавливая к восприятию темы «интерьер».

Цель обучения – формирование понятий об ансамбле, о взаимном расположении предметов между собой, главных и второстепенных элементах композиции.

Задачи обучения:

1. Закрепление принципов и методики конструктивно-структурного рисунка;
2. Совершенствование навыков работы карандашом в выявлении объемно-пространственных характеристиках



предметов и расположении их в пространстве.

Учебная цель – нарисовать рисунок композиции из нескольких крупных предметов и разобрать светотонально.

Учебные задачи:

1. Композиция листа, выбор точки зрения и линии горизонта (положение зрителя).
2. Анализ объемных и линейных отношений, пропорций. Перспективное построение.
3. Выявление текстуры и фактуры материала предметов композиции.
4. Работа со светотенью: построение линий собственных и падающих теней, разработка основных светотональных отношений; выявление полутонов, рефлексов; лепка формы в свету, выявление бликов; обобщение рисунка. Передача плановости.

Этапы выполнения задания – в аудитории.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 196–204.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Задание 30.

Рисунок фрагмента интерьера

Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок фрагмента интерьера является подготовительным этапом к теме «интерьер».

Цель обучения – развитие объемно-пространственного видения и умения изображать его на плоскости.

Задачи обучения – научить изображать пространства различной сложности, закрепить и углубить знания по практическому применению закономерностей перспективы, расширить композиционные понятия.

Учебная цель – осознанно выбрать объект изображения и нарисовать фрагмент интерьера, разобрать светотонально.

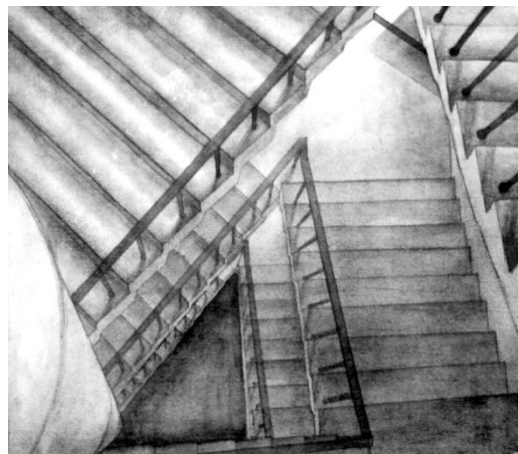
Учебные задачи:

1. Композиция листа, выбор точки зрения и линии горизонта (положение зрителя).
2. Анализ объемных и линейных отношений, пропорций. Перспективное построение.
3. Выявление текстуры и фактуры материалов, присутствующих в интерьере.
4. Работа со светотенью: построение линий собственных и падающих теней, разработка основных светотональных отношений; выявление полутонов, рефлексов; лепка формы в свету, выявление бликов; обобщение рисунка. Передача плановости.

Этапы выполнения задания – в аудитории.

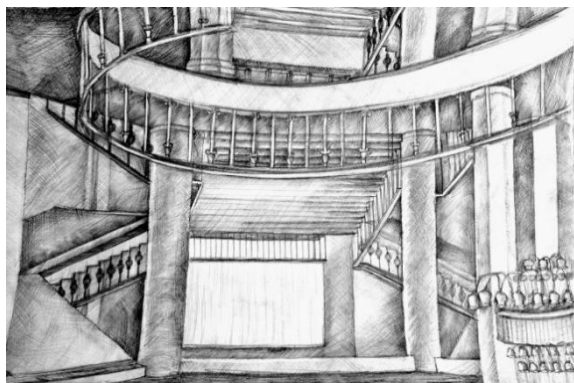
Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 217–222.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.



Задание 31.

Рисунок интерьера



Мотивировка значения и место в общей системе обучения – рисунок интерьера является важным этапом в учебном проектировании пространств для различных функций, с целью осознания величинных характеристик этих пространств.

Цель обучения – развитие объемно-пространственного мышления и осознания величины пространства.

Задачи обучения – научить изображать

пространства различной сложности, закрепить и углубить знания по практическому применению закономерностей перспективы, расширить композиционные понятия.

Учебная цель – осознанно выбрать объект изображения и нарисовать интерьер, разобрать светотонально.

Учебные задачи:

1. Композиция листа, выбор точки зрения и линии горизонта (положение зрителя).
2. Анализ объемных и линейных отношений, пропорций. Перспективное построение.
3. Работа со светотенью: построение линий собственных и падающих теней, разработка основных светотональных отношений; выявление полутонов, рефлексов; лепка формы в свету, выявление бликов; обобщение рисунка. Передача плановости.

Этапы выполнения задания – в аудитории

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение

1. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. М.: Стройиздат, 1983. – С. 217–222.
2. Образцы студенческих работ из методического фонда кафедры.

Рисунок головы человека

«Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки. Тому, кто так много достиг, что овладел рисунком, я скажу, что он владеет ценным сокровищем».

Микеланджело Буонаротти

Творчество и обучение будущих архитекторов и дизайнеров неразрывно связано со многими проблемами и задачами изобразительного искусства.

В процессе преподавания рисунка в разных его аспектах есть такой раздел, как рисунок головы человека.

Рисунок головы человека выполняется как с гипсовых слепков, так и с живой модели.

Голова человека – уникальное и неповторимое создание природы. Это самый сложный механизм, управляющий человеческим существом: его психикой, умственной, творческой и физической деятельностью, определяющий его значимость в обществе.

Это не только объект определенной внешней формы, это уникал: любая черта лица, мимика, взгляд, движение определяют физико-психологическое состояние личности.

Нарисовать голову человека – задача очень сложная, чтобы справиться с ней надо многое знать, необходимо овладеть определенными навыками, методами, способами, техническими приемами профессионального овладения рисунком этого объекта.

Важно понять и сознательно видеть натуру, рисуящий должен хорошо изучить ее строение, основываясь не на субъективном восприятии, а на объективном научном знании; в связи с чем студент должен знать законы перспективы, пластическую анатомию, теорию теней.

Не зная законов перспективы, студент не сможет изобразить форму в пространстве, передать ее трехмерность. Не зная анатомии, он будет беспомощен при изображении характера натуры и мимических мышц лица.

Не владея законами светотени, не сможет передать объем, рельеф и фактуру модели.

Требования построения формы головы человека остаются неизменными независимо от того, рисуется гипсовый слепок или живая модель, меняются лишь методы использования полученных знаний и навыков, приемы выполнения рисунка.

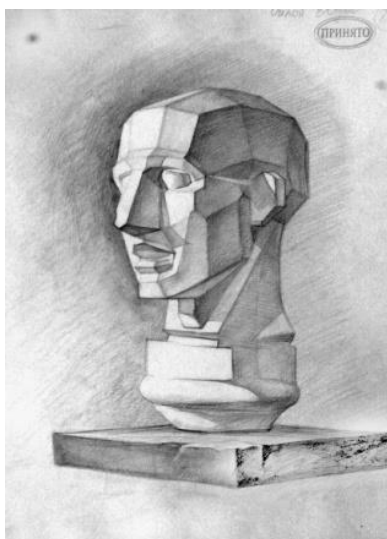
Выполнение рисунка головы человека включает ряд программных заданий – череп человека, мышечное строение (экорше), части лица, обрубочная голова, гипсовый слепок головы, завершающий этап – живая голова.

Прекрасное знание законов построения головы человека позволило таким выдающимся художникам, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Дюрер, Рембрандт, Серов, Врубель, Репин, Иванов создать замечательные психологические портреты, выразившие дух и культуру эпохи и являющиеся шедеврами портретного искусства.

В заключение уместно привести слова Л.Б. Альберти: «Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установив и усвоив себе которые, всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел» (Десять книг о зодчестве. Т. 2. – М., 1937. – С. 13.).

Задание 32.

Рисунок «Обрубочная голова»



До обрубочной модели могут быть выполнены рисунок черепа в трех поворотах, анатомической головы (экорше) и части лица.

Рисунок обрубочной головы (плоскостной) дает возможность обобщать и упрощать формы для лучшего понимания и анализа – начальной стадии построения изображения.

Обрубочный метод был разработан еще в эпоху Возрождения Альбрехтом Дюрером.

В первой половине XIX в. французский методист Александр Дюппюи, следуя этой методике, предложил для учащихся слепки с гипсовых голов с обобщенными геометрическими формами; только после этих упражнений он разрешал переход к античным скульптурам.

Метод обрубки, который называют также «зодческим», применяется и в наши дни в процессе обучения рисунку.

Рисуя обрубочную голову, студент анализирует большую форму и познает закономерности ее строения; голова имеет яйцевидную форму, нос – призматическую, глаза – выпуклую шаровидную и т.д.

Рисунок обрубочной головы способствует лучшему решению задач, связанных с предстоящими заданиями по гипсовой и живой голове.

Цельобучения – изучить строение объемной головы, состоящей из множества разнообразных геометрических плоскостей, гармонично соединяющихся друг с другом и образующих общую большую форму, соподчиненную с более мелкими деталями.

Учебные задачи:

1. Выполнить рисунок обрубочной головы на одном листе размером 55x75 см (планшет) в трех положениях (в фас, в три четверти, в профиль).
2. Скомпоновать на листе все три положения в одном масштабе.
3. Установить пропорциональные отношения мозговой и лицевой частей головы.
4. Правильно наметить перспективные сокращения плоскостей и завершить легкой прозрачной тональной проработкой, соответствующей направлениям плоскостей.

Этапы выполнения задания.

1. В фас;
2. В три четверти;
3. В профиль.

Выполняются кратковременные эскизные зарисовки и наброски – от 15–20 минут до 1,5–2 часов. Дома делаются наброски обрубочной головы по памяти в разных положениях.

В завершение проводятся обсуждение рисунков в группе, оценка работ и просмотр на кафедре.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. Баммес Г. Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.
2. Барчан Е. Анатомия для художников / Е. Барчан. – Будапешт: Корвина, 1959.
3. Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 286 с.
4. Тихонов С.В. Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.

Во время проведения занятий выставляются лучшие студенческие работы из методического фонда и соответствующие иллюстрации.

Задание 33.

Рисунок «Гипсовая (античная) голова»



Голова человека – сложный и интересный объект для рисунка, позволяющий изучать многообразие форм. Прежде чем приступить к рисунку с живой модели, необходимо выполнить рисунки с гипсовых античных голов, имеющих ярко выраженный характер формы (Аполлон, Антиной, Цезарь, Сократ, Сенека, Лаокоон, Афродита, Гаттамелат, Давид и др.).

Усвоение основных принципов, правил и законов построения изображения головы начинается с анализа конструктивной формы при соблюдении методической последовательности работы над рисунком.

Гипсовая модель неподвижна, однородна по материалу и фактуре, что помогает сосредоточить внимание на форме, объеме и характере

постановки.

Необходимо научиться изображать сложную форму головы человека на примерах гипсовых слепков с классических скульптур с передачей анатомической структуры, грамотной моделировкой форм светом и тенью, передачей материальности, техническими приемами в рисунке.

Цели обучения – изучить канонические пропорции античных голов, овладеть умением схватывать характер и пропорции человеческой головы в различных поворотах, наклонах, ракурсах и перспективных сокращениях; развить реалистический подход к выполнению рисунка гипсовой (античной) головы.

Учебные задачи:

1. Работу следует начинать с размещения изображения гипсовой головы на листе бумаги размером 55х75 см (планшет), учитывая освещение, что влияет на композицию рисунка.

2. Определить характер формы головы методами объемно-конструктивного и линейно-конструктивного построения, учитывая линию горизонта и закономерности перспективного сокращения поверхностей.

3. Рисунок заканчивается тональной проработкой и передачей материальности, воздушной перспективы; выявляя законы контрастности, завершить обобщением, подчинив детали целому.

4. Рисунок сопровождается недлительными набросками и зарисовками с разных положений гипсовой головы.

Этапы выполнения задания.

Время выполнения:

а) гипсовая голова;

б) наброски и зарисовки на том же листе (планшете) от 15–20 минут до 1,5–2 часов.

В завершение проводятся обсуждение рисунков в группе, оценка работ и просмотр на кафедре.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.

2. *Барщ А.О.* Наброски и зарисовки / А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 165 с.

3. *Ростовцев Н.Н.* Учебный рисунок / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 286 с.

4. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.

Организация выставки по данному заданию из лучших студенческих работ, показ рисунков, выполненных преподавателями, проведение вводной беседы, сопровождаемой анализом иллюстративного материала.

Задание 34.

Рисунок «Живая голова»

В отличие от рисунка гипсовых моделей голова живого человека характеризуется индивидуальностью внешних форм, подвижностью, пропорциями, свойственными только данной натуре, мимикой лица, меняющейся в зависимости от настроения, степени утомленности, оптимизма, веселого нрава и реагирующей на внешние раздражители – шум, реплики, психологический климат и т.д.

Гипсовый слепок головы неподвижен, натурщик же в процессе позирования устает, меняет позу и выражение лица, поэтому студент, рисуя живую модель, должен составить на основе наблюдений ясное



представление об ее анатомическом и конструктивном строении, чтобы лучше осознать видимую форму.

Естественно, в этом многообразии положений и выражении лица сложно уловить наиболее характерные и отличительные черты, передать не только форму, но и содержание характера модели. Основная методика построения сохраняется почти такой же, что и на рисунке гипсовых слепков, однако в рисунке головы живой модели должно быть живое человеческое лицо, в чем и заключается сложность, поскольку рисунок с натуры подводит рисующего к искусству портрета, где должно присутствовать портретное сходство.

Цель обучения – приобрести навыки в рисунке живой модели, развивать наблюдательность, чувство пропорций, зрительную память. Умение сохранять целостность всей формы, вести рисунок с большой точностью, чтобы не утратить присущие изображаемому лицу характерные черты.

Учебные задачи:

1. Рисунок живой головы выполняется на листе форматом 55х75 см (планшет).
2. Определить композиционное размещение, опираясь на знания анатомического и конструктивного строения головы в частностях и в целом.
3. Правильно построить голову, выявить характер натуры, точно передать пропорциональные соотношения больших форм и деталей.
4. Вести рисунок методически последовательно, в соответствующем ключе решить тональную характеристику различных поверхностей, стараясь выявить материальность, добиться портретного сходства с позирующей моделью.

Этапы выполнения задания.

1. Живая голова.
2. Кратковременные наброски и зарисовки живой головы от 15–20 минут до 1,5–2 часов.
 - а) Студенты должны выполнить дома наброски и зарисовки с живой натуры в разных положениях (материалы – уголь, сангина, перо, карандаш).

В завершение проводятся обсуждение рисунков в группе, оценка работ и просмотр на кафедре.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.
2. *Барчан Е.* Анатомия для художников / Е. Барчан. – Будапешт: Корвина, 1959.
3. *Барщ А.О.* Наброски и зарисовки / А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 165 с.
4. *Ростовцев Н.Н.* Учебный рисунок / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 286 с.
5. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – С. 222–232.

Проводятся методические стендовые выставки, показываются лучшие студенческие рисунки и творческие работы преподавателей по этой теме.

Рисунок фигуры человека

Завершающим этапом в программе «Академический рисунок» является фигура человека.

Человек – самый сложный в природе организм как по своим физическим и психическим характеристикам, так и по внешним данным и внутренним конструкциям. Рисунок фигуры человека, являющейся наиболее совершенной и сложной формой, представляет собой высшую ступень учебного процесса академической школы.

Рисунок человека и сопутствующие ему закономерности строения занимают особое место в образовании архитектора, дизайнера.

Пристальное, внимательное изучение натуры развивает чувство красоты, воспитывает вкус.

Весь комплекс знаний в рисунке – его фонетика, пластика, пропорции, каноны, образное решение, композиция, перспектива и тональные приемы не исключают наиглавнейшую задачу при выполнении рисунков с гипсовых античных фигур и с живой модели – задачу познания пластической анатомии человека.

Первым анатомом, давшим правильное представление о частях человеческого тела и их изображении, изложившим в своем трактате ряд ценнейших данных по анатомии и механике движений, следует считать гениального художника и ученого Леонардо да Винчи.

Глубоко изучали анатомию великие русские художники А.А.Иванов, И.Е.Репин, В.А.Серов и многие другие.

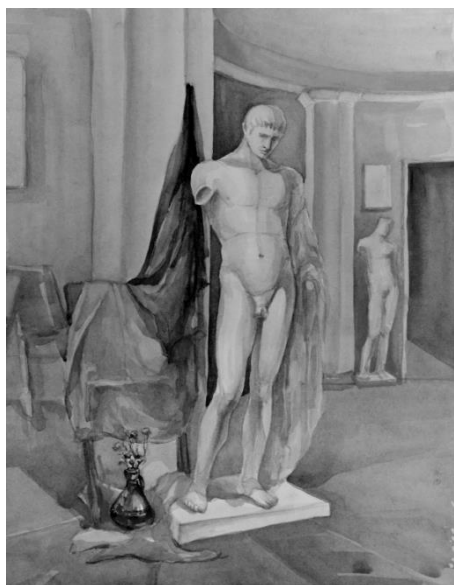
О тщательном изучении анатомии свидетельствуют анатомические рисунки и рисунки с фигуры человека Рафаэля, Рубенса, Рембрандта, Микеланджело.

Следовательно, задачами учебной работы являются ознакомление с костной основой, мышечной системой фигуры человека, получение и закрепление знаний по конструктивному и анатомическому строению человека, приобретение навыков в изображении конструктивного остова человека в движении и различных позах.

Цикл программ-заданий по фигуре и живой натуре можно завершить высказыванием выдающегося русского художника П.П. Чистякова: «Рисование как изучение живой формы есть одна из сторон знания вообще, оно требует такой же деятельности ума, как науки, признанные необходимыми для элементарного образования».

Задание 35.

Гипсовая фигура



Завершив ряд заданий по изучению анатомического строения человеческого тела, студент должен выполнить рисунки с античных гипсовых скульптур: «Дискобол», «Аполлон», «Венера Милосская», других гипсовых фигур. Неподвижность и однотонность гипсовых фигур позволяет детально изучить их строение и форму. Особо важная роль мышц объясняется тем, что они в значительной мере определяют внешние формы фигуры человека.

Сложность рельефа связана с постоянным движением, деформацией, подвижностью частей тела и их функций. Все эти особенности необходимо осознать, проанализировать и выполнить на рисунке.

Учебные цели – научиться цельному видению, охватить взглядом всю фигуру; рисуя – не только видеть внешние формообразующие части тела, но и подразумевать костную основу и пластику анатомического строения, правильно передать характер фигуры.

Учебные задачи:

1. Рисунок следует начинать с компоновки на листе 55х75 см (планшет), предварительно правильно выбрав точку зрения, чтобы не было искажений в восприятии пропорций.

2. Установить осевую линию, центр равновесия, направление плеч, таза, верхних и нижних конечностей, характер движения фигуры в целом.

3. На заключительной стадии работы необходимо выявить светотеневые отношения, индивидуальные особенности фигуры, вылепить объемную форму.

Этапы выполнения задания.

Рисунок сопровождается кратковременными набросками и зарисовками с разных положений данных скульптур.

1. Гипсовая фигура.

2. Наброски и зарисовки – от 15–20 минут до 1,5–2 часов.

В завершение проводятся обсуждение рисунков в группе, оценка работ и просмотр на кафедре.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.

2. *Барчан Е.* Анатомия для художников / Е. Барчан. – Будапешт: Корвина, 1959.

3. *Барщ А.О.* Наброски и зарисовки / А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 166 с.

4. *Батраев З.С.* Рисунок: метод. указания для 3-го курса спец. 1201 / З.С. Батраев. – Казань, 1987.

5. *Ростовцев Н.Н.* Учебный рисунок / Н.Н.Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 238 с.

6. *Тихонов С.В.* Рисунок: учеб. пособие для студентов архитектурных специальностей вузов / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – 295 с.

Выставка лучших студенческих работ по теме из методического фонда кафедры, показ рисунков, выполненных преподавателями.

Задание 36.

Живая одетая фигура в интерьере

Основная задача – выполнение рисунка с живой натуры во взаимосвязи с окружающей средой. Стоящую или сидящую за столом натуру необходимо поместить в глубине помещения так, чтобы ощущались перспектива, глубина, пространство, были видны части стены, пола, окна.

Перед студентом ставится задача – показать свое умение, навыки, знания, полученные на основе предыдущих работ: рисунки геометрических тел, тканей, интерьеров, анатомических и гипсовых фигур.



Учебная цель – на основе знаний, полученных в процессе изучения головы и фигуры человека, выполнить рисунок одетой фигуры в интерьере, используя законы перспективы в построении интерьерных пространств.

Учебные задачи:

1. При выполнении рисунка на листе размером 55х75 см (планшет) необходимо найти композиционное решение, анатомически и пропорционально грамотно построить фигуру в пространстве.

2. Показать складки одежды так, чтобы они лежали по форме тела, как обусловленные движением фигуры.

3. Элементы фона, интерьера должны составить второй план и еще более оттенять основную фигуру.

4. Завершить работу светотеневой проработкой. Рисунок сопровождается кратковременными зарисовками.

Этапы выполнения задания.

Время выполнения:

1. Живая одетая фигура в интерьере.

2. Кратковременные наброски и зарисовки – от 15–20 минут до 1,5–2 часов.

В завершение проводятся обсуждение рисунков в группе, оценка работ и просмотр на кафедре.

Рекомендуемая литература и методическое обеспечение:

1. *Баммес Г.* Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес. – Берлин: Изд-во Фольк унд Виссен, 1984.

2. *Барщ А.О.* Наброски и зарисовки / А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 166 с.

3. *Батраев З.С.* Рисунок: метод. указания для 3-го курса спец. С. Батраев. – Казань, 1987.

4. *Ростовцев Н.Н.* Учебный рисунок / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1976. – 238 с.

5. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – 295 с.

Выставка лучших студенческих работ по теме из методического фонда кафедры.

Рекомендации выполнения упражнений по композиции:

1. Эскизные наброски лиц людей, фигур, животных, зданий, транспорта, улиц, домов и т.д.

2. Рисование по памяти и воображению фигур людей в движении в помещении, дома, в интерьере, на улице.

3. Выработка привычки альбомного рисования как на занятиях в институте, так и в обычной обстановке (дома, на улице, на отдыхе).

4. Коллекционирование альбомных эскизов различных зданий (современных, старинных), зарисовки фигур, различных сцен, уголков природы, необычных обстановок, типажей, костюмов, процессов деятельности человека, общественной жизни, домашнего быта, специфики нашей национальной культуры, ее красок, стиля и т.д.

5. Изучение в виде зарисовок городской и пригородной, сельской и горной, домашней, праздничной, повседневной жизни и всего богатства исключительных или необычных моментов жизни.

6. Зарисовки всего редкостного или типичного, представленного нашей действительностью.

7. Упражнения в композиционных импровизациях на любые темы различными материалами, включая коллажирование.

8. Упражнения на построение композиции по воображению путем использования сделанных ранее эскизов, рисунков и этюдов, при определенном освещении и состоянии.

9. Упражнения с применением законов перспективы с различных точек зрения.

10. Воспитание в себе привычки к повседневной работе над карандашными набросками по композиции.

11. Повышение художественного чутья в компоновке предметов быта, складок и отдельных групп предметов, в постановке живой модели и в интерьере.

12. Зарисовки композиционных решений понравившихся архитектурных зданий и объектов.

13. Освоение последовательных этапов построения композиции через эскизные карандашные рисунки к завершенной композиции и конечного ее решения в цвете.

14. Композиционные упражнения на свободное использование картинной плоскости (без горизонта и без перспективы) – фантазийные объекты.

15. В композиции можно использовать и еще одну основную ее часть, схему, которая образует главный принцип ее построения. Она вытекает из обобщенных и упрощенных простейших геометрических фигур и включает в себя основные соотношения между главными составными частями объектов по их смыслу и содержанию. Схема обычно предшествует последующей детальной разработке и композиции. Она кладется в основу первичной мысли о будущей полноценной разработке по композиции.

16. Квадрат, круг, треугольник, пирамида и прочие геометрические фигуры, способные многое упростить, систематизировать, обобщить и уяснить, играют в эскизных схемах большую подсобную роль. На этой основе можно применять принцип комбинаторики, т.е. трансформирование простейшей геометрической фигуры в усложненный эскиз объекта. Например, гипсовый глаз детали Давида пошаговыми эскизами приобретает форму необычного композиционного объекта.

Упражнения по композиции:

Их необходимо выполнять в строгой последовательности, не забегая вперед, четко представляя себе задачи, и стремиться сделать их как можно лучше, аккуратнее. Если с первого раза не вышло, следует повторять упражнение до тех пор, пока не получится правильно и красиво. Все упражнения, приведенные на иллюстрациях, выполнены на 1/4 листа (формат № 12). Время, отведенное на каждое упражнение, – 1,5 часа

Упражнение 1. Его смысл в том, чтобы натренировать руку в проведении прямых линий.

Сначала наносите вертикальные линии по всей высоте листа на некотором расстоянии одна от другой. Рука должна быть прямой и двигаться только в плече. Поэтому сесть за мольберт нужно так, чтобы вытянутой рукой свободно касаться листа бумаги, а спиной прочно опираться на спинку стула. Карандаш держите так, как показано на рисунке 1. Надо следить за тем, чтобы линии проводились на одинаковом расстоянии, чтобы они действительно были вертикальными и прямыми.

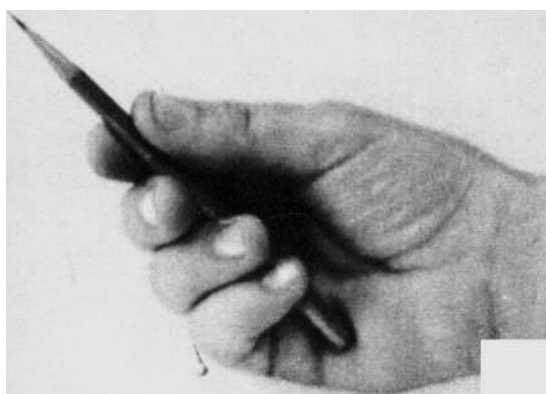


Рис.1

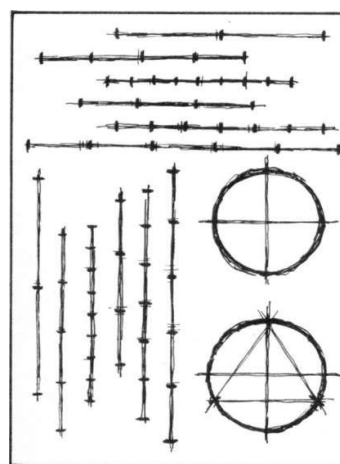


Рис.2

Потом по всей ширине листа наносятся горизонтальные линии. Рука также должна быть прямой. Выполняя это упражнение, вы сами убедитесь в том, что провести прямые линии очень и очень непросто.

Упражнение 2. Оно служит для развития глазомера. Кроме того, позволяет выработать очень важное качество – навык проверки.

Сначала наносятся 6 горизонтальных линий, как показано на рисунке 2. Потом последовательно (сверху вниз) эти линии делятся соответственно на 2, 4, 8, 3, 6, 5 частей. Все деления производятся только на глаз. После того как разделили первую линию пополам, обязательно проверьте, верно ли сделали, и в случае ошибки исправьте ее. Таким же образом выполняется все задание.

Потом наносятся вертикальные линии (рис. 2) и тоже делятся на 2, 4, 8, 3, 6, 5 частей. Порядок выполнения такой же, как и в предыдущем случае.

Следующий этап работы: проводятся две пересекающиеся линии – горизонтальная и вертикальная; они образуют центр будущей окружности. На этих линиях, обязательно на глаз (с последующей проверкой), наносятся на равных расстояниях от центра точки, обозначающие концы диаметров. Затем через точки проводится окружность. На отдельном листе целесообразно нарисовать таким образом несколько окружностей разного диаметра, причем, когда почувствуете некоторую уверенность, можно попробовать очертить окружности одним движением (не отрывая карандаша от бумаги и без разметки диаметров).

Для развития глазомера попробуйте разделить окружность на 3 и 6 частей. Для проверки соедините точки деления хордами – должен получиться равносторонний треугольник.

Упражнение 3 дает вам возможность убедиться на собственном опыте в необходимости вспомогательных построений.

Сначала попробуйте нарисовать орнамент из четырех лучевых звезд без всяких предварительных построений (рис. 3). Наверняка такой орнамент у вас получится кривым и очень неаккуратным. Для того чтобы рисунок был правильным, четким, желательно прежде всего изучить образец – натуру. Это значит: разложить изображение на составные части, выяснить их взаимосвязи, пропорции и только потом начать рисунок.

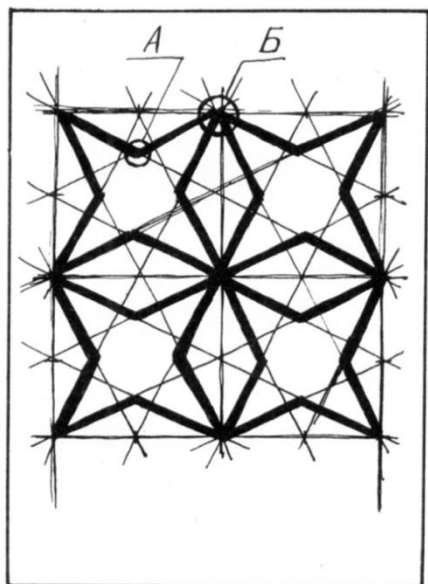


Рис.3

Разглядывая образец, вы замечаете, что весь орнамент вписывается в квадрат. Значит, прежде всего следует построить квадрат, именно построить, а не нарисовать, помня, что квадрат – геометрическая фигура, у которой все стороны равны, а углы при вершинах – прямые (90°). Выполняя упражнение 1, вы, вероятно, убедились, что вертикальную линию гораздо проще провести, чем горизонтальную. Поэтому построение следует начинать с вертикалей – это будущие стороны квадрата. Их в верхней части листа пересечем горизонтальной линией. Но вертикаль и горизонталь пересекаются всегда под прямым углом. Значит, если все эти три линии построены правильно (ведь мы точно знали, что рисуем, и проверили правильность построений), то углы при их пересечении автоматически получаются прямыми. Тогда часть горизонта, заключенная между вертикалями, будет являться стороной квадрата.

Осталось это расстояние отложить вниз вдоль вертикалей и провести еще одну горизонталь, которая завершит фигуру. Все очень просто. Нужно только не забывать о проверке: нанесли линию – проверьте, правильно ли это сделали, исправьте ошибки; отложили сторону квадрата (обязательно на глаз) – уточните посредством измерения.

Теперь необходимо каждую сторону фигуры разделить пополам, проверить правильность делений и соединить противоположащие точки. Получается четыре квадрата. Тогда каждую из сторон новых квадратов делите еще раз пополам. Затем, внимательно рассматривая рисунок 3, соедините найденные точки в необходимом порядке, очень сложная сетка из вспомогательных линий. Чтобы она не мешала последующей работе, все линии, образующие сетку, необходимо проводить очень тонкими штрихами, не нажимая на карандаш (карандаш лучше взять ТМ). Затем необходимо найти «характерные» точки (А и Б) будущего орнамента и обвести мягким карандашом те участки построения, которые лежат между этими точками. В результате, если все сделано правильно, получите четкий, красивый и довольно сложный орнамент, который невозможно нарисовать столь правильно и четко без вспомогательных построений. А отсюда можно сделать вывод: чем сложнее изображение, которое надо построить, тем нужнее вспомогательные линии.

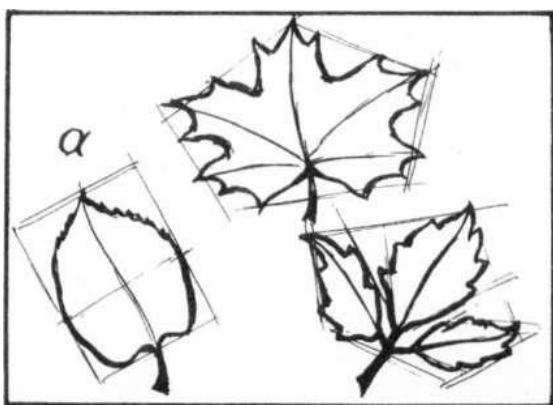


Рис. 4

рисунок. Затем выясните характер очертаний листа – ведь его можно вписать в простую геометрическую фигуру (в данном случае – в прямоугольник) (рис. 4). Теперь уточните, какой получится прямоугольник: вытянутый по вертикали или по горизонтали, наклонен ли и насколько относительно вертикали? Меньше (или больше) ширина прямоугольника его высоты – то есть определите пропорции листа. На этом анализ можно закончить и начать работу карандашом. Изобразите прямоугольник, проверив правильность его размера, наклона, характерных пропорций –

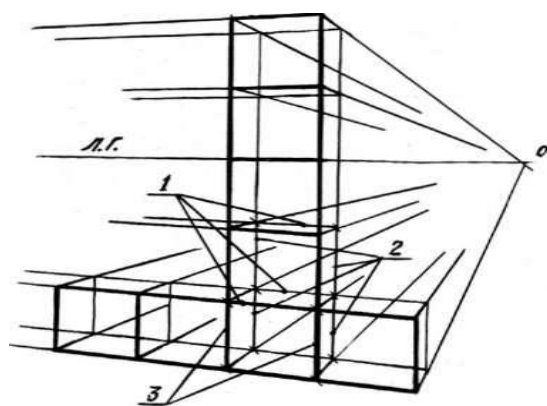


Рис. 5

вписывайте в него конкретный контур листа, причем без мелких деталей. Когда характер контура будет проверен, уточнен и рисунок листа станет похож на натуру, можно приступать к проработке мелких деталей. Такой способ построения называют рисованием от общего к частному. Он способен привести к правильному результату, к успеху. Аналогично первому изображению строятся и все остальные, постепенно усложняющиеся, – лист клена, рябины, акации, каштана. В самом начале работы над заданием целесообразно обратить внимание на компоновку. Для этого желательно сделать обобщенные наброски листьев, чтобы убедиться, все ли они помещаются и красиво ли будут расположены на вашем рисунке. Правдиво изображать окружающую

Упражнение 4 закрепляет навыки построения изображения и знакомит с понятием «пропорции». Оно выполняется с натуры и по частям. Сначала высушенный листок липы (березы, тополя – словом, любой простой по форме) наклеивается на белую бумагу и кнопкой крепится на мольберте рядом с чистым листом ватмана. Первый этап работы – анализ, изучение натуры. Постарайтесь установить, под каким углом к вертикали расположена центральная жилка листа, прямая она или нет. Это даст возможность определить направление всего изображения и знакомит с понятием «пропорции». Оно выполняется с натуры и по частям. Сначала высушенный листок липы (березы, тополя – словом, любой простой по форме) наклеивается на белую бумагу и кнопкой крепится на мольберте рядом с чистым листом ватмана. Первый этап работы – анализ, изучение натуры. Постарайтесь установить, под каким углом к вертикали расположена центральная жилка листа, прямая она или нет. Это даст возможность определить направление всего изображения

действительность – предметы, человека, природу – можно только после тщательного, длительного, иногда в течение всей жизни, ее изучения. Выдающиеся мастера мирового искусства всегда отличались пристальным вниманием к окружающему миру, необоримым стремлением передать многообразие и неповторимую красоту природы, величие человека и высокую ценность его индивидуальности. Отсюда и ярко выраженный реализм их произведений. Великие завоевания реалистической школы зарубежной и русской живописи творчески восприняты и развиты советскими мастерами. Для того чтобы быть достойными продолжателями этих прогрессивных традиций, вам, ребята, так важно знать законы линейной перспективы, уметь их использовать на практике. После того как вы выполнили ряд практических заданий для развития глазомера, чувства пропорций, узнали о необходимости вспомогательных построений, пора перейти к другой, более сложной задаче – рисованию объемных тел.

Прежде чем вернуться к нашим упражнениям, рассмотрим и проанализируем рис.5.

Изображение составлено из прозрачных кубиков, по-разному расположенных в пространстве относительно зрителя. Однако сразу бросается в глаза одно общее для них качество – все они находятся в горизонтальных плоскостях и имеют боковые грани, уходящие от нас в глубину. В то же время это кубы, равные между собой, хотя видимые размеры их разные. В этом и заключается одно из удивительных свойств перспективы и человеческой психики – по-разному нарисованные предметы вызывают ощущение одинаковости. Все горизонтальные ребра кубов сходятся на линии горизонта рис.6. Одну из точек схода видно на нашем рисунке, а вторая отстоит слишком далеко влево и не попадает в зону видимости. Для того чтобы убедиться в правильности рисунка, попробуйте подойти почти вплотную к книжному шкафу и посмотрите вдоль его передней плоскости. Вы сами убедитесь, что нижние и верхние его полки перестали быть горизонтальными, а дальняя боковая стенка стала меньше ближней. Однако в действительности размеры шкафа не изменились, и если мы встанем прямо перед ним, то увидим горизонтальные полки и одинаковые стенки.

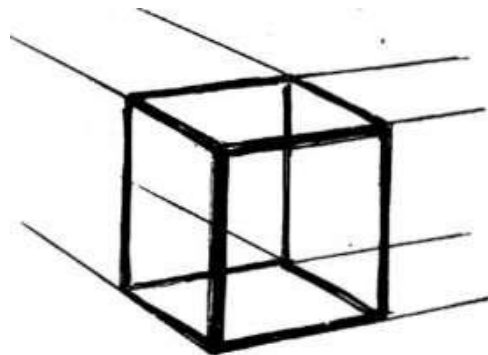


Рис.6

Отсюда можно сделать вывод: для того чтобы получить реалистическое изображение предметов в перспективе, мы должны рисовать не только то, что знаем о предмете, но и то, что видим с данной точки зрения. Если она меняется, то должно измениться и изображение предмета на листе.

Выполните такое упражнение. Вырежьте из картона или плотной бумаги точный квадрат со стороной не менее 50 см и повесьте на стену так, чтобы его центр находился примерно на уровне глаз сидящего на стуле человека, а две стороны были бы горизонтальными. Теперь возьмите планшет с листом бумаги и сядьте так, чтобы смотреть на этот квадрат сбоку. Разглядывая фигуру на стене, вы заметите, что видимая форма и размеры квадрата сильно изменились: горизонтальные стороны стали наклонными, а вертикальные – неодинаковыми. Вся фигура превратилась в вытянутую неправильную трапецию (рис.7).

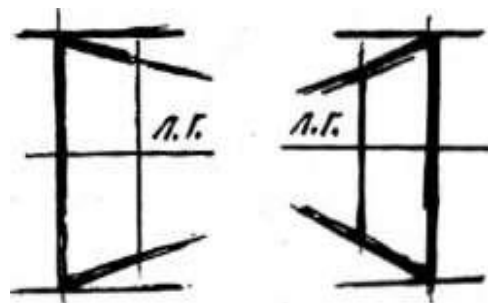


Рис.7

Попробуйте нарисовать квадрат со всеми замеченными искажениями. Начать лучше с изображения ближней к вам вертикальной стороны. Потом произвольно нанесите на рисунок точки, которые будут обозначать ближние к вам верхнюю и нижнюю вершины квадрата. Теперь определите и нарисуйте линию горизонта (рис. 7). Вы помните, что она всегда проходит на уровне ваших глаз. Чтобы легче было найти ее в натуре, расположите в вытянутой руке карандаш точно на высоте глаз и строго горизонтально и посмотрите через него на фигуру. Запомните, на какие части он делит ближнюю вертикальную сторону квадрата. В такой же пропорции разделите и на рисунке ближнюю к вам вертикаль. Через полученную точку проведите горизонтальную прямую – она и будет линией горизонта. Поскольку в натуре верхняя и нижняя стороны квадрата горизонтальны и уходят от вас в глубину, значит, на рисунке они должны сойтись в одной точке – на линии горизонта. Теперь осталось провести дальнюю вертикаль. Ее положение можно определить на глаз вот каким способом. Посмотрите в центр геометрической фигуры, висящей на стене (желательно, чтобы она ярко выделялась на окружающем фоне), и попробуйте увидеть не контуры квадрата, а его площадь, характер. Он вытянут по вертикали, но насколько? Вот тут-то и нужен развитый глазомер, чтобы правильно определить соотношение вертикальных размеров, которые вы должны отложить на бумаге. А проверить рисунок можно таким способом. Несколько раз переведите глаза с центра нарисованного квадрата в центр наблюдаемого. Вы сами сразу почувствуете свои ошибки.

Теперь переседайте по другую сторону от квадрата и порисуйте его с другой точки зрения. Такие упражнения приучат вас воспринимать и рисовать предметы с наибольшей точностью и правдивостью – такими, какими вы их видите.

Усложним задачу. Снимите квадрат со стены и положите на табурет так, чтобы одна из вершин была ближе всего к вам. Нам нужно нарисовать его в горизонтальной плоскости в произвольном положении (рис. 8, в). Что мы наблюдаем? Стороны квадрата попарно параллельны и горизонтальны. Кроме того, они уходят от нас в глубину. Вывод: каждая пара сторон должна соединиться в точке «схода» на линии горизонта. Задние стороны квадрата будут меньше передних.

Углы перестанут быть прямыми.

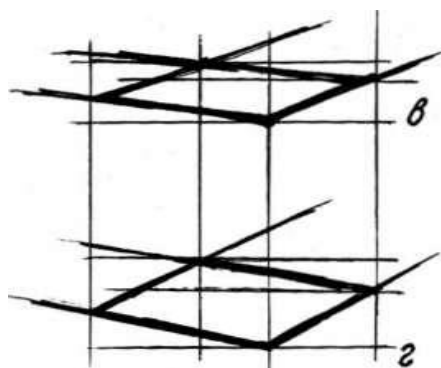


Рис.8

Рисунок следует начать с самой ближней к вам вершины квадрата. Потом наметить направления уходящих от вас в глубину двух ближних сторон. На этих двух прямых отметим точки, соответствующие двум боковым вершинам. Правильность построений необходимо проверить. Для этого удобно использовать карандаш, который вы должны держать в вытянутой руке горизонтально и, постепенно поднимая, совместить его с одной из боковых вершин квадрата. Затем посмотрите, как расположена другая вершина – выше или ниже карандаша и насколько. На своем рисунке проведите вспомогательную горизонталь через первую вершину и

обратите внимание на то, как она соотносится со второй. Теперь постройте дальние стороны. Вы помните, что противоположные стороны наблюдаемого квадрата параллельны? Значит, они должны сойтись в глубине листа в одной точке. А угол, образованный сходящимися линиями, определите, руководствуясь чисто зрительным ощущением. Следите за тем, чтобы линии не сходились слишком резко, – это приведет к ошибке.

Пересекаясь, две задних стороны квадрата образуют самую дальнюю от вас вершину. Правильность ее построения тоже нужно проверить. Во-первых, выяснить, как расположены относительно друг друга самая ближняя и самая дальняя вершины по вертикали: возьмите в вытянутой руке карандаш строго вертикально и совместите его с ближней к вам вершиной квадрата. Теперь

посмотрите на дальнюю вершину – правее или левее она от карандаша и насколько? Затем проведите вспомогательную вертикаль на рисунке и сравните изображение с наблюдаемым квадратом. Если нужно, исправьте ошибку. Во-вторых, проведите через ближнюю и дальнюю вершины нарисованного квадрата горизонтальные линии, а через боковые вершины – вертикальные. Получится прямоугольник с определенным соотношением сторон. Он должен быть подобен воображаемому прямоугольнику, в который зрительно вписывается наблюдаемый квадрат. Для большинства начинающих художников наиболее характерной ошибкой будет увеличение вертикального размера нарисованного квадрата.

Мой вам совет: до поры до времени не стирайте резинкой ошибки. Необходимо это для того, чтобы не допустить другой ошибки. Например: вы сначала провели уходящую вглубь листа боковую сторону слишком круто. При проверке увидели, что боковая вершина оказалась очень высоко и нужно ее опустить, уменьшив угол наклона. Большинство из вас стирает ошибочную линию и рисует еще одну, ниже первой. Но, как правило, вы делаете новую ошибку – слишком сильно уменьшаете угол наклона стороны квадрата относительно горизонта. А если первую неверную линию не стирать сразу, то тогда гораздо легче найти правильное решение.

Эти два упражнения значительно сложнее тех, что были описаны в предыдущей беседе, и вот почему: тогда вы рисовали плоские фигуры на плоском листе бумаги. Теперь же я предлагаю вам изображать хотя и плоские картонные фигуры, но расположенные уже в реальном трехмерном пространстве. Должно измениться ваше восприятие натуры и листа, на котором вы рисуете.

Лист следует воспринимать не как плоскость, а как некое пространство, в «глубине» которого вы и строите изображение. Для этого нужно иметь достаточно развитое воображение. Но не отчаивайтесь, если поначалу вам не удастся представить, что линия, которую вы строите, будет направлена не в правую верхнюю часть листа, а в его «глубину» (рис.8). Начните с того, что вообразите точку, с которой вы начали рисунок, лежащей на поверхности листа. Тогда линия, которая будет уходить в глубину, станет как бы расплываться, терять четкость – ведь она словно удаляется от вас. Значит, если дальний ее конец нарисуете с меньшим нажимом, чем ближний, то тем самым облегчите себе ее восприятие как линии в пространстве, а не на плоскости. Такой графический прием позволит вам, во-первых, научиться воспринимать лист как изобразительное пространство, в «глубине» которого вы строите изображение. Во-вторых, и сам рисунок будет казаться объемнее. В результате вам будет гораздо проще сравнивать реальный квадрат с нарисованным, а значит – и обнаруживать ошибки.

Следующее упражнение. Квадрат, не поворачивая, положите на пол – на то место, где стоял табурет. Вы увидите, что размеры фигуры изменились – она стала явно шире, потому что иным стало положение предметной плоскости, на которой лежит теперь квадрат, а высота точки зрения осталась прежней (ведь вы сидите на том же месте). Теперь нарисуйте этот квадрат на том же листе ниже первого так, чтобы вершины фигур на обоих рисунках находились на одних и тех же вертикальных линиях. Порядок выполнения построений и проверок – такой, как и в предыдущем задании.

Когда все упражнения будут выполнены, сравните рисунки на ваших листах с рис.6. Получились изображения квадрата в вертикальном и горизонтальном положениях, то есть боковые грани куба. И теперь уже вы сможете, используя полученные знания и опыт, довольно легко построить изображение куба с натуры. Начинать необходимо с нижнего горизонтального основания куба. При этом нужно вообразить, будто сам куб прозрачный. Такой рисунок называется конструктивным – он передает не только внешний вид (видимый контур) предмета, но и его устройство (конструкцию).

Теперь выполните еще одно упражнение – вырежьте из картона круг диаметром не менее 40 см и положите его снова на табурет. Наблюдая фигуру с расстояния двух-трех шагов сидя на стуле, вы заметите, что она будет восприниматься как овал (эллипс). Нарисуйте его в верхней части

листа(рис.9). Но не забывайте, что овал – это (в вашем случае) окружность в перспективе, а у окружности углов не бывает. Для построений овала используйте два взаимно перпендикулярных диаметра. Постарайтесь на глаз правильно определить, насколько видимый размер одного из них меньше другого. Подчеркните нажимом карандаша пространственность перспективного изображения окружности.

Затем положите круг на пол, убрав табурет, и нарисуйте фигуру еще раз в новом положении. Большой диаметр второго овала должен быть таким же по величине, как и у первого, а их центры будут лежать на одной вертикали. Если все построения выполнены точно, то вы увидите, что нижний овал шире верхнего. Отсюда вывод: чем ниже одна и та же окружность находится относительно плоскости горизонта, тем она кажется шире.

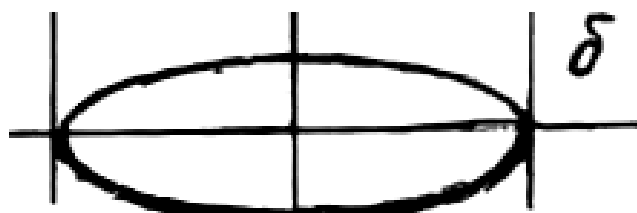


Рис.9

Теперь попробуйте соединить концы больших диаметров обоих овалов. Получится конструктивный рисунок цилиндра в перспективе. На основании этого опыта попытайтесь нарисовать любой предмет цилиндрической формы, обращая внимание на то, что основания этих предметов – параллельные в пространстве и одинаковые круги, причем одно из них ближе к плоскости горизонта, а другое дальше. Значит, на рисунке видимые размеры обоих оснований должны быть разными.

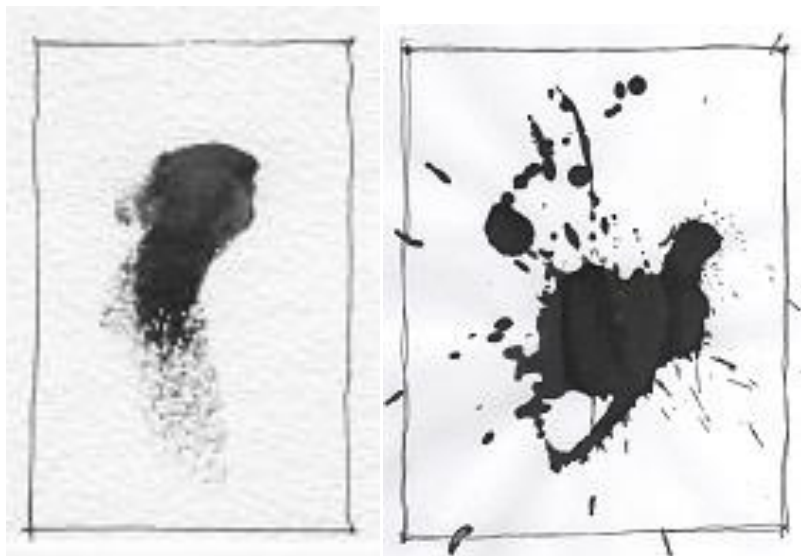
Теперь обратимся еще раз к рисунку 5. Попробуйте срисовать его очень тонкими линиями. Обратите внимание на те вершины кубов, которые отмечены засечками. Обведите отрезки 1, 2, 3 более жирными линиями. Вы получите конструктивную схему стула. Этот пример показывает, что почти любой предмет можно разложить на самые простые геометрические фигуры – призму (куб, параллелепипед), цилиндр, конус, пирамиду, шар. Особенно ясно это видно на примерах русской храмовой архитектуры: существует даже специальный термин – «восьмерик на четверике», то есть восьмигранная призма, как бы поставленная на четырехгранную. А венчает всю эту конструкцию в зависимости от времени создания цилиндрический барабан или граненая пирамида с главой.

Постоянно выполняя все эти упражнения, вы сможете реалистически отображать все многообразие окружающего нас предметного мира. Но не забывайте, что прежде чем рисовать с натуры, необходимо увидеть конструкцию предмета, установить путем сравнения пропорциональные особенности его деталей – то есть характер, положение относительно плоскости горизонта, направление в пространстве (ракурс относительно точки зрения), его связь с другими предметами (больше, меньше, ближе, дальше, левее или правее и насколько). И только тогда начинать рисунок, постоянно уточняя намеченные соотношения. При соблюдении всех этих условий ваши рисунки будут грамотными и красивыми.

С академической, учебной точки зрения, преимущественно интересны и более всего необходимы упражнения в композиции человеческих фигур, то есть в их группировках, в установлении их смысловых и психологических взаимоотношений сообразно с темой. Всестороннее знание предмета избранного сюжета – гарантия жизненного его решения. Практические работы над композицией, вырабатывающие свободное и творческое овладение фигурами в движении, а также способствующие накоплению живого материала для его использования в течение всей последующей работы.

Упражнение на композиционное видение

1. Берем тушь, или краску, или акварель и в прямом смысле этого слова – портите чистый лист бумаги. Делаете кляксы, различные, какие получаются. Можно их размазывать, или оставлять как есть. Потом берем и понравившуюся нам кляксу ограничиваем рамкой – просто прочертите рамку вокруг получившегося пятна на некотором расстоянии так, чтобы закомпоновать кляксу в какой-либо удобный, гармоничный с ней формат. Вот вы уже и получаете композицию пятна. Заметьте, очень важно, чтобы даже такая элементарная композиция пятна хорошо просматривалась с любого поворота. Любое абстрактное пятно, мысленно или буквально ограниченное рамкой таким образом, будет называться композицией или компоновкой.



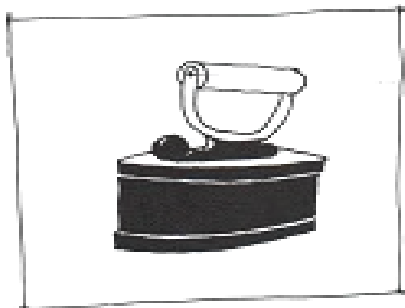
Дело простое, но хитрое. Хитрость его заключается в том, как именно вами соблюдены правила и приемы размещения данного объекта – кляксы в созданном формате, а в будущем – на листе. Добивайтесь ощущения гармонии, делайте отступы от кляксы так, чтобы в начерченном формате кляксе было «удобно». Отступайте снизу кляксы больше (может и наоборот), сверху делайте расстояние до границы формата меньше (можно наоборот), по краям также нужно добиваться ощущения гармоничности.

2. Теперь берем краску – гуашь. Нам нужны белая (чуть сделайте ее темнее, чтобы не сливалась с бумагой), черная и смешение их – серый цвет. Наносим пятна на бумагу, варьируя размерами пятен, соотношением их тональности, формой, расположением их между собой, наложением один на другой.

Стараемся делать так, чтобы сочетание этих пятен получалось гармоничным. Можно сразу для



этого брать небольшие кусочки бумаги различных форматов и стараться закомпоновать эти пятна сразу на листике. А можно сначала сделать вот такие нехитрые поиски, и уже потом, как в первом задании, заключать такие маленькие композиции в формат, который вы подбираете исходя из того, что получается. Из множества получившихся таких поисков по ощущению выбираете самые подходящие.



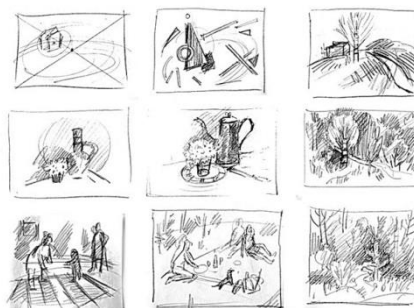
и цельности найти место для композиционного центра и выделить его.

3. Следующее полезное упражнение для развития композиционного видения: представив какой-либо предмет по памяти или воображению, впишите его в воображаемую рамку (формат листа) или, наоборот, в воображаемую рамку поместите какой-либо рисунок предмета.

4. Усложняем задачу: включаем в компоновку два и более предмета. Здесь уже нужно помимо компоновки предметов в заданном формате скомпоновать и сами предметы между собой.

Такими простыми упражнениями закладываются и воспитываются основы понимания композиции в рисунке, необходимые для выполнения более сложных композиционных задач в будущем.

5. Придумать композицию и с помощью знаний о контрасте, ритме, движении равновесия



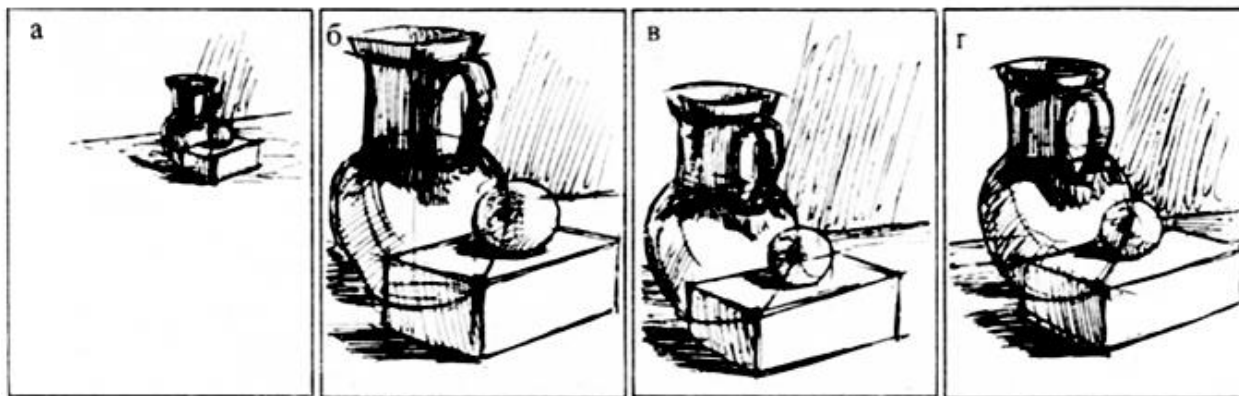
Полезные советы по композиции

Основное требование, предъявляемое к композиции учебного рисунка, – уравновешенность расположения изображаемых предметов на листе. Компонуя рисунок на листе, надо уравновесить его основную часть относительно краев листа: верхнего, нижнего и боковых.

Композиционное размещение натюрморта

В учебном процессе роль натюрморта очень велика. Близость расположения постановки от зрителя, произвольный выбор формы предметов, неизменность постановки позволяют приобрести навыки изображения цветом объема, материала, пространства. Выбор предметов для натюрморта и их расстановки не случайны. Они тщательно продумываются и подбираются так, чтобы наилучшим образом выразить замысел художника. Рассмотрим поиски композиционного размещения натюрморта. Размещая на плоскости листа рисунок постановки, нужно расположить его так, чтобы все задуманное уместилось на листе целиком, чтобы ни сверху, ни снизу, ни с боков

не осталось места, и не было бы желания ни прибавить, ни убавить что-либо к задуманной композиции. В. И. Суриков говорил: «Главное для меня – композиция. Тут есть какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняют всю композицию». Чтобы облегчить выбор композиционного решения постановки, нужно взять небольшой лист плотной бумаги и вырезать в нем прямоугольное отверстие, подобное листу бумаги, приготовленному для рисования, только уменьшенное в несколько раз. Глядя одним глазом (другой прищурив) через это отверстие на натуру, то приближая, то удаляя рамку от глаза и двигая ее то вправо, то влево, то вниз, то вверх, найдем наиболее удачное композиционное размещение постановки.



Варианты А-В неудачное расположение предметов на плоскости;

Вариант Г является наиболее удачным композиционным размещением.

В центре листа бумаги должна размещаться главная часть постановки натуры, так как центральная часть наиболее отчетливо воспринимается глазами. Глядя через рамку на натуру, мы как бы изолируем ее от окружающей обстановки и можем представить себе, как она будет выглядеть на будущем рисунке. А чтобы закрепить это зрительное впечатление, целесообразно сделать зарисовку композиции. Такая зарисовка называется эскизом и выполняется на уменьшенном в 2, 4, 5, 10 и т. д. раз листе. Пропорциональное уменьшение эскиза должно обязательно соблюдаться, чтобы потом можно было бы перенести композицию эскиза на большой лист без искажений. Можно сделать несколько маленьких композиционных зарисовок этой постановки с разных мест, с различных точек зрения, чтобы выбрать наиболее удачный вариант композиции и тем самым определить, с какого места лучше всего ее нарисовать. Найдя наиболее удачный вариант композиционного решения постановки в эскизе, переносят изображение с эскиза на большой лист, пропорционально увеличивая размер изображенного рисунка.

В хорошо скомпонованном рисунке нельзя ничего изменить и отбросить, не нарушив целостности и равновесия всего изображения. Знания и умелое применение законов композиции позволяют грамотно и выразительно решить композиционную задачу, отвечающую всем эстетическим требованиям:

1. Определение задачи и цели учебной постановки.

Прежде чем приступать к работе над учебной композицией, необходимо определить смысловое содержание и задачи самой постановки. Предметы для учебной постановки, как правило, заранее подбираются в соответствии с определенным сюжетом или какой-либо темой. Случайных предметов

в композиции быть не должно. И по тому, как составлена учебная постановка, можно и предопределить будущую композицию, потому как сама постановка, в некотором смысле, уже и есть композиция.

2. Изучение натурной постановки и определение точки зрения.

Иногда бывает так, что постановка предметов, включенных в композицию, может быть совсем удачной. В одном случае предметы могут располагаться слишком близко друг к другу или быть одинаковыми в размерах, в другом – плохо просматриваться – смотря с какой стороны вы собираетесь ее рисовать, или предмет может иметь незнакомую конструкцию и ее трудно разглядеть с какой-то стороны... Перед тем как сесть за рисование постановки, необходимо разглядеть ее со всех сторон, с учетом освещенности, и выявить наиболее выгодные для создания будущего рисунка положения. Нужно заранее позаботиться об определении точки зрения и выборе места работы над композицией в рисунке.

3. Определение масштаба и характера предметов и правильное их расположение на листе бумаги

Чтобы правильно компоновать предметы, нужно в первую очередь проанализировать их форму, размеры и расположение предметов в постановке. Если возьмем, к примеру, кувшин по его вертикальной оси, формат бумаги располагается вертикально. Для изображения же предметов типа кастрюли или таза с большими горизонтальными размерами бумагу следует располагать скорее горизонтально, чем вертикально – это в том случае, если предмет участвует в постановке один. Если несколько, то нужно смотреть на соотношение всех предметов в постановке. Есть некоторые закономерности зрительного восприятия, это когда предметы образуют (условно) общий объем, массу, которая отлично вписывается в горизонтальный формат, а вы размещаете его в квадрат или вертикальный, при этом гармонии ощущаться не будет. В каждом отдельном случае расположение листа выбирают в зависимости от конкретных предметов и их постановки. И формат листа должен быть соразмерен предмету или группе предметов в целом.

4. Размещение и равновесие предметов на плоскости листа

Композиционное размещение предметов начинается с работы над поиском эскизных вариантов композиции в рисунке, их можно делать на полях или отдельном листочке. Для этого необходимо определить пропорции, место предполагаемого изображения предметов на листе, размер и, следовательно, масштаб. Если постановка состоит из группы предметов, то компоновать их по отдельности на плоскости листа нельзя. Нужно смотреть на всю постановку в целом. Намечаются крайние точки будущего изображения сверху, снизу, справа и слева. Вместе с тем, крайние точки и их контуры не должны касаться краев листа бумаги. Также и наоборот, нельзя оставлять на листе неоправданное пустое пространство. В обоих случаях нарушается композиция.

5. Определение центра композиции



Зрительный центр – центр картинной плоскости.

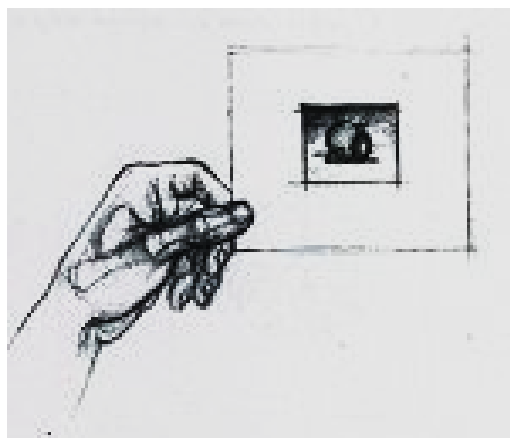
Вводим два понятия в рисунок – композиционный центр и зрительный центр.

Композиционный центр это какой-либо основной главный предмет, вокруг которого располагаются второстепенные или вспомогательные предметы.

В зависимости от характера объекта изображения композиционный и зрительный центры должны быть или на незначительном расстоянии друг от друга, или совмещаться. Так достигается композиционная целостность. Именно поэтому нужно выбирать правильно точку зрения, потому как главный предмет будет перемещаться относительно второстепенных при обзоре. Что касается предметов с падающими тенями, то композиционный центр в этом случае располагается примерно посередине, между предметом и тенью, в зависимости от освещенности предмета, контраста,

и направления самой тени. При компоновке отдельных предметов с незначительными падающими тенями композиционный центр попадает на середину предмета.

Одним из наиболее распространенных и удобных в работе над композицией инструментов является видоискатель, изготовленный из клочка бумаги с вырезанным в ней прямоугольным отверстием с отношениями сторон, соответствующими пропорциям листа бумаги, предназначенного для рисунка. Пользоваться им нужно следующим образом. Держа видоискатель перед собой, направьте его к постановке. Перемещая рамочное отверстие, размещайте видимые сквозь него предметы так, чтобы было «ни убавить, ни прибавить» в пределах отверстия (рамки «формата»). Тем самым упрощается и облегчается решение композиционной задачи.



Второй способ его применения: расставляете на предметной плоскости предметы, которые можно соотнести к одной тематике. Чем больше найдете, тем лучше, и после этого, вооружившись видоискателем, подбираете из этой массы наиболее понравившееся расположение предметов (выбираете 3–5 предметов, где один будет композиционным центром, остальные – дополнительными) в данном формате. В этом случае вы тренируете глаз составлять-компоновать предметы в одну композицию, находить удачную точку зрения, находить композиционный центр.

6. Построение предметов с учетом перспективы, пропорций и передача характера

Построение предметов на плоскости бумаги нужно начинать с определения их мест в пределах границ, обведенных им ранее, легким касанием карандаша намечаете общими очертаниями места расположения предметов с учетом пропорций. После на листе намечаете детальнее общий характер

формы предметов, их пропорции и расположение в пространстве листа. Далее детальнее рассматриваете форму, объем каждого участвующего в композиции предмета.

7. Выявление объема предметов

При помощи светотеневой проработки мы выявляем объемы предметов. Не забывайте, что работа над выявлением объема предмета тоном – это, прежде всего, лепка формы предметов с его помощью. Падающие тени всегда будут темнее собственных, особенно те, которые ближе расположены к вам. И главное в работе тоном – это выявление формы предметов и умение работать тональными отношениями.

Когда прорабатываете детали, не забывайте, что они являются частью одной композиции. Это не значит, что им нужно меньше уделять внимания, но работая с ними отдельно можно создать дробность в рисунке. Работу следует вести в совокупности, продвигаясь от общего к частному и от частного к общему, то есть, методически последовательно.

8. Завершение и обобщение работы над рисунком

Рисунок следует привести к общему соподчинению всех тонов в соответствии с общим зрительным впечатлением и композиционной целостностью.

Используйте эту информацию, когда будете рисовать, например натюрморт.

Рисование и компоновка головы

Принципы и задачи построения академического рисунка головы те же, что и в натюрморте, за исключением нескольких нюансов. Случайное, необдуманное размещение изображения головы человека на листе бумаги требует зачастую переделки, перетираний, ведет к потере времени и притупляет свежесть восприятия. Иногда это вызывает неудовлетворенность и нежелание уже в начальной стадии продолжать рисунок, теряется интерес к работе. Если же подойти к композиции обдуманно и с расчетом, то грубым ошибкам не может быть места. Первая задача рисующего – скомпоновать изображение головы человека на выбранном размере и формате листа – должна оставаться постоянным жестким требованием, одной из основ учебного рисунка и композиции. Выбрав точку зрения на натуру, определите размер головы (немного меньше натуры, в зависимости от степени ее удаления от рисующего). Приступая к компоновке головы натурщика нужно учитывать, что расположение ее на формате будет зависеть также от поворота и наклона головы, а также от его окружения (фона, части одежды, падающей тени). Неопытный рисовальщик обычно старается нарисовать голову посередине листа, вне зависимости от положения ее в пространстве. Если при компоновке головы на лист ее геометрический центр совпадает с геометрическим центром листа, в этом случае рисунок головы окажется несколько сдвинутым в сторону профиля и заниженным, т. к. лицевая часть головы «перевешивает» затылок, являясь выразителем деталей глаз, носа, губ. Лицо сосредоточивает на себе внимание зрителя, выражая сходство и экспрессию, являясь композиционным центром. Следовательно, затылочная часть головы на листе должна быть несколько смещена к краю листа, т.к. не перегружена деталями, а со стороны лица иметь больше пространства для улучшения его композиционного расположения и убедительности. Нижняя часть листа должна также иметь больше места, т.к. зритель мысленно, как бы, продолжает расположение шеи и плечевого пояса.

Рис. 1. Поэтапное рисование гипсовой головы.

Рис. 2. Расположение рисунка головы на листе бумаги в учебных целях: **а** – перспективная ситуация – объект, зритель, картинная плоскость, лист бумаги; от **б** до **е** – неудачно; **ж** – удовлетворительная компоновка рисунка на листе

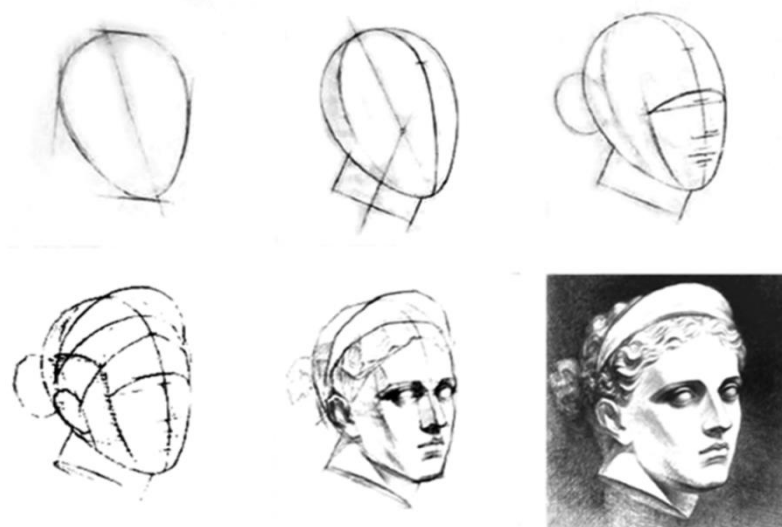


Рис. 1

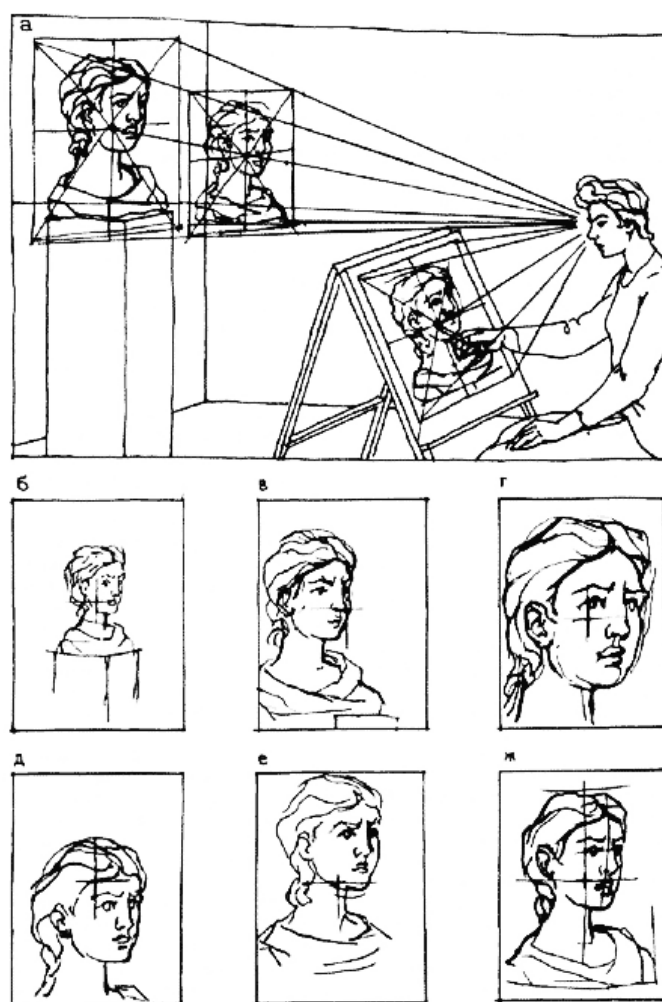


Рис 2

Перспектива

Вряд ли кто из нас сможет точно ответить, когда он начал рисовать, потому что почти все создают свои первые каракули еще в таком возрасте, когда память только начинает формироваться. Со временем эти рисунки превращаются во вполне приличные живописные композиции. Но, становясь старше, мы замечаем, что первые работы все-таки сильно отличаются по своей достоверности от произведений профессиональных художников. Вот тогда многие из нас, считая, что не имеют способностей к рисованию, бросают это занятие.

А напрасно! Весь секрет заключается не в отсутствии способностей, а специальных знаний.

Попробуем разобраться, почему ваши работы так отличаются от произведений настоящих художников, почему, когда смотришь на их картины, такое ощущение, будто перед вами не плоский холст с красками, а окно, за которым в глубь леса уходит дорожка, а по небу плывут унылые осенние облака, прямо как в жизни!

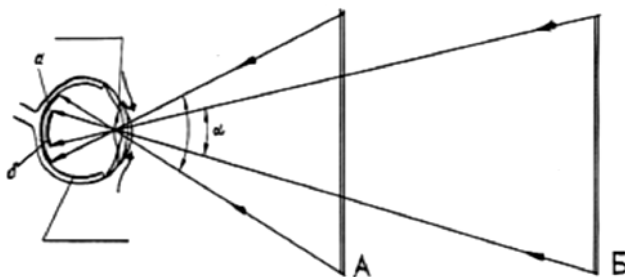
Происходит это потому, что профессиональные художники много умеют и много знают об окружающей нас жизни. Знают они и о законах видимого изменения формы, размеров и цвета предметов, которые находятся на разных от нас расстояниях и на разной высоте относительно линии горизонта. Правильно изображая эти изменения, художник добивается правдивости, реалистичности картины. Все эти законы и составляют науку, которая называется перспективой.

Как и всякая наука, перспектива – раздел начертательной геометрии – довольно сложна, и без специальной подготовки изучить ее трудно. Попробуем разобраться в самых общих ее законах. Обратимся к так называемой наблюдательной перспективе, с явлениями которой мы встречаемся буквально на каждом шагу. Просто не обращаете на них внимания, считая само собой разумеющимся, – ведь так воспринимается мир с раннего детства.

Мы привыкли к такому явлению: чем дальше от нас находится предмет, тем он кажется меньше, и это никого не удивляет. Но все же почему так происходит?

Объяснить это явление можно с помощью законов оптики и биологической науки, которая изучает, в частности, строение и работу наших глаз. Из оптики нам известно, что лучи света в обычных условиях распространяются строго прямолинейно и отражаются от всех предметов, но по-разному. Поэтому мы видим одни предметы светлыми, другие – темными. Отраженный свет меняется и в цветовом отношении.

Кроме того, за счет законов рассеивания света в атмосфере от ближних к нам предметов в глаз попадает больше отраженного света, чем от дальних. Поэтому ближние предметы кажутся нам четкими и яркими, далекие – размытыми, неясными и блеклыми. Это явление называется световоздушной перспективой. Но об этом речь впереди. А сейчас нас интересует, почему одинаковые предметы кажутся разными по величине, если они находятся на разном расстоянии от глаза.



Наш глаз (упрощенно, конечно) представляет собой оптическую систему, через которую проходят отраженные от предмета лучи света. Преломляясь в хрусталике глаза, лучи попадают на светочувствительную ткань – клетчатку, которая воспринимает изображение предмета. Чем ближе к нам предмет (А), тем больше угол между лучами, которые отражаются от крайних точек предмета, а значит, больше и его изображение (а) на сетчатке глаза (см. рис. 1). Чем предмет (Б) дальше от нас, тем меньше угол между лучами, а значит, и изображение его (б) на сетчатке. Поэтому два одинаковых по величине предмета воспринимаются нами по-разному, если они находятся на разном расстоянии от глаза.

Это явление было замечено очень давно, но объяснить его с научной точки зрения, а значит, сознательно использовать в искусстве удалось только в эпоху Возрождения. Установленные в то далекое (более 500 лет назад) время закономерности легли в основу современной теории перспективы.

Получили их с помощью прозрачной плоскости, через которую смотрели на предмет и рисовали на ней видимый контур предмета. Это изображение оказывалось меньше по величине и, как правило, сильно отличалось от реального предмета. Например, квадрат, лежащий на полу, превращается на рисунке в неправильный четырехугольник – стороны становятся различной длины, а углы перестают быть прямыми. Если вырезать из картона начерченный циркулем круг и положить его на стол, то он превратится в овал, если сесть на стул около стола, то этот овал покажется еще более узким, а если наклониться и посмотреть вдоль плоскости стола, то круг вообще пропадет – мы увидим только прямую линию – толщину картона, из которого сделан круг.

Таким образом, видимые размер и форма предмета зависят от того, на какой поверхности находится предмет и какое положение эта поверхность занимает относительно наших глаз.

Давайте разберем такой случай: будем считать, что все предметы находятся на горизонтальной поверхности – на полу, столе, подоконнике, шкафу, полке. Неважно, на какой высоте от пола они расположены, но чтобы были горизонтальны. Все эти поверхности называются предметными плоскостями. Если к такой предметной плоскости вертикально (под прямым углом) установить прозрачный экран (лист стекла) и нарисовать на нем видимый контур предмета, который лежит на предметной плоскости за экраном, то мы получим перспективное изображение предмета или его перспективу.

Сам экран получил название картинной плоскости или картины. Если положить за экраном на предметную плоскость, расположенную ниже линии горизонта, линейку под прямым углом к экрану и нарисовать на нем ее изображение, то ближний к нам конец линейки будет значительно ниже, чем дальний. Если передвинуть линейку дальше от экрана, то ее дальний конец на рисунке еще больше поднимется. Теперь представьте себе, что эту линейку мы не двигаем, а просто удлиняем все больше и больше. Тогда на экране мы увидим, что дальний конец линейки поднимается все выше и выше. Когда воображаемый конец достигнет горизонта, то прекратится и повышение изображения этого конца на экране.

Теперь представьте себе, что мы повернули эту сверхдлинную линейку влево, потом вправо, последовательно зарисовывая на экране ее дальний конец во всех промежуточных положениях. Тогда на экране мы получим прямую линию, параллельную предметной плоскости, которая называется линией горизонта и находится на уровне глаз человека-наблюдателя: человек лег на землю – опустилась и линия, человек поднялся на 10-й этаж – поднялась и линия горизонта.

Положение линии горизонта на экране имеет очень большое значение – она определяет точку зрения, вернее – высоту точки зрения от предметной плоскости. Кроме того, ее положение сильно влияет на выразительность самого произведения.

В приведенных иллюстрациях различное положение линии горизонта на картине зависит от желания художника, от его замысла, но это не значит, что линия горизонта никак не связана с другими деталями композиции. Наоборот, чтобы добиться правдивости, реалистичности изображения, художник обязан соотнести все элементы композиции с выбранной линией горизонта.



На рисунке изображен прямолинейный участок железной дороги, уходящей от нас в глубину. Рассматривая изображение, давайте вспомним то, что нам уже известно: рельсы всегда параллельны между собой (иначе как бы мог двигаться поезд), телеграфные столбы всегда одинаковой высоты от уровня земли, мачты контактной сети тоже. Факты, не подлежащие сомнению! Однако на картине этого нет.

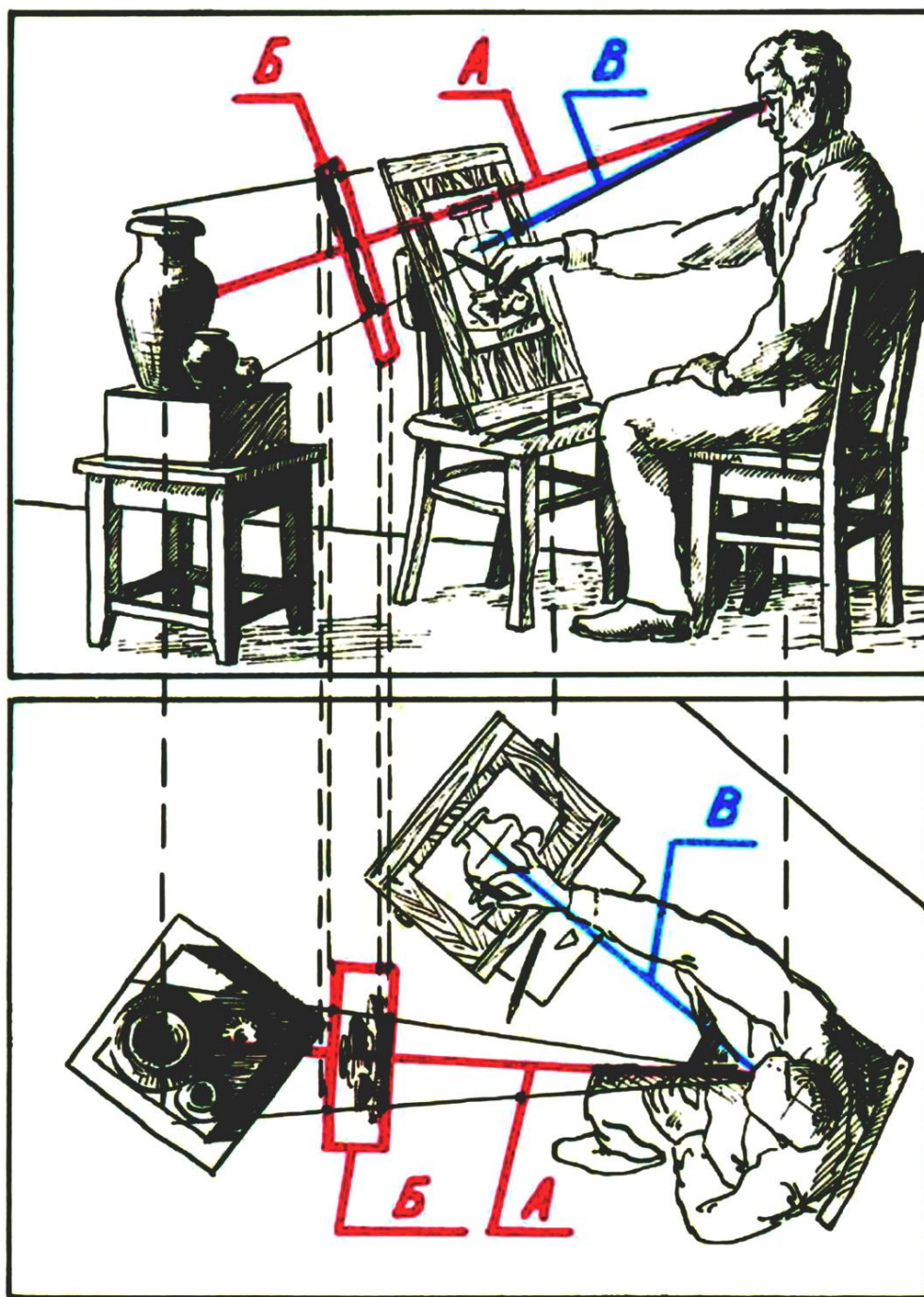
Объяснить это явление мы теперь можем довольно просто – чем дальше от нас, например, телеграфный столб, тем меньше его изображение на сетчатке нашего глаза. Значит, чем дальше от нас находятся все остальные столбы, тем меньшими по высоте мы их видим. То же самое происходит и с мачтами контактной сети. Разглядывая картину, мы замечаем, что поверхность земли горизонтальна. В этом случае основания столбов на уровне земли тоже горизонтальны. Но ведь высота столбов от земли везде одинакова. Тогда воображаемая линия, соединяющая вершины столбов, будет параллельна земле. А на картине эти две линии сходятся в одной точке. Вот мы и вывели первое правило; параллельные линии при удалении от нас в глубину кажутся сходящимися в одной точке.

Давайте попробуем вывести второе правило – где будет находиться эта так называемая точка схода. Мы обратили внимание, что на картине поверхность земли горизонтальна. В таком случае рельсы железнодорожного пути можно считать лежащими горизонтально, а между собой они параллельны. Значит, очень далеко от нас они должны казаться сходящимися в одной точке. Теперь вспомним пример с линейкой. Так же как конец воображаемой линейки достиг горизонта, так и рельсы, уходя в глубину картины, сойдутся в одной точке именно на линии горизонта. Чуть раньше мы установили, что воображаемые линии, соединяющие вершины и основания телеграфных столбов, параллельны земле. Но, с другой стороны, столбы ставят параллельно полотну железной дороги. Отсюда следует, что линии, соединяющие вершины столбов и их основания, параллельны рельсам полотна и горизонтальны. Это значит, что все эти линии обязательно сойдутся в одной точке на линии горизонта. Вот мы и получили второе правило: все параллельные между собой линии, если они горизонтальны, при уходе от нас в глубину кажутся сходящимися в одной точке на линии горизонта.

«Картинная плоскость». В теории она перпендикулярна предметной плоскости. На практике это не всегда так. В эпоху Возрождения перспективное изображение получали на прозрачном экране. Однако художественные произведения создаются на бумаге, картоне или холсте. Но ведь эти материалы непрозрачны! Как же быть?

Наш глаз устроен так, что может обеспечить четкое видение строго ограниченного и весьма небольшого пространства, которое называется полем ясного зрения. Угол, под которым мы видим это поле, настолько мал, что его можно смело назвать главным лучом зрения. Четко, детально мы видим только то, что попадает в поле ясной видимости; все, что лежит около этого поля, мы тоже видим, но гораздо менее ясно. Предметы более удаленные будут различаться еще хуже – это так

называемое боковое зрение. Чтобы их рассмотреть, необходимо перевести глаза или даже повернуть голову. Чтобы увидеть постановку целиком, нужно заставить себя смотреть в ее центр, тогда боковое зрение обеспечит восприятие всех предметов, но без мелких деталей. Эта способность смотреть на один предмет, а видеть всю группу очень важна для художника, и ее следует всемерно развивать.



Теперь обратимся к рисунку. Главный луч **А** направлен в центр постановки, на большой кувшин. Боковое зрение охватывает всю постановку – маленький кувшинчик, яблоко и табуретку. Если затем вообразить перед натюрмортом прозрачную плоскость **Б**, расположенную перпендикулярно главному лучу, то она и будет картинной плоскостью, а изображение предметов на ней –

перспективным изображением натюрморта. Беда в том, что эта «картина» существует только в воображении художника (ведь плоскость – то условная).

Положение воображаемой картинной плоскости в пространстве, а значит, и направление главного луча зрения художника может меняться произвольно, по желанию автора произведения. Поэтому художник имеет возможность (часто только силой своего воображения) как бы «заставить» зрителя увидеть знакомые предметы или явления в необычном положении, в более выразительном ракурсе, передать ему свое видение мира, вызвать те или иные эмоции. Значит, умея использовать законы перспективы, художник способен усилить выразительность произведения.

Разглядывая рисунок, вы можете убедиться, что изображение в плоскости **Б** (картинной плоскости) всегда будет меньше натуры. Значит, и рисунок на реальной картине, на листе бумаги, для того, чтобы быть естественным, реалистичным, тоже должен быть меньше натурального размера постановки. Иначе трудно передавать соотношения между предметами, их отдельные пропорции получаются с искажениями, особенно у начинающих художников. Рисунок больше натурального размера кажется неестественным: вроде и похоже, а все не то, что на самом деле!

Чтобы получить изображение реального натюрморта, необходимо, разумеется, нарисовать его. Попробуйте на месте воображаемой плоскости **Б** установить лист бумаги – и вы ничего не увидите! Как же быть? Ответ прост: нужно закрепить лист бумаги на мольберте или листе фанеры, доске. Поставить мольберт так, чтобы главный луч зрения **В**, направленный в центр листа, был бы к нему перпендикулярен. Мольберт не должен загораживать постановку.

Вот теперь, когда лист бумаги расположен в пространстве относительно глаза художника так же, как и воображаемая плоскость **Б**, мы можем считать его реальной картинной плоскостью. Но стоит изменить угол наклона доски, и лист потеряет значение картинной плоскости, а значит, изображение натюрморта получится с искажениями.

Для того чтобы мы могли боковым зрением охватить всю постановку целиком, необходимо сесть от натюрморта на расстояние, в 2–3 раза превосходящее максимальный размер постановки (например, высоту). Только тогда мы увидим всю ее целиком и при этом достаточно ясно. Чем больше изображаемый объект, тем дальше от него следует сесть, но не слишком, иначе мы не сможем разглядеть мелкие детали и объемы.

Мы рассмотрели несколько закономерностей, без которых невозможно грамотно рисовать с натуры. Но прежде чем переходить к изображению объемных предметов, необходимо выполнить ряд упражнений для того, чтобы натренировать руку, развить глазомер, познакомиться с правилами построения изображения. Иначе любой начинающий художник начнет срисовывать видимые контуры предметов, не понимая взаимосвязи между элементами, из которых они состоят. Рисунок получится плоскостным и дробным.

Как выбирать темы и сюжеты композиций.

Выйдите на улицу в городе. Оглянитесь и ответьте: что вас поразило, привлекло? Может быть, строгий, четкий порядок застройки, подчинивший себе поведение людей, организующий их движение? Или – скопление людей, тот муравейник, то кипение толпы, которое поражает человека, попавшего в город из тихого кишлака? А возможно, красота городского сквера или парка – острова отдыха и тишины? Вас могут поразить стройки новых жилых кварталов, высотки современных построек. Все это и многое другое – достойные явления для темы «Город», для выражения мысли о могуществе человека, строящего для людей, для их труда или для отдыха, для радостной, светлой жизни.

Что бы вы ни увидели, о чем бы ни прочли, что бы ни представили в своих мечтах, в своем воображении, в первую очередь нужно понять смысл происходящего. Иными словами, надо научиться отбирать из огромной массы разных фактов, с которыми вы встречаетесь в жизни на

каждом шагу, то, что является главным, наиболее существенным для вас и вашего времени. Учитесь размышлять. Многие явления и вещи существуют давно и будут существовать после нас. Но не все они вошли в искусство и не все важны для людей сегодня. К некоторым из них люди потеряли интерес, они перестали их волновать. Наоборот, многое из того, что люди раньше не ценили и не замечали, сейчас им важно и дорого. К примеру, темы реальной жизни народа, простых людей, их заботы и радости, которые редко занимали художников в давние времена, стали господствующими в изобразительном искусстве наших дней. Давно появились железные дороги, эстакады, виадуки, но в картинах пейзажистов еще недавнего прошлого вы их нечасто увидите, а в наше время красота благоустроенной человеком природы волнует всех.

Поиск образа

Увидеть и отобразить в окружающей жизни наиболее важное и ценное – это еще не все. Надо так увидеть то, что вы хотите изобразить, чтобы наиболее ярко раскрыть значение и смысл вашего замысла, чтобы стала ощутимее, заметнее его красота. Надо заострить, сделать выпуклее характеры тех, кого вы хотите изобразить. В обстановке, во всех обстоятельствах найти самое выразительное, характерное, соответствующее смыслу вашей работы. Иначе говоря, вам нужно задумать и создать образ, художественное выражение его.

Рисовать без натуры – это особого рода умение. Когда студентам иногда предлагаешь подумать, что им хотелось бы изобразить «от себя», увидишь далеко не у каждого. У некоторых студентов не разбужено воображение. А без него невозможно свободно передать многие впечатления жизни, природы, придумать архитектурное сооружение будущего. Тем более невозможно воссоздать образы фантазии, мечты.

Прекрасно выразил это писатель Константин Паустовский: «... человек отличается от животного способностью к воображению. Воображение создало искусство. Оно раздвинуло границы мира и сознания и сообщило жизни то свойство, что мы называем поэзией».

Иной раз услышишь, когда хотят уличить в неправде: «Это твое воображение». На это великий артист С. М. Михоэлс возражал: «...только в обывательском представлении воображение лживо. В самом же деле воображение раскрывает закономерность действительности, то есть ее глубинную правду».

Посмотрите, как художники задумывают свои произведения. Всегда, даже когда кажется, что они заняты посторонним, – где – то в глубине их сознания что-то зреет, какие-то неясные образы проносятся в мыслях, пока... Василий Иванович Суриков рассказал об этом так: «...жил под Москвой на даче, в избе крестьянской. Лето дождливое было. Изба тесная, потолок низкий. Дождь идет и работать нельзя. Скучно. И вдруг... Меншиков... Сразу все пришло – всю композицию целиком увидел».

Суриков свое творчество посвятил русской истории, постоянно изучал ее. Можно сказать, история была для него второй жизнью. Другие увлекаются чем-то иным – Репин сразу многим, фантазия Врубеля увела его в мир литературы, сказок, легенд. Эти пристрастия – заветная область дум, интересов, наблюдений, переживаний. И темы для картин приходят как бы сами собой.

Этому помогает и способность удивляться. Именно это свойство вызывает подъем чувств, а с ним и работу воображения. Малышам дар удивления отпущен природой. Для них это орудие познания. На каждом шагу они встречают новое, незнакомое. Взрослые, понятно, не вовсе лишены этой способности, только им, чтобы удивиться, нужны более сильные впечатления. Вы не сможете не удивиться фокуснику, воздушному гимнасту или дрессированным животным в цирке! Цирк для того и существует, чтобы дать пищу для удивления. Многих приводят в изумление необычайные явления природы, других – чудеса искусства. Но это исключительные, не каждодневные впечатления. А вот тому, что рядом, буквально под ногами, удивляются редко. Именно вам, как и

всякому художнику, нужно заново учиться этому искусству удивляться большому и малому, красоте гор, речки и невзрачному на первый взгляд цветочку, видеть красоту в строении стрекозы и в расцветке бабочки, любоваться простым камешком, восхищаться расположением чешуек в рыбе; восторгаться только что раскрывшейся кленовой почкой, радоваться кружению снежинок в тихий зимний день и еще бесконечно многому в природе. Удивительны, если подумать, древнее изобретение – колесо (то самое, которое в телеге, в машине, в аттракционах парка культуры) и новые совершенные машины, мосты, краны. Удивительнее всего сам человек, мастер на выдумку, на открытия, на подвиги. В слове «удивление» звучит «диво», иначе говоря, «чудо». А удивляешься тому, на что взглянешь по-новому, как будто впервые. Другое проявление неожиданного чувства – возмущение. Как ни странно, и оно необходимо, и не только для искусства. «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть» – эти слова Н.А. Некрасова – девиз всего твоего творчества, правило всей жизни.

Что же касается фантазии как таковой, то это не что иное, как способность собирать, комбинировать и пересоставлять в новых образах впечатления реальной жизни, то, что удивило, поразило, врезалось в память. Вспомните Босха, который создал мир из деталей, взятых в жизни.

Художник изображает то, что его волнует, он испытывает потребность высказать в изображениях свое отношение к тому или иному жизненному явлению, свои раздумья и мечты. От этой потребности он не освободится, пока не воплотит свои мысли и чувства в картину. Но вот он нашел тему для картины, «заболел» ею. Начинается беспокойная жизнь, долгая, порой мучительная работа, когда все дни, иногда и ночи уходят на эскизы, наброски, на пополнение своих знаний о том, что собирается изобразить, на этюды. Теперь художник – как постановщик в театре, даже больше: он и автор сюжета, и декоратор, и осветитель. И исполнитель всех ролей – тоже он один.

Как делать эскизы к композиции

Эскизы надо делать прежде всего. Послушайте художника о работе над эскизами его будущей картины: «Какой это горячий, волнующий и полный надежд период! В голове возникают еще неясные образы, теснятся множество вариантов их воплощения. Различные движения и группировки фигур, одна другой заманчивее, спорят в твоём воображении. В это время ясно только одно – идея картины, то действие, которое она должна производить на зрителя...» (С.А. Чуйков).

Представление автора о содержании произведения может быть неотчетливым, еще туманным, но отбирает художник все, без чего его замысел не будет понятен, отбрасывает лишнее. Из неясной дали проступают герои события, отдельные образы с их характерными чертами. Их облик уточняется, наполняется плотью. Костюмы, причёски приобретают вид, соответствующий их владельцам. Предметы обстановки, место действия, фон определяются, становятся необходимыми, единственно возможными. Все участники и предметы занимают свои места, находят повороты, позы и движения, которые выражают наглядно их взаимоотношения, действия по отношению друг к другу. Наконец, возникает освещение всего действия. Пришла очередь подумать, как выделить главное.

Как выделить главное в композиции

В композиции, над которой вы работаете, среди всех изображаемых предметов есть наиболее важные по значению. Их надо сделать заметнее других. Учтите, что в картине, на ее изобразительной плоскости не все участки равнозначны. Глаз зрителя прежде всего направляется к ее центру. Чаще всего главное и помещается в центре или близко от него. Художники используют для выделения и другие средства: размеры изображений, освещение, различия в цвете и форме.

Если различия достаточно заметны – мы имеем дело с контрастом. Любое качество реального предмета может быть выражено в большей или меньшей степени. Чтобы сделать предмет заметным, значительным, надо уменьшить размеры других предметов, стусевать их, слить с фоном. Мы всегда в жизни сравниваем предметы по их качествам и величине, по сходству и различию. Все на свете имеет свою противоположность. Четкость кристаллов и аморфность (бесформенность) комка глины; непроницаемость камня и прозрачность стекла; мягкое и твердое, движение и покой, день и ночь... И так во всем, в каждом явлении. Контраст проявляется в светлоте, цвете, в шероховатости или гладкости поверхности. И в характере линий (прямых и кривых), очертаниях силуэтов, объемах, в ощущении тяжести или легкости. Перечислить все виды контрастов нельзя, они так же бесконечно разнообразны, как сами предметы и явления действительности. Контраст – одно из самых сильных средств, позволяющих наполнить художественное произведение энергией, мощью, движением, передать накал чувств, порыв страстей.

Там, где несхожие, контрастные элементы соприкасаются, они наиболее различимы. Тень сгущается рядом с освещенной поверхностью. Посмотрите на гитару: ощущение прямизны струн и грифа усиливается рядом с плавно изогнутыми боками инструмента. И так во всем, словно контрастные элементы борются один с другим, противоположным. Если же контрасты слабы, не выражены – все как в тумане, почти ничего нельзя различить. Между прочим, именно на этом основан секрет загадочных картинок: среди почти одинаковых линий рассмотреть контуры предмета, который нужно найти, очень нелегко. Сильные контрасты вызывают ощущение жизни, ясности, четкости. Они делают менее заметными слабые различия. Если оранжевый или желтый поставить между синим и фиолетовым, фиолетовый будет больше похож на синий. Так в размерах, в формах и во всем. Это не значит, что слабые различия в картине не нужны. Наоборот, нужны и они, но, как и сильные – на своем месте. Окна в домах кажутся темнее, чем стены. Но если присмотритесь, увидите, что все они разные – верхние светлее, они отражают небо, нижние темнее – отражают землю или дома. В окнах противоположных домов виднеются разные занавески, чуть проглядывает цвет обоев, а кое-где зажжен неярко свет. Сноп в поле кажется одинаковым, а присмотришься – все разные. Так и люди в толпе. Не показать различия – появится однообразие, все будет казаться мертвым, вместо живого взгляда – арифметический пересчет одинаковых деталей.

Необязательно главное должно быть более крупным или более темным, более сильным по цвету, чем его окружение. Оно должно контрастировать с ним. Говорят, с Ф.И.Шаляпиным произошел любопытный случай: в Большом театре в Москве вместе с ним пел замечательный бас В.Р.Петров. Перед выходом на сцену сказал: «Федор, а я тебя перепою!» – Голос у него был очень сильным. Он спел свою партию и ликовал – Шаляпину так не спеть. А тот исполнил реплику шепотом, и зал был потрясен. Петров признал себя побежденным.

Для выделения главного используют и перспективу. Если нужно выделить героя величиной, ставят его на первый план, где он будет крупнее именно благодаря законам перспективы.

Гипербола

В изображении людей и предметов художники преувеличивают отдельные детали и свойства. Вы не раз слышали слово «гипербола», знаете выразительную силу ее, не раз встречали в стихах и рассказах. «В сто сорок солнц закат пылал...» – образ летнего вечера в стихотворении Маяковского – убедительный литературный пример. В живописи преувеличение часто употребляется, чтобы подчеркнуть силу героя, обличить отрицательное, заострить характеры. Живопись применяет этот прием с чувством меры, не нарушая правдоподобия. Другое дело в плакате и карикатуре – там художник дает полную волю своему гневу, когда под его кисть и перо

попадает враг, своему восхищению – когда изображает друга. Но в наше время границы между различными жанрами и видами искусства настолько сближаются, что не всегда скажешь – графика это или живопись, как не сразу скажешь – поэтическое или прозаическое произведение ты читаешь.

Гипербола, скрытая или подчеркнутая, явная, часто находит себе место в произведении. Художник вносит ее в обрисовку характеров, движений, действия. Он преувеличивает черты, формы, свет и тени, заостряет позы, мимику, выражая в них восхищение изображенным или, наоборот, осуждение, гнев, ярость.

Метафора

Метафора тоже является выразительным средством не только в литературе, но и во многих других искусствах, в том числе изобразительных. Она особенно часто применяется в плакате и карикатуре. Изображение в них человека в виде животного всем понятно. В живописи это невозможно, но подчеркнутые свойства характера ее героев вызывают часто в памяти образы из иного круга явлений.

Метафорична картина А.Рылова «В голубом просторе». Метафора – очень сильное средство выразительности, когда применяется к месту и в меру. Она обнажает характер того, что изображено в картине. Через нее яснее читается основная идея произведения. Видишь в картине одно, а на память приходит другое, более общее и важное. Такое явление называют ассоциацией. Это великое свойство нашего сознания. Ассоциативность позволяет художнику сказать в своей картине гораздо больше, чем он может в ней изобразить.

Гипербола и метафора позволяют заострить образ. Они могут проявиться в силуэтах изображений людей и предметов.

По силуэту мы прежде всего и в жизни узнаем предмет. Это одно из средств характеристики изображенного и в то же время средство выразительности в произведении. На память приходит Домье, силуэты в его картинах и литографиях необычайно выразительны, характерны, полны страстного напряжения.

Говоря о стремлении к выразительности, не могу не напомнить о чувстве меры. Чаще всего ошибки здесь бывают в преувеличенной мимике, в непомерно разинутых ртах, в задранных бровях или в жестах, как у пьяного. Когда этим злоупотребляет актер, говорят: «Переигрывает». Смотреть на его старания досадно. Благородная сдержанность в искусстве, как и в жизни, – признак не слабости, а силы. Она – доказательство доверия художника зрителю. Лобовая атака даже на войне не всегда нужна.

Разработка замысла композиции

Все это имеет прямое отношение к работе над замыслом. «Углубленная разработка замысла, сочинение картины – драгоценнейшее из качеств классической школы живописи, присущее ей больше чем какой-либо другой школе», – писал художник С.А.Чуйков. Вот как сам художник Суриков говорил о композиции: «А какое время надо, чтобы картина утряслась, так чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В каждой картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это – математика».

То, о чем сказал Суриков так образно, и есть композиция. Это слово вспоминаешь на каждом шагу. Увидел хорошую картину, говоришь: «Какая композиция!» То же скажешь и о скульптуре, об орнаменте, об архитектурном сооружении. Речь во всех этих случаях идет о слаженности, согласованности частей произведения, об объединении их в целое, в котором наилучшим образом видны зрителю основная идея и все содержание произведения.

Композиция – первая забота художника, над чем бы он ни работал. Это понятие применяется и в музыке, во всяком вообще искусстве, в литературе, даже в шахматах, в химии, в металлургии...

Вы сами, рисуя наброски и посматривая в рамку видоискатель, хотели найти лучшее расположение предметов в своем «волшебном окошечке». Это и был ваш первый шаг в композиции. Когда перед вами не заполненная изображениями рамка, ее стороны кажутся одинаковыми по своему значению. Но стоит нарисовать в ней что угодно, как края ее обнаруживают каждый свой особенный характер. К нижнему тяготеют предметы, стоящие на земле, на полу. Он кажется более прочным, плотным, чем другие. К верхнему стремятся находящиеся в воздухе предметы. Нарисуйте воздушный шарик – и вы заметите, что поместить его захочется ближе к верхнему краю, оставив снизу больше свободного места. Маленькие дети, каким-то чутьем угадывая это, рисуют землю узкой полоской внизу рисунка, а то, что летит, помещают вдоль верхнего края, как можно ближе к нему. Но самое удивительное заключается в том, что правый и левый края рамки формата также неравны по своему значению. Заметить это легко, когда рисуешь человека или животное в профиль – чаще всего их изображают лицом влево и перед ними оставляют больше места, чем позади. Почему это так, объяснить трудно. Причина, возможно, в несимметричном строении человека. Правая рука сильнее левой, и от нее направлено движение в рисунке. Конечно, все это не абсолютный закон, часто бывает и другое направление. Но как много это значит в композиции, вы можете увидеть, если посмотрите в зеркало на «Боярыню Морозову» В.И.Сурикова. Все изменилось, задуманного Суриковым впечатления нет. Причина в перемене направления движения.

Выбор формата картины

Насколько меньше или больше должна быть ширина картины по сравнению с высотой? Это вопрос, стоящий перед художником в каждом отдельном случае. В «Боярыне Морозовой» движение саней вглубь имеет важнейшее значение: Морозову увозят, увозят навсегда... А сани в картине, по словам самого художника, сначала «не шли». Вечное противоречие между реальной жизнью и картиной, застывшей в неподвижности. Суриков изменил формат картины, надставил холст снизу, и сани ожили, пошли, удаляясь от зрителя, клином раздвигая толпу, одолевая пространство. Простое, скупое решение, а какой значительный результат. Суриков решил, казалось, неразрешимую задачу, победил скованность живописи, ввел в нее ощущение времени.

Когда вы рисуете что-то высокое, устремленное вверх, например, башню или дерево, вероятно, вы выберете и формат вертикальный. Наоборот, изображая поезд, мчащийся параллельно плоскости рисунка, предпочтете формат, вытянутый по горизонтали. Поэтому нужно, очерчивая рамку в эскизе, оставить вокруг свободное поле. Оно позволит увеличить высоту или ширину формата, если понадобится. Формат – это дом, в котором живет картина. Слишком большой дом не обжить, малый – тесен, вещи в нем скучены, набиты, как в тесной комнате: ни пройти в ней, ни проехать. Размер изображения в сравнении с форматом устанавливается тоже произвольно. В одном случае нужно ощущение простора, в другом – тесноты. Посмотрите еще раз картину Сурикова «Меншиков в Березове». Как тесно в низкой избе. Нависающий потолок прижимает, гнетет опального вельможу. В этой тесноте остро ощущаешь скованность, вынужденное безделье человека, привыкшего к большим государственным делам, в которых он был первым помощником, правой рукой царя. Сурикова упрекали в неправдоподобии, обвиняли в неумении рисовать,

говорили, что Меншиков не сможет распрямиться, если встанет. А Суриков оказался прав: именно так нужно было выразить безысходность положения ссыльного.

Кроме всего, нужно, чтобы предметы не «вываливались» из формата. Прodelайте опыт: в трех одинаковых квадратах нарисуйте кружки, маленький, большой и средней величины. На рисунке отчетливо видно, что большой кружок вышел из плоскости рамки, «повис» впереди нее, меньший ушел глубоко вдаль, а средний лежит в плоскости рамки, как на экране. Также не безразлично, где помещаются изображения: ближе к одному из краев или в центре изобразительной плоскости. В этом легко убедиться, сложив из полосок бумаги рамку вокруг изображенного предмета. Передвигая полоски, вы будете изменять формат и положение в нем рисунка, найдете лучшее соотношение размеров рисунка и формата.

А если предметов в рисунке не один, а несколько, как же тогда разместить их в формате? Тут дело посложнее. Представим, что предметы эти равновелики и равнозначны. Возникает задача, которую предлагал своим ученикам знаменитый профессор Академии художеств, учитель Репина и Сурикова, Врубеля и Валентина Серова – Павел Петрович Чистяков. В заданном формате произвольно поставлены две точки, требуется найти место третьей, которая уравновесит две первые. А как же быть, если надо разместить в формате не точки, а изображения предметов, имеющих разное значение по смыслу и разные размеры? Тут уж нельзя дать рецепта. Приходится помнить, что в рисунке важно показать зависимость между предметами, значение одного предмета в сравнении с другими. Правила здесь не все могут предусмотреть, и решение нужно принимать каждый раз особо. Но и здесь «как-нибудь» невозможно. Вы должны крепко «посадить» предметы в рисунок и найти формат, чтобы не хотелось ни прибавить, ни убавить его в высоту или в ширину.

Формат окончательно устанавливается чаще всего в конце эскизной разработки, но уточнение его идет все время, с самого начала. Размер же работы определяется в зависимости от ее содержания. Чаще всего он видится как-то сразу, когда еще только задумываете будущую композицию. Если большую часть предметов в картине или рисунке поместить у одного края, может возникнуть ощущение неуравновешенности. В тех случаях, когда такое размещение вызывается содержанием, художники обычно помещают какой-нибудь предмет обстановки или пейзажа у другого края, чтобы уравновесить композицию. Вообще равновесию придавали большое значение, и как раз на этом строились законы композиции в искусстве классицизма. В современной живописи равновесие довольно часто нарушается, как и вообще правила композиции, считавшиеся обязательными. Искусство ищет новых решений, которые дают художнику возможность заострить образ, сделать его неожиданным и более выразительным. Однако знать эти правила нужно, особенно вначале. Вот некоторые из них. Рекомендуется избегать полной симметричности: живее выглядят композиции, в которых правая и левая стороны не повторяют, как в зеркале, одна другую. Впрочем, если ты хочешь создать в картине ощущение неподвижности, покоя, застывшей важности человека, симметричное построение может оказаться вполне уместным. Не следует изображать предмет, упирая его углы в край листа: кажется, что край продавливается. Иногда видишь изображение человека, а за ним дерево, помещенное так, как будто оно растет из его головы. Это явно неправильное размещение. Также нехорошо размещать на равных расстояниях предметы, которые в жизни имеют различные расстояния между собой (например, камни в горах). Неприятное впечатление оставляет рисунок, в котором все изображения (дома, деревья, люди) равновелики. Горизонт редко помещают на середине высоты картины. В этом случае картина распадается на две равные части, возникает ощущение, что художнику безразлично, что изображать, небо или землю, потолок или пол. Также редко можно оправдать помещение какого-нибудь вертикального или лежащего горизонтального предмета точно посередине листа. Часто рисующие ставят ствол дерева, столб или другой вертикальный предмет на самый край композиции, так что он сливается с рамой. Возникает ощущение, что это и есть рамка, только почему-то утолщенная.

Использование в композиции законов перспективы

Одним из средств изображения в картине служит перспектива. В тематической композиции редко обходится дело без нее. Уже давно художников занимала задача изобразить на плоской доске или листе бумаги реальное пространство так, чтобы в картине чувствовалась глубина. Около пяти столетий тому назад итальянскими художниками были разработаны правила, позволяющие сделать это, и возникла наука, которую называли «перспективой» (по-русски это слово означает «ясно вижу»). Перспектива в руках художника и архитектора не только средство углубить картину, изображаемое в ней пространство. Она (и это главное!) позволяет высказать «точку зрения» художника на мир, его оценку событий, послуживших поводом для создания картины или объекта. Особенно велико значение так называемого ракурса, сокращения линий и плоскостей, уходящих в глубину. Вместе с загораживанием дальних предметов ближними он намного увеличивает емкость картины, дает возможность поместить в ней огромное количество различных предметов. Открытие перспективы было настоящей революцией в искусстве, перестроившей само отношение художников и зрителей к изображениям, давшей новое видение, как бы новые глаза.

Используя перспективу, имейте в виду, что главная точка схода всегда указывает ваше местоположение, ваши глаза находятся как раз против нее. Поэтому возникает неприятное чувство, когда эта точка находится над проезжей частью улицы, как будто вы рисуете, стоя на мостовой в опасном месте... Высокое положение горизонта говорит, что вы смотрите с горы или повисли где-то над улицей.

О том, что более далекие предметы и части предметов кажутся уменьшенными в сравнении с близкими, вы знаете. На перемене в институте, став в конце коридора, посмотрите: чем дальше ребята, тем они кажутся меньше, а ближние так велики, что заслоняют чуть не полкоридора. Вот что позволяет вам в окне и даже в рамке-видоискателе увидеть так много. Полосы тротуара, линии этажей, каждая половица в комнате, удаляясь, кажутся сужающимися. Если их линии продолжить вдаль до пересечения, они сойдутся в одной точке, называемой точкой схода. Проверьте это и запомните: точки, в которых сходятся параллельные линии, лежащие горизонтально, всегда находятся на линии горизонта; линии, лежащие ниже горизонта, удаляясь, повышаются к нему, находящиеся выше – удаляясь, снижаются. Но замечали ли вы, что горизонт всегда лежит на уровне ваших глаз? Вы поднимитесь на гору, и горизонт за вами, вы опуститесь – и горизонт туда же. Его линия – граница плоскости, лежащей вокруг вас, на уровне ваших глаз, вроде поверхности воды, в которую вы погрузитесь по самые глаза. Почему же люди не видели этого раньше, в средние века? Да им не нужно это было, они в своих картинах изображали не видимую картину реального мира, а воображаемые представления о мире, людях, о судьбах и событиях. Мы, рисуя, смотрим на изображаемое с одной неподвижной точки зрения, а в те времена изображали сразу как видят с нескольких мест, лежащих на разных уровнях, все рассматривалось как бы в движении. С единой точки зрения, как мы обычно изображаем теперь, небо никогда не опускается ниже горизонта, а поверхность воды не видна, если лежит выше него.

А как же наклонные линии в предметах? Где в рисунке сходятся края дороги, идущей в гору, наклонные полосы крыши? Их точки схода будут лежать выше точек на горизонте, где они бы сошлись, если бы лежали горизонтально в том же повороте?

В перспективном рисунке принято все вертикальные предметы и линии изображать отвесными, параллельными боковым краям рисунка. Так мы и видим, если направляем взгляд строго горизонтально. И линия горизонта изображается параллельно нижнему краю картины. Но наше время вносит новые ощущения. Человек, летящий в самолете, на вираже видит и горизонт, и отвесные предметы наклонными. В рисунках художников теперь нередко видишь такие смещения горизонта, которые еще недавно вызвали бы возмущение зрителя. Стены домов могут быть наклонными, сходиться кверху или, наоборот, книзу. Раньше такую перспективу применяли только

в росписи плафонов, которые зритель рассматривал, глядя вверх. Все же отступления от классической перспективы в рисовании архитектуры пока еще редки. Вертикаль и горизонталь остаются основными ориентирами пространства, художнику приходится внимательно сверять с ними свои ощущения.

Перспектива – не только средство изображения пространства и предметов. Она и возникла в свое время как новое средство выразительности. Само ощущение простора, уходящих в глубину далей – разве не внушает чувство свободы? Больше всего явления перспективы заметны на предметах, имеющих геометрическую, четкую форму. Красота их кристаллического или сферического строения рождает желание воспроизвести их.

Что означает композиционный строй картины

С композиции начинается создание произведения. Композиционные решения подсказывает сама действительность. Но схемы построения, применяемые в картине и объединяющие ее в одно целое, разрабатываются рисующим.

Эти схемы, как каркас, как скелет, пронизывают все изображения, вносят в картину ясность, организуют движение, усиливают выразительность изображаемого. Какими же могут быть эти схемы?

Здесь возможны сочетания горизонталей, вертикалей или тех и других вместе. В направлении их строится рисунок картины, как колоннада над ступенями здания. Композиция может развиваться по диагонали, по линиям треугольника, по окружности или ее части. Она может быть нагруженной в центре картины или, наоборот, вокруг сравнительно свободного центра.

Композиционная схема строится не только по плоскости картины, но и пространственно. Глубина пронизывается по перспективным направлениям, объединяющим различно удаленные предметы и планы. Построение композиции может иметь вид призмы, цилиндра, чаши, пирамиды, конуса... Понять, что такое композиционный строй, какое он имеет значение, почему от него зависит воздействие на нас картины, можно, присматриваясь к растениям. Посмотрите, как строг в них порядок размещения листьев и веток. Какое удивительное соответствие царит между рисунком листа, распределением и формой ветвей, характером ствола и общим строением растения. Полюбуйтесь кленовыми листьями, его плоскими листьями; листьями, попарно распростертыми в разные стороны у подсолнечника, увенчанного мощным золотым соцветием. В то же время как различны растения по внешнему виду! Одни стройны, другие прихотливо изогнуты, одни мощны и горделивы, другие нежны и легки. Предела разнообразию нет. Нет конца и края впечатлениям, которыми дарит нас природа не только в растениях, но и во всем своем великом царстве. Раковины – как интересно их строение! Рыбы, птицы, четвероногие – везде полное согласие между формой любой детали и целого. Всюду полное соответствие образу жизни, среде, где обитает то или иное существо. Вот этим и питается композиционное чувство человека. Оно переносится на всю деятельность, на все его творчество и, конечно, на искусство. Не только в формах предметов, но и в линиях, их соединяющих, при внимательном рассмотрении обнаруживаются уроки природы. Важнейшее значение в сюжетно-тематической композиции имеет воспроизведение движения. Ведь и сама жизнь есть не что иное, как движение. К движению приспособлены все живые существа. Движущийся человек или животное изменяет положение тела, наклоны его частей, весь свой вид. Пряди волос, ткани одежд относят встречный поток воздуха. Все это позволяет изобразить человека и животных, когда они идут, бегут, прыгают, наклоняются. Чтобы овладеть умением изображать движение, нужны постоянные наблюдения и понимание строения человека и животных. Автомобиль не меняет вида, движется он или стоит. Передаче движения приходит на помощь выделение линий, совпадающих с направлением движения: горизонтальных линий корпуса машины, в фоне картины, в окружающих предметах, в тенях. И, наоборот, все, что как бы

тормозит движение, что стоит поперек него, смягчается, «размывается». То же относится и к изображению человека или животного.

Но главную роль в создании ощущения движения в картине играет композиция. Размещение в формате, направление линий, контрасты, свет – все средства выразительности привлекаются к передаче движения, к динамическому построению картины.

Движения бывают и внутренними. Действующие в картине люди могут быть неподвижны, но полны возбуждения, страсти. Композиция и в этом случае приходит на помощь, создавая беспокойное ощущение всеми своими средствами. Линии произведения могут быть плавными, как в тростнике под легким ветром; или, наоборот, вихревыми, как волны в бурю, спиральными, закрученными, как в смерче, перекрещивающимися, как в копьях и стрелах древней битвы... В произведениях больших мастеров легко увидеть, какое все это имеет значение в создании состояния, настроения картины.

Выявление ритма композиции

В живописном произведении и других искусствах повторяются его линии, пятна света и цвета. Это – ритм. Но ритм не простая повторяемость, в нем всегда есть нарастание или замедление, он заставляет наш глаз бежать за собой, испытывать напряжение или, наоборот, облегчение, разгрузку. Ритм присутствует во всяком произведении искусства – в музыке, танце, в театре, цирке. Вслушайся в стихотворение, ты услышишь повторы в звуках, ударениях и строках. В трудовых движениях, ходьбе, беге, в жизнедеятельности всякого организма, в колебаниях травы под ветром, в струях потока – он везде. Словом, ритм – признак всякого движения.

Не надо думать, что художник, вооруженный линейкой и циркулем, руководствуясь правилами, расчерчивает свою картину. Нет, законы и правила существуют в глубине сознания и служат больше для проверки. А сама картина – плод наблюдения, размышлений и любования жизнью. Вместе с тем и плод воображения, фантазии художника.

Ритм картины руководит зрителем. Глаз не случайно, не хаотично блуждает по ее поверхности с одного предмета на другой. Линии, их пересечения и сопряжения направляют глаз, диктуют последовательность рассматривания картины и темп, то более быстрый, то замедленный. Иногда в этом смотре возникают паузы, остановки, что-то вроде барьеров в пути.

Конечно, не только ритм, но прежде всего содержание заставляет зрителя рассматривать картину в том или ином порядке. Внимание направляют жесты и взгляды участников сцены, устремленные на главное действующее лицо или предмет. Это главное лицо-«король» в картине, к нему обращены остальные, составляющие «свиту». Помогает увидеть главное и свободное пространство вокруг него.

Это хорошо видно в картинах А.А. Иванова «Явление Христа народу» и И.Е. Репина «Не ждали». В жизни, когда несколько человек смотрят или указывают в одну сторону, невольно согласишься и сам, что это они увидели? Контрасты освещения, яркие пятна цвета в свою очередь способствуют тому, что картину рассматривают в определенной последовательности. Если этот порядок соответствует содержанию картины, он усиливает воздействие ее на зрителя, помогает ее прочтению. Если же такого соответствия нет, картина кажется запутанной, содержание становится малопонятным, зритель отходит от нее неудовлетворенным. Глаз «ощупывает» объемы предметов, проникает в глубину пространства, как будто перед зрителем не плоская картина, а подлинное реальное пространство. Но в то же время сохраняется ощущение и реальной плоскости картины, к ощущению пространства присоединяется осознание материальной сути холста, его непроницаемости. Оба ощущения сливаются в единое восприятие. Зритель видит красоту самого расположения линий и пятен, узор, возникающий из их сочетания на плоскости. Картина теперь

смотрится, как ковер. Этому способствуют и красота самой красочной поверхности, красота исполнения, мазок, штрих, фактура.

Поиск гармонии композиции

Давно уже замечено, что определенные отношения линий, размеров, цветовых пятен, объемных форм вызывают чувство гармонии, то есть ощущение их естественного, целесообразного и разумного соединения. Другие отношения такого чувства не вызывают. Была выдвинута теория, согласно которой наиболее полной гармонией обладает такое отношение двух отрезков, из которых один во столько раз больше другого, во сколько их сумма больше первого. Такое отношение в математике называется золотым сечением. Природы этого явления мы не знаем, но верно, что такие соотношения для глаза приятны. В музыке теория гармонии давно стала наукой. В изобразительном искусстве пока такой науки нет, но практически приходится заниматься гармонизацией композиции, рисунка, как и колорита и всех других элементов произведения.

О музыке в работе над композицией вспоминаешь не раз. Как-то пришлось услышать произведение С.С. Прокофьева для голоса в сопровождении фортепиано – «Гадкий утенок» по сказке Андерсена. Сказку, конечно, мы знаем и любим еще с детства. Но в гениальной музыке как бы заново видишь всю историю переживаний и триумфа «гадкого утенка», превратившегося в прекрасного лебедя. Вот его гонят с птичьего двора. Оскорбления, побои, сумятица – и несчастный утенок бежит куда глаза глядят. Он на берегу стынувшего озера, один, маленький, беспомощный, никому не нужный. Музыка рисует ужас одиночества в холодную зиму. И вот весна, ласковые краски пробуждающейся природы, предчувствие радостных перемен. Появляются прекрасные, гордые лебеди, «утенок» покорно склоняет голову, ожидая ударов величественных созданий... И вдруг – чудо: в отражении в воде он видит себя не прежним серым утенком, а таким же белым лебедем, как и те птицы. Музыка нарастает, молодой лебедь становится все больше, заполняет собою весь формат воображаемой картины. Он не одинок больше, он принят у лебедей как свой, как равный, как член семьи. И словно на экране, проходит история бед, увенчанная наградой за страдания невинного существа. Музыка делает для нас видимой эту историю. А если прослушать увертюру к «Руслану и Людмиле» М.И. Глинки, «Рассвет на Москве-реке» М.П. Мусоргского, вальс из оперы «Война и мир» С.С. Прокофьева – перед нами встанут яркие картины, озаренные солнцем, наполненные воздухом и ветром, движением и сильным чувством.

Процесс работы над композицией картины

Над композицией своей картины художники работают часто по долгу, иногда по многу лет. Великий А.А. Иванов посвятил своей знаменитой картине «Явление Христа народу» в общей сложности больше двух десятилетий. Конечно, не все это время он провел у холста. Он писал много этюдов персонажей задуманной картины, пейзажи мест предполагаемого действия. К стати сказать, их он писал на открытом воздухе, чего его современники, художники академического направления, не делали, довольствуясь работой в мастерской. Иванов создал множество набросков и зарисовок к картине, нарисовал и написал сотни этюдов, десятки эскизов к ней. Многие живописные эскизы написаны в большом размере и с такой тщательностью, что вполне могли бы у любого другого художника сойти за законченную картину. Вы работаете над композицией. Тема уже намечена, сюжет выбран... Но тут еще не все ясно. Для его уточнения вам могут понадобиться добавочные сведения (особенно если вы задумали работать над исторической темой или сюжетом из жизни далеких стран), надо будет посмотреть костюмы, утварь, обстановку, архитектуру и многое другое. Придется сходить в музей или поработать в библиотеке, сделать новые зарисовки

для памяти, искать материал в интернете. Но, конечно, вы не станете срисовывать в свою композицию фигуры, лица, пейзаж из чужих произведений.

Во время работы над композицией картины можно пользоваться натурой. Только не следует рисовать прямо с натуры в картину. Зарисовка или этюд с натуры – промежуточная и вспомогательная работа. Рисуя с натуры, легко увлечься, внести в композицию то, что не совпадает с замыслом, не соответствует ему. Да и вообще, когда рисуешь с позирующего человека, застывшего в какой-то позе, трудно избежать ощущения неподвижности. В некоторых картинах легко угадать: списано с натурщика, и вера в правдивость ее содержания испаряется. Возможно, что понадобится, и не раз, освежить в памяти то, что ты наблюдал, сделать новые зарисовки с натуры. Иногда полезно порисовать отдельные части задуманной композиции. Рисовать эскизы можно карандашом, кистью, любыми удобными для вас способами. Их надо делать один за другим, иногда много, пока не добьетесь лучшего решения. Чтобы упростить дело, можно перерисовать эскиз легкими штрихами на чистый лист на просвет, как это делал Александр Иванов, и продолжать работу в новом эскизе. Не каждый замысел необходимо доводить до законченной работы. Иногда замыслы теснятся в голове, насаждая один на другой. В этом случае полезно ограничиться эскизами, а потом уже выбрать из них один для дальнейшей разработки. Эскизы, как и наброски с натуры, делайте постоянно.

Как завершить эскизную работу по композиции

Эскизы могут быть посвящены каким-то частным задачам: группировке людей, разработке движения, поиску формы архитектурных объектов и сооружений, их освещению... Иногда в отдельном эскизе можно нарисовать место действия, пейзаж или помещение с его обстановкой.

Цветовой эскиз завершает подготовку к работе над композиционным замыслом. Его цель – создание цветового образа композиции. И снова, прежде чем браться за краски, помечтайте, создайте его в воображении. Если тема взята из виденного в жизни, постарайтесь освежить впечатление, снова вернитесь к наблюдениям. Если задумали что-то далекое, историческое или фантазийное сооружение, и в этом случае поищите вокруг то, что может пригодиться. Не только в предметах и обстановке, но и в цвете, его сочетаниях, в освещении, в состоянии природы, в настроении.

Цветовые эскизы начните с беглых набросков, на этот раз без карандаша, сразу кистью. Обобщенно подбирайте пятна цвета в том порядке, как они должны войти в композицию. Перед собой положите рисунок эскиза, по нему справляйтесь, что где нужно писать. О мелочах пока не думайте. Сделайте несколько таких набросков, постепенно добиваясь большей точности и согласованности цвета и внося некоторые детали. «Работайте больше любясь, чем заботясь», – учила А.С. Голубкина, известный скульптор и педагог. Художнику это важно помнить всегда, в любой момент его занятий искусством. Не торопитесь, не работайте усталым. Бодрость и живой интерес к работе обязательны на всем пути к окончанию. Следите в каждом новом эскизе за сохранением того удачного, что нашли в предыдущих. После цветового эскиза можно приступить к работе начисто. Если вы собираетесь писать акварелью, бумагу лучше всего наклеить.

На наклеенной бумаге удобно и рисовать, и писать красками.

Завершение работы над всей композицией

Художники, перед тем как приступить к работе над картиной, делают картон – подробный рисунок всей композиции на бумаге того же размера, что и холст будущей картины. Это полезно и вам. Особое внимание обратите на силуэты отдельных зданий и групп, образующих части

композиции, объединенные светлым или темным тоном. Можно ввести в свой картон черную акварель. Для перевода рисунка с картона на чистый лист бумаги или холст есть несколько способов. Если рисунок невелик, проще всего сделать это на просвет или, зачернив картон с обратной стороны мягким карандашом, перевести рисунок. Для перевода больших рисунков на холст расчерчивают картон и холст (или бумагу) на клетки – так легче по частям перерисовать изображение.

Начинайте работу красками с главного, с того места, где в картине соприкасаются ее важнейшие части. Фон приписывайте сразу же к изображениям. Не пишите сначала целиком все небо или стену (или другую большую часть фона). Цвет фоновых поверхностей должен быть согласован с цветом предметов. Он должен способствовать красоте целого и не быть «пустым» местом. Поэтому равнодушно окрашенный ровным тоном фон невозможен, он всегда зависит от цвета предметов, находящихся в соприкосновении с ним. «В живописи выбор фона для картины – то же, что и в архитектуре выбор местоположения, где должно возводиться здание» – эти слова сказаны известным английским художником Дж. Рейнолдсом еще в XVIII веке.

Некоторые рисующие в своих композициях пишут прежде всего одежду и только потом переходят к лицам и ко всему остальному. Можно подумать, что они «по платью встречают...», считают костюм самым интересным и главным в картине. Так делать нельзя, не следует всю композицию решать лоскутным способом, согласованности цвета так не добьешься. Чтобы помочь себе, полезно время от времени «забывать», что именно в тот или иной момент вы пишете, и вообразить, что работаете над сочинением ковра или просто подбираете красивую комбинацию цвета.

Начиная писать, не увлекайтесь деталями, пишите общо. Только прописав всю поверхность листа, можно заняться разработкой подробностей, под конец – приведением всей работы к полному единству. Придется для этого, вероятно, кое-что ослабить в тоне. В акварели это делается влажной ваткой или губкой. Там, где цвет нужно изменить, приходится воспользоваться лессировкой (наложением краски поверх просохшего слоя), а иногда нужно смыть добела неверный тон и писать это место заново. Все исправления теперь подчиняются двум задачам: выделению главного и красоте целого. Для этого приходится какие-то части усилить по освещению и цвету, другие, второстепенные, приглушить, убрать в тень, ослабить в них контрасты цвета, сблизить их цвет с фоном. При исполнении работы что-то захочется изменить, добавить, убрать. Это естественно, когда мысли все время заняты работой, творчество развивается, замысел растет. От эскиза к законченной композиции путь непрост. Старайтесь сохранить творческий напор до самого конца, а когда он в полной силе, не теряйте времени. Но если появится ощущение усталости, лучше на время прекратить работу. Репин писал «Запорожцев» тринадцать лет, не раз прерывая работу над картиной. Возобновить «аппетит» к работе могут помочь свежие впечатления из области, близкой вашей теме, зрительные или почерпнутые из книг. Очень помогает также, если посмотрите хорошие картины (конечно, не с целью подражания) или прочтете о художнике, которого сделаешь примером для себя. Оканчивая работу над композицией, окиньте ее еще раз взглядом. Посмотрите, не заметнее ли второстепенные предметы, чем нужно, верно ли соотношение центральных образов и их «свиты». Если надо, внесите поправки, успокойте не в меру «крикливых», влейте свежую силу «уставшим». Добивайтесь цельности общего. Не стоит обводить рисунок предметов заметной контурной линией, хотя в произведениях художников и приходится иной раз встретить такой прием. Обводка мешает выражению объема, уплотняет изображение. Кроме того, прием этот может легко превратиться в штамп. Приемами увлекаться нельзя. Манера исполнения, почерк вырабатываются только практикой. Не увлекайтесь и лихостью мазка. Чаще всего увлечение виртуозностью даже у значительных художников порождает ложный, холодный блеск техники, равнодушие к содержанию произведения. Словом, работайте без щегольства и не рядитесь в чужие перья. Оконченную работу обрежьте по линейке, наклейте на

белую бумагу и повесьте на стену. Сначала она будет возможно нравиться, потом заметите в ней недостатки. Когда это произойдет, можете себя поздравить: вы поднялись на ступеньку в своем понимании композиции и живописи. В новой работе вы не повторите уже тех ошибок. Самокритика – великий учитель и лучший советчик. Пока не окончите работу над композицией, храните все подготовительные наброски, да и потом не следует их выбрасывать. Чему вы, может быть, удивитесь: художники все работают по-разному. Один настойчиво ищет в натуре все детали для картины, делает много этюдов, ставит натурщиков в соответствующих костюмах и позах, в каких они появятся в картине. Другой больше доверяет своей памяти и воображению, лишь иногда прибегая к натуре или вовсе обходясь без нее. Одному нужен детально разработанный эскиз, другой пишет сразу начисто. И то, что здесь рассказано о работе над композицией, не нужно понимать как незыблемый, постоянный порядок, данный раз навсегда. Но хотя бы в одной из композиций все же наберитесь терпения сделать так, как мы рассказали. Иногда на композиционную работу смотрят как на что-то, чему нельзя учить, что является прирожденной способностью или какой-то отдушиной, отдыхом после работы с натуры. Жестокая ошибка: учиться композиции можно и нужно. Работа над композиционным замыслом не только развивает воображение, память, вкус – в ней становится понятней, как изображать пространство и движение, как использовать его для выражения замысла. В ней можно учиться выразительно передавать мысли, впечатления, переживания. Это является одной из главных задач с первых шагов обучения и до самого конца. Даже в студийных занятиях всегда начинают именно с композиционных заданий и им отдают первую роль в обучении ребят.

Композиционные замыслы будут все время усложняться. Сначала это простое воспроизведение увиденного. Потом иллюстрации к стихам, литературным произведениям, к тому, что узнаешь о событиях в мире, наконец, задуманные вами любые, в том числе и исторические сюжеты. Очень может быть, что после многофигурных композиций с развернутым действием вам захочется обратиться к более скромным сюжетам, где можно передать свои сокровенные переживания, мечты. Что именно послужит вам толчком для создания композиции, за глаза сказать невозможно. А иной раз в мечтах может родиться лирическое чувство, возникает композиция, своя, никем не подсказанная, сугубо личная. Или увиденное вызывает образ, казалось бы, совсем неожиданный. Ведь и у художников такое не редкость, достаточно вспомнить «Сирень» Врубеля или его же «Тридцать три богатыря» – картину, которую могло подсказать впечатление, вызванное сверкающими на солнце волнами. Во всех случаях в замыслах, как будто даже далеких от действительности, вы будете черпать вдохновляющий вас материал в реальной жизни. На улицах в живой толпе вы будете учиться группировке людей, в воздушных далях и бездонном небе искать отклика своим переживаниям, в струях горных потоков видеть проявление энергии. Всегда в поиске, в наблюдениях, в созерцании природы и человеческого общества пойдет ваш путь, ваш рост, ваше взросление. Жизнь создала искусство, она продолжает творить его, питать, создавать художников и архитекторов в новых поколениях.

Художник открывает красоту и несет ее людям. Он ее разведчик. Он освещает и темные углы, поднимая людей на прекрасное. Идя от жизненных фактов, реальных событий к своей теме, и вы должны научиться определять содержание своих замыслов, пронизывать их идеями, создавать в своем мозгу яркие, впечатляющие образы. Вашими учителями будут художники и архитекторы прошлых времен и ваши современники, профессионалы и мастера народного искусства. Их произведения – уроки красоты, богатства ума и сердечности, справедливости и доброты.

Красота пронизывает все проявления жизни в большом и малом. Нужно научиться видеть ее, раскрывать и там, где с первого взгляда она незаметна. Нужно овладеть средствами ее передачи – рисунком, цветом. Нужно научиться сопоставлению форм и цвета в гармоничных композициях. Нужно научиться пользоваться контрастами для выделения важнейшего, для выражения энергии и

движения; нужно овладеть пространством, уметь наполнить его осязаемыми объемами, воздухом и светом; нужно научиться умению воплотить мечты в своих произведениях.

Не все придет сразу. То, о чем шел рассказ, вы освоите постепенно. Композиционную работу вы будете чередовать с другими видами творчества, и то, что приобретете в них, используете, снова вернувшись к сочинениям.

Последовательность работы дизайнера при создании композиции

Смотрите на предметы как бы вскользь. Не всматривайтесь в каждый элемент отдельно. В поле зрения держите постоянно весь мотив, пока не найдете основные цветовые отношения.

Композиция – творческий процесс. Непроизвольный вариант случаен. Чтобы воплотить идею сюжетного и пластического замысла, дизайнеру необходимо вмешаться, внести свой порядок.

Не может быть композиции, если нет порядка. Порядок определяет место каждой вещи и вносит ясность, простоту и силу воздействия.

Начните с поиска цвета фона, он должен быть спокойным и подчеркивать выразительность предметов. Не забывайте о свете, правильном и выразительном освещении предметов.

Из предметов ничего не должно быть лишнего. Остерегайтесь пестроты. В композиции целесообразно иметь не более четырех основных цветов. Компонировку начинайте с того, что очертите прямоугольник, определяющий формат будущего рисунка, например стены с прилегающими предметами. Сделайте в карандаше первоначальный набросок предметов. Определите масштаб изображаемых предметов. Определите окончательное соотношение цветов в композиции. При расстановке предметов интерьера меняйте точку зрения на предметы, пока не найдете тот вариант, который отвечает вашему замыслу, чувству красоты и вкуса.

Основные принципы построения композиции:

1. Выбор характерных элементов композиции:

- объединение по однородным признакам, форме, цвету, текстуре, фактуре;
- выявление наиболее важной однородности, которую необходимо подчеркнуть в композиции;
- включение в композицию контрастов, которые создают в ней напряжение, например, бумажный мячик выглядят в контрасте с шарами для боулинга. При этом надо помнить, что одни изделия проигрывают в сравнении с другими. Например, кожаное кресло руководителя проигрывает офисному креслу.

2. Соблюдение законов ограничения (не больше трех) в:

- материале;
- деталях;
- цвете;
- форме.

3. Основа живой композиции – не равносторонний треугольник, основа статичной композиции – симметрия.

4. Группировка элементов, с учетом того, что выбранный материал располагают не смешанной кучей, а объединив в группы по два, три элемента. Например: три чашки или три предмета – две чашки, один чайник.

5. Обеспечение свободного пространства между группировками, чтобы не терялась красота отдельных частей композиции в плотном расположении.

6. Подчеркивание субординации между группировками. Например, на почетное видное место помещают наиболее важные по значению элементы, чтобы направить взгляд зрителя на них, а затем на менее важные (ценные).

7. Взаимосвязь между группировками внутри достигается линией, пластикой, а также когда одни элементы обращены впол оборота к другим элементам и к зрителю (закон сцены).

8. Объемность, стереоскопичность, перспектива достигается с помощью цвета, размера, динамики формы.

9. Соблюдение оптического равновесия путем правильного размещения крупных, тяжелых, темных форм относительно малых, легких, светлых,

10. Следование естественному положению предметов, а также росту, движению, развитию. Например, растительный материал располагается так, как он мог бы расти.

11. Эксперимент – залог успеха в творчестве. Старайтесь после создания композиции сразу не останавливаться, попробуйте что-то изменить.

Заключение

Не доверяйте архитектору,
который не умеет рисовать.
Дени Дидро

Учебное пособие по композиции является основой для обучения, осмысления и проникновения в тайны творчества, включающего в себя рисунок, живопись, скульптуру, пространственную и цветовую композицию, дизайн, проектные фантазии, структурный анализ формы и еще историю, природу и многое другое.

Архитектор должен не только хорошо рисовать, владеть цветом, лепкой фигуры, но и обладать пространственным воображением, уметь смело и интересно фантазировать, понимать гармонию. Предположим, автор создает проект какого-то нового объекта в пространстве. Его нужно нарисовать, потом разработать конструктивно, материализовать в камне или бетоне, а может быть, дереве, и только тогда люди увидят сооружение, которое займет место среди других, уже существующих, и само станет историей. Вот именно эта особенность архитектурного творчества, удивительная тайна создания новой конкретности как бы из небытия, из внутреннего «я» – архитектора и является основой творческого начала авторского проекта.

Преподаватели стремятся донести до студентов идею разнообразия окружающего их мира, необходимости его познания и умения видеть красоту и гармонию. Самое важное, считают они, это повести будущих архитекторов и дизайнеров и художников за грань видимого, дать им понять, например, что нарисованный куб имеет не только те две грани, которые мы зрительно воспринимаем, но и еще две, которые за ними, и еще две, которые сверху и снизу, и что вот эти шесть граней, собранные именно в таком сочетании, – это и есть куб. А если их соединить иначе, то будет уже другая фигура. На занятиях студенты должны уметь не только копировать увиденное, но и уметь фантазировать и стараться понять и изобразить закономерности построения необычной сложной формы. Занятия – это серьезнейшая работа, которая идет в аудиториях. И в ней участвуют не только студенты, но и педагоги. Студенты работают карандашом, тушью, различными красками, пастелью и др. материалами. Освоению всевозможных изобразительных техник в процессе обучения рисунку и живописи педагог придает большое значение. При этом самое пристальное внимание уделяется технике рисунка и живописи, умению владеть линией, штрихом, мазком и т.д.

Сейчас, когда наши города заполняются однотипными унылыми домами-коробками, возводимыми по стандарту, у многих возникает вопрос: зачем архитектору вообще нужен рисунок, живопись и композиция? Многие старые, да и современные архитекторы являлись авторами многих прекрасных и величественных сооружений. Но рисунок для них имел всегда особое место – это прежде всего инструмент создания нового пространства. Тот зрительный образ, который носит в себе архитектор, должен быть вначале изображен на бумаге, то есть обрести реальность. И тут, конечно, умение рисовать, выражать на плоскости свои мысли являются незаменимыми.

Начиная с рисунка, архитектор постепенно переходит к объемному изображению замысла, и тогда появляются модели, макеты, цветовые композиции, фотоколлажи. Кстати, композиция – одна из основных дисциплин архитектурного института, активно развивающая пространственное воображение у студентов. Даже сама аудитория, насыщенная работами в разных жанрах и техниках, будоражит фантазию и побуждает к поискам, естественному процессу творчества в обстановке непринужденного контакта студентов и преподавателей.

Основная заповедь для педагогов – все и всегда должно быть интересно студенту. Они должны добиться того, чтобы студент сам захотел нарисовать или сделать ту или иную вещь. Поэтому

сначала вместе с подробным рассказом о композиции, надо начать, например, с демонстрации нового видео сюжета по теме, показом электронных образцов уроков по живописи или рисунку, вопросами и ответами.

Преподаватели должны быть заинтересованы, в том, чтобы за период обучения в ВУЗе студенты как можно больше увидели и узнали. Нужно ли говорить, как много дает студентам знакомство с лучшими образцами классического и современного зодчества, в которых с поразительной гармонией соединились архитектура, живопись, скульптура, садово-парковое искусство. Студентам просто необходимо после каждой экскурсии или плэнера давать новое задание на передачу увиденного по памяти, упражнения на постоянное движение от простого к сложному, поиск в себе отзвука к тому прекрасному, что создали когда-то талантливые руки и высокий дух человека.

Настоящие «уроки фантазии» можно проводить с использованием заданий по комбинаторике – это трансформация форм обычных предметов в загадочные и фантазийные объекты. И тогда студенты, по-настоящему, с одинаковым удовольствием начинают сочинять и фантазировать свои будущие проекты и создавать города будущего.

Сейчас у нас в республике начата большая и важная работа в области художественного образования молодых специалистов. В эту работу включились и энтузиасты, и художники, и дизайнеры, и архитекторы.

Определения понятия композиции, высказанные художниками и теоретиками искусства

Композиция есть такое сопоставление отдельных форм, при котором они связываются в новое целое высшего порядка.

Ф. Шмит

Композиция... в литературе и изобразительном искусстве – построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующих единое целое.

Словарь иностранных слов

Все виды искусства... характеризуются наличием такой важнейшей стороны художественной формы, как композиция.

В. Ванслов

Композиция – главная форма произведения искусства.

Н. Волков

Художники прекрасно знают..., что, пока не нашлась композиция... бесполезно писать лица. Как бы сильно они ни были написаны, они таинственным образом теряют силу, пока не найдут свое место в картинном пространстве, в композиционном ряду.

В. Леяшин

Мне запомнилось, как он (Б. Н. Зуев) меня учил, что в композиции обязательно должно быть нечетное число фигур. Я это запомнил – что-то в этом правиле есть, хотя бы то, что «неделимую» композицию естественнее сложить из нечетного числа фигур, так как четное число легче распадается на равные части.

Е. Кибрик

Композиция есть творческая организация картины. Ни в коем случае нельзя смешивать ее с размещением предметов на холсте. На первый взгляд может показаться, что пейзаж, изображающий внизу пустое море, а наверху безоблачное небо, является картиной, не имеющей композиции... На самом деле, отношение по размеру неба в длину и ширину к морю уже есть композиция. Тон неба и моря, размер всей картины – все это элементы композиции.

Н. Крымов

Композиция – это всегда построение (цветовое, линейное и т. п.), выявляющее смысловые связи. Композиция – это всегда толкование сюжета.

Н. Волков

Со временем убеждаешься, что в основе всякого творчества лежит композиция, что все начинается и кончается ею, что в ней как бы сфокусированы все слагаемые ремесла. Она может быть элементарной, а может быть выверена математической логикой, подчинена интуиции художника. ...Композиция удовлетворяет меня тогда, когда и образно-смысловой строй, и декоративно-пластические задачи находятся в органическом взаимодействии.

В. Сидоров

Наше время – век композиции. Если раньше она по существу означала эскизирование, то есть работу над сюжетом картины (предусматривала размещение фигур и интерьера в формате картины), то теперь значение и понимание композиции изменилось. Она может быть в натюрморте и рисунке, в наброске. Это не только соотношение линий, силуэтов, цветов – это и взаимовлияния, и внутренние связи элементов, персонажей, линий, форм на основе стилового единства, чувства целостности.

С. Григорьев

Мне важно, когда я начинаю новый холст, прежде всего почувствовать весь ход дальнейшей работы. В этом процессе создания вещи я главной для себя считаю композицию. Без нее картина не может существовать, даже когда верно найдены цветовые отношения и выражено состояние.

Искать композицию — для меня это значит, прежде всего, внутренне организовать холст, определить его структурный костяк, его основу.

Э. Браговский

Вопрос о композиции является труднейшим, узловым вопросом.

Б. Иогансон

Глоссарий (Словарь специальных терминов по композиции)

Композиция от лат. Compositio – составление, построение художественного произведения, обусловленное его содержанием и характером. Композиция является важнейшим элементом художественной формы, придающим произведению единство и цельность.

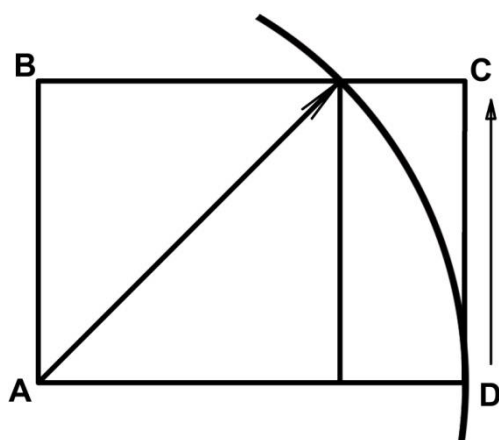
Композиционное построение включает:

- выяснение центра композиции и подчинение ему других частей произведения;
- объединение отдельных частей произведения в гармоническом единстве;
- соподчинение и группировка с целью достичь выразительности и пластической целостности произведения.

Аксессуар от фр. Accessoire – дополнительный, в изобразительном искусстве – деталь, предмет второстепенного значения, дополняющий характеристику центрального образа.

Активный квадрат(формат)

Диагональ квадрата откладываем на продолжении одной из его сторон. Из точки D проводим перпендикуляр до пересечения с пересечением противоположной стороны квадрата. Формат «Активный квадрат» очень удобен и им пользуются нередко, например, лист писчей бумаги отвечает этим пропорциям, его применяют при выборе стенда определенных пропорций.



Архитектура художественного произведения – общий эстетический план построения художественного произведения, определяющий взаимосвязь его частей.

Асимметрия – нарушение симметрического строения у объектов, которым свойственно наличие симметрии, сочетание объемно-пространственных элементов, характеризующееся отсутствием оси симметрии.

Гармония от греч. Harmonia – соразмерность, стройная согласованность частей художественного произведения. В зодчестве гармония предполагает масштабное соответствие здания окружающему пейзажу, цельность и единство композиционного замысла, соразмерность отдельных частей здания между собой. В изобразительном искусстве гармония предполагает благоприятные для зрительного восприятия: сочетания форм или цветов; или взаимосвязь частей изображения.

Детализация – тщательная проработка деталей изображения. Степень детализации зависит от задачи, которую перед собой ставит художник, и от его творческой манеры.

Золотое сечение – одна из закономерностей, математически точно определяющая наиболее красивое, гармоничное соотношение частей целого при делении его на две неравные части. Основной вывод: вся длина отрезка относится к большей его части так же, как этот больший отрезок относится к меньшему. В цифрах 1:1,618.

1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 и т.д. (последующее число равно сумме двух предыдущих), т.е. больший отрезок составляет от целого 62%, а меньший 38%. **Иконография** от греч. Eikon – изображение + Grapho – пишу – в изобразительном искусстве – строго установленная система изображения определенных персонажей или сюжетных сцен. Иконография является непреложной частью художественного процесса, определяя темы и символы, характерные для религиозных, философских и политических мировоззрений и групп.

Конструкция – в изобразительном искусстве – характерная особенность строения любой в натуре и в изображении, предполагающая взаимосвязь частей в целом.

Нейтральный фон – в произведениях изобразительного искусства – фон, лишенный изображений.

Пластичность от греч. Plastikos – годный для лепки – особая красота, целостность, тонкость и выразительность моделировки и цветового решения форм, богатство цветовых и тональных переходов, а также гармоническая взаимосвязь и выразительность масс, форм, их линий и силуэтов в композиции.

Пропорциональность от лат. Proportio – соразмерность – в искусстве – соотношение величин элементов художественного произведения, а также отдельных элементов и всего произведения в целом.

Репродукция – прямой перенос композиционного строя произведения-источника в современное произведение.

Ритм – особенность композиционного построения произведений, представляющая собой чередование или повторение каких-либо частей. Ритм усиливает выразительность художественного образа.

Садово-парковая композиция – построение отдельного пейзажа сада, парка или всей территории в определенной художественной системе, обеспечивающей взаимосвязь составных частей и обуславливающей идейный замысел и назначение объекта озеленения.

По характеру планировки и размещения растений, сооружений, площадок, а также направления и конфигурации дорожно-тропиночной сети все садово-парковые композиции делятся на две основные группы (два садово-парковых стиля).

Симметрия – в искусстве – строение предмета или композиции произведения, при котором однородные части или предметы располагаются параллельно друг другу, на одинаковом расстоянии от некоторой центральной оси.

Фон от фр. Fond – глубинная часть – в художественных произведениях – глубинные, менее значимые части изобразительной или орнаментальной композиции, перед которыми выступают основные, первоплановые мотивы. Фоном могут служить изображения дальнего плана.

Фотографическая композиция (Фотокомпозиция) – единство: отражения реальной действительности, не созданной воображением фотографа, и внутреннего отношения к ней автора, его философского, эстетического и этического осмысления окружающего мира. Фотографическая композиция предполагает гармоничное расположение объектов снимаемой сцены, при котором основной объект, элементы переднего плана и фона расположены в соответствии с требованиями визуальной гармонии.

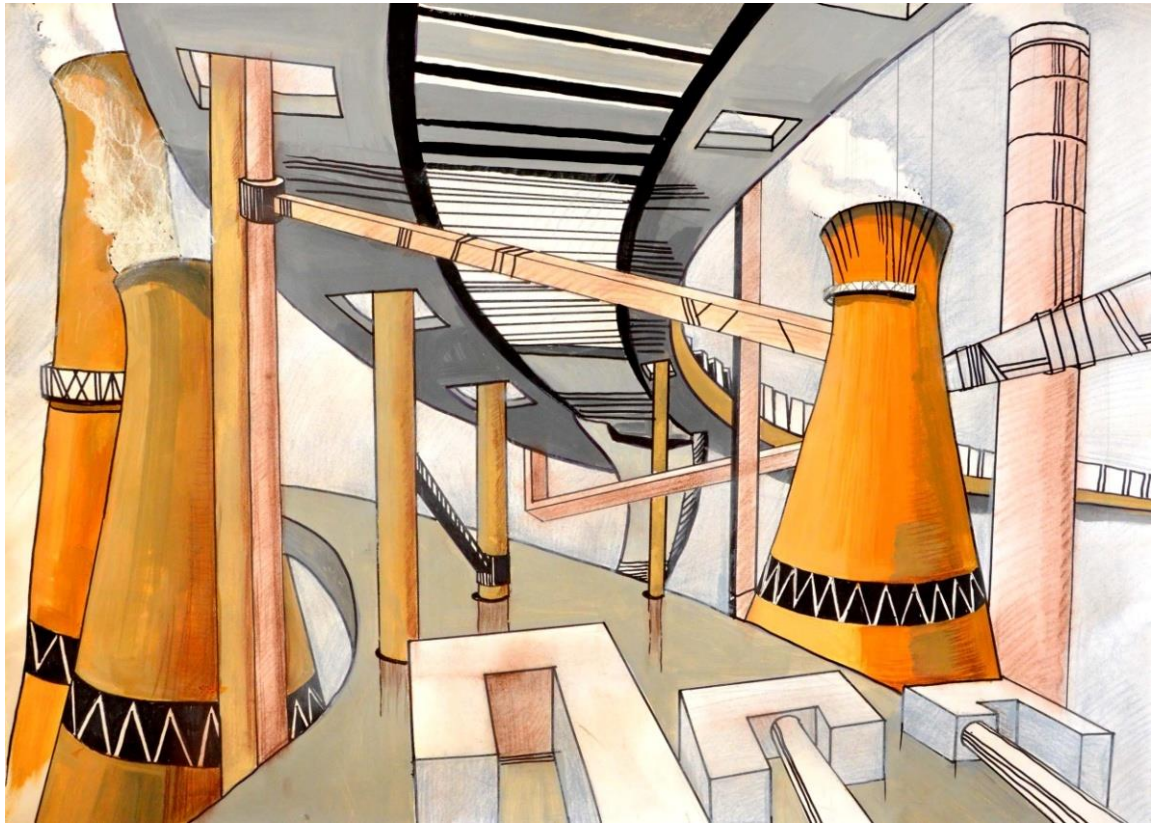
Фронтальность – фр. Frontalite – изображение человека, здания или предмета соответственно лицом, фасадом или передней плоскостью, прямо обращенными к зрителю. Фронтальность предполагает расположение композиции прямо перед зрителем, параллельно нижней линии картины, рельефа, листа и т.д. Обычно фронтальность связана с особой строгостью, торжественностью композиции и подразумевает симметрию изображений и определенную их ориентацию на плоскость.

Художественная форма – в изобразительном искусстве – композиционная построенность; единство средств и приемов, реализованных в художественном материале и воплощающих идейно-художественный замысел.

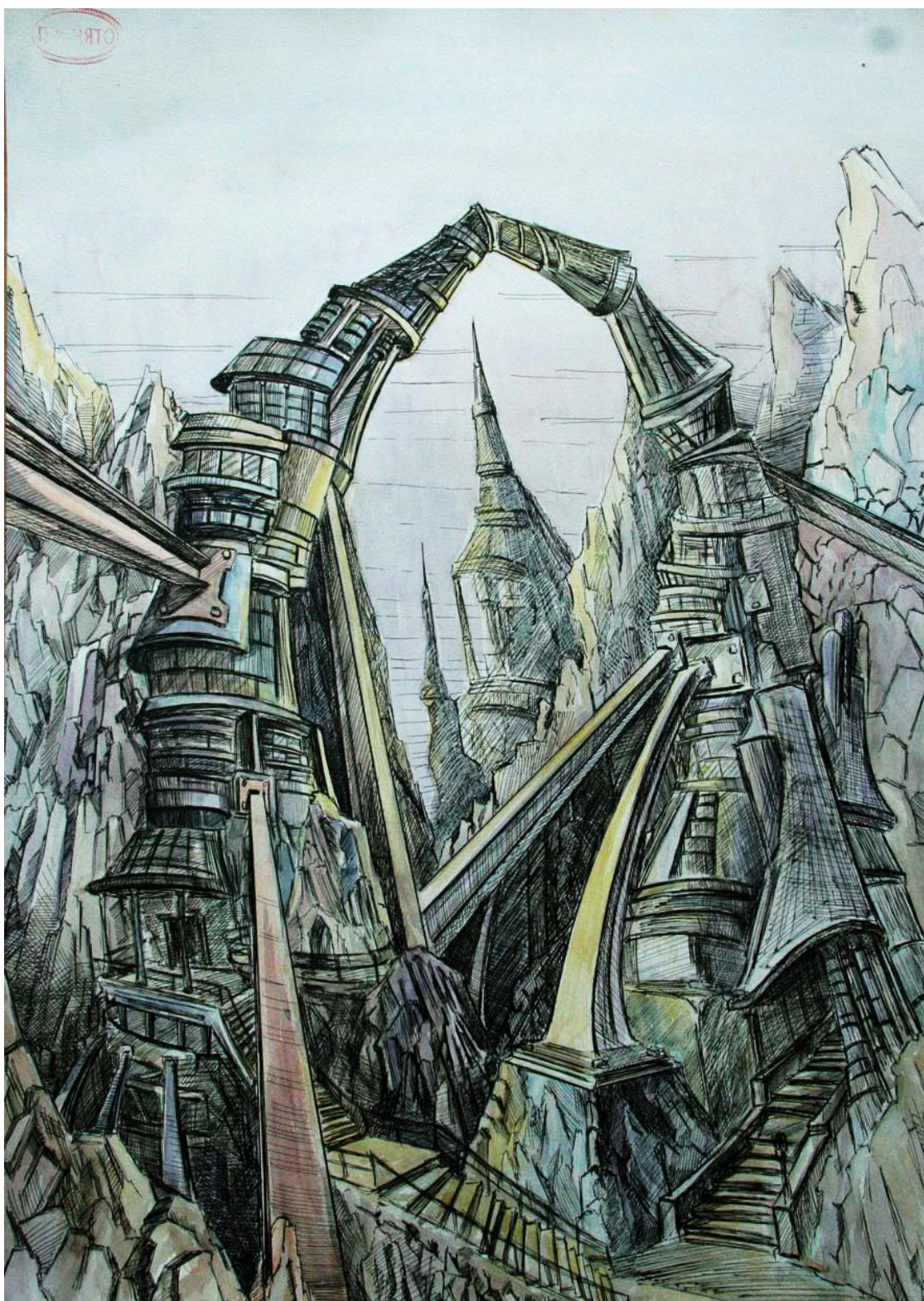


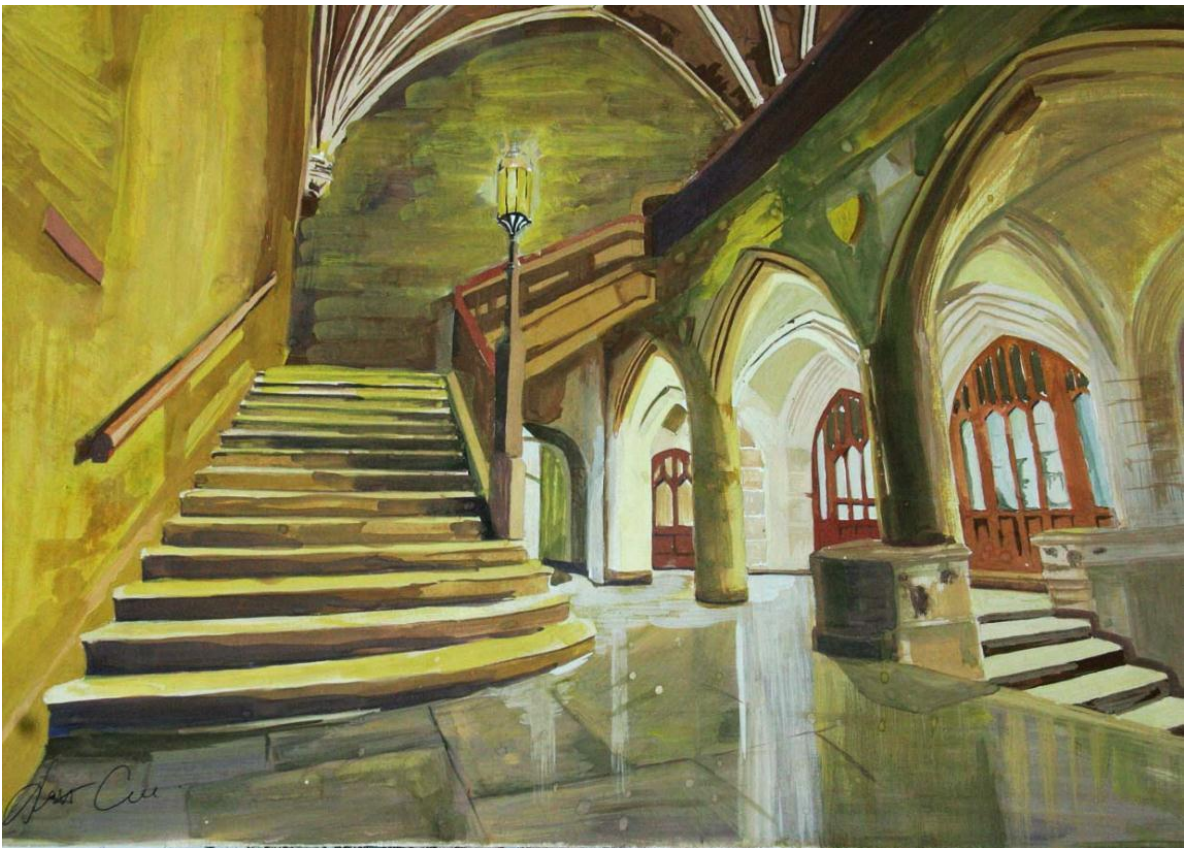


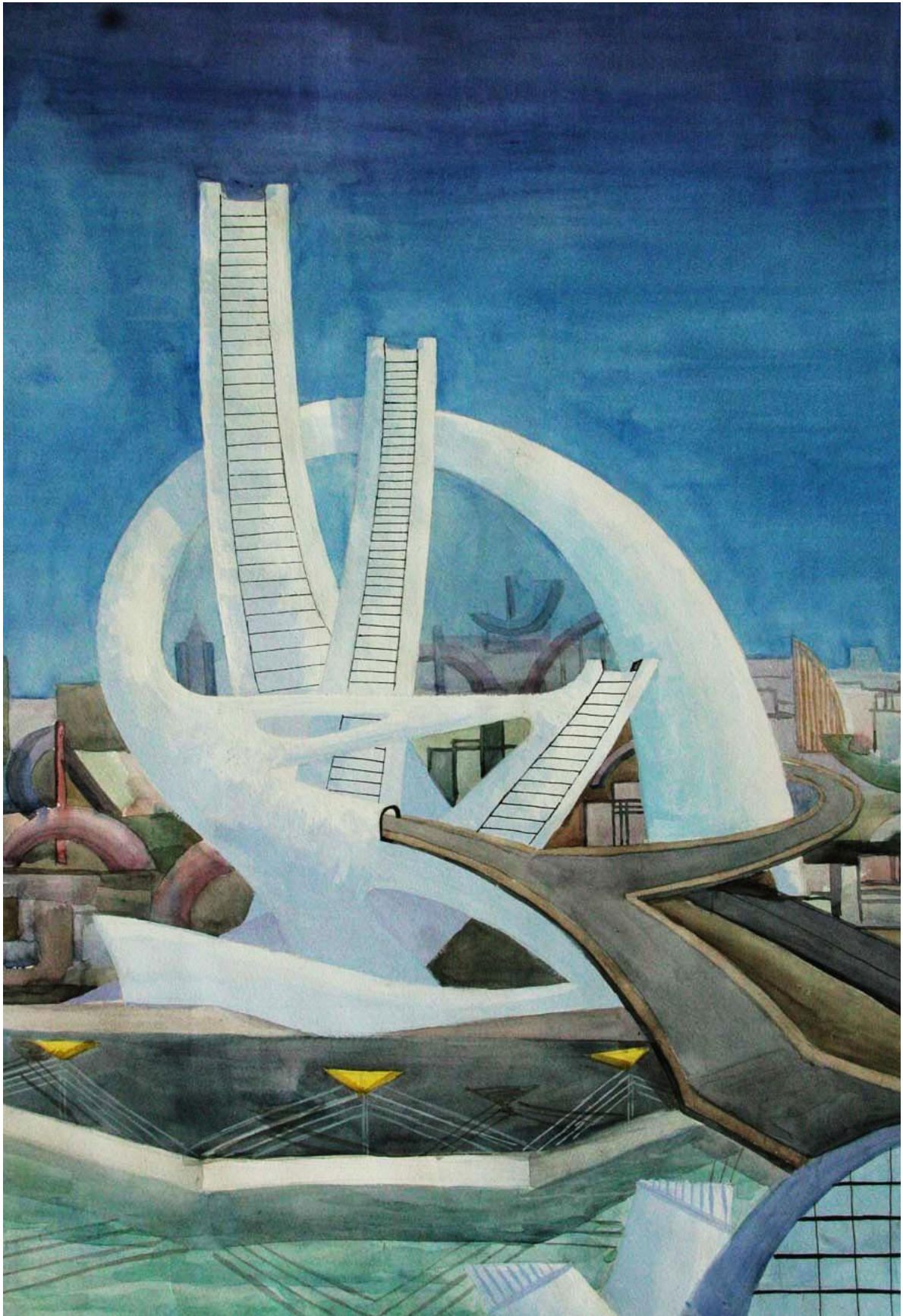






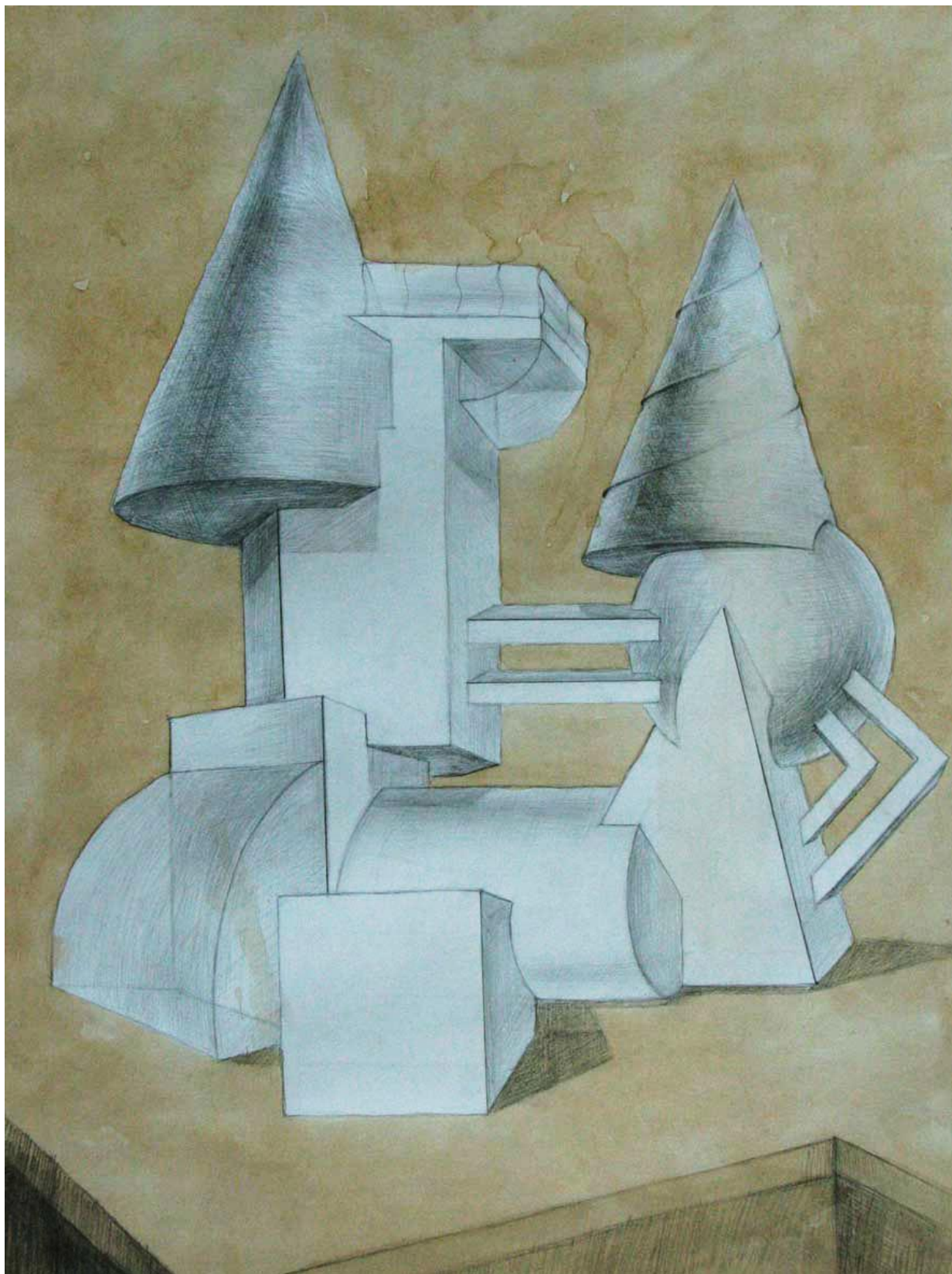


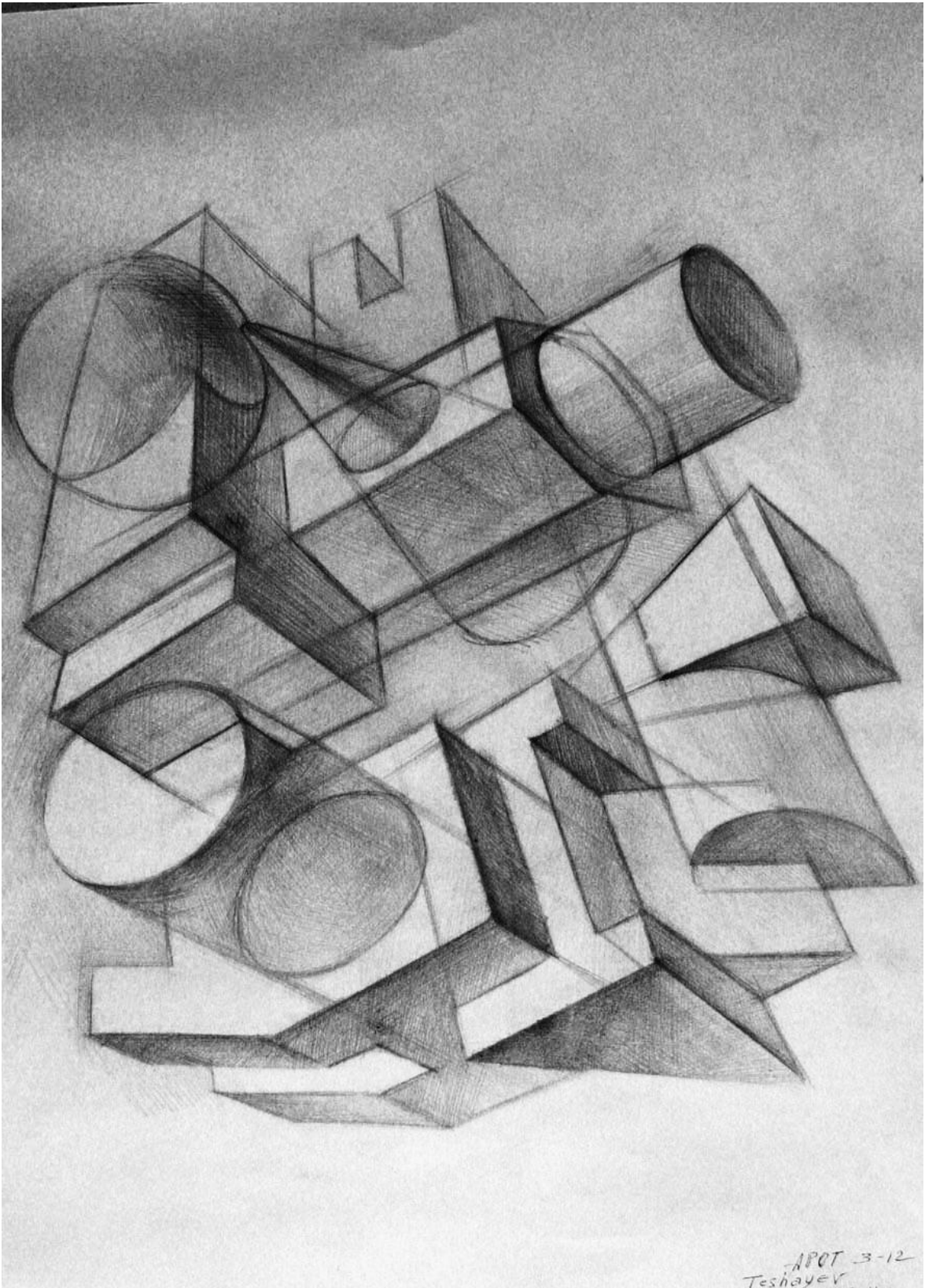


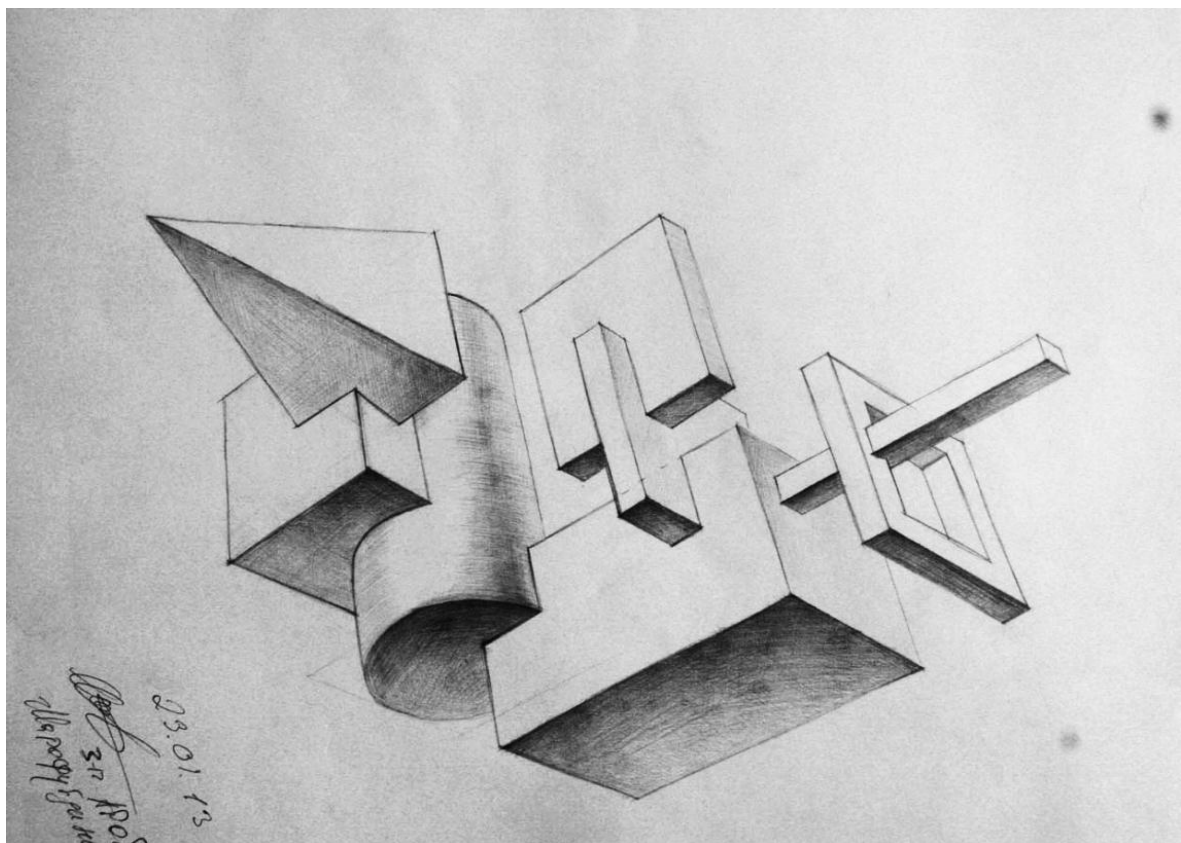
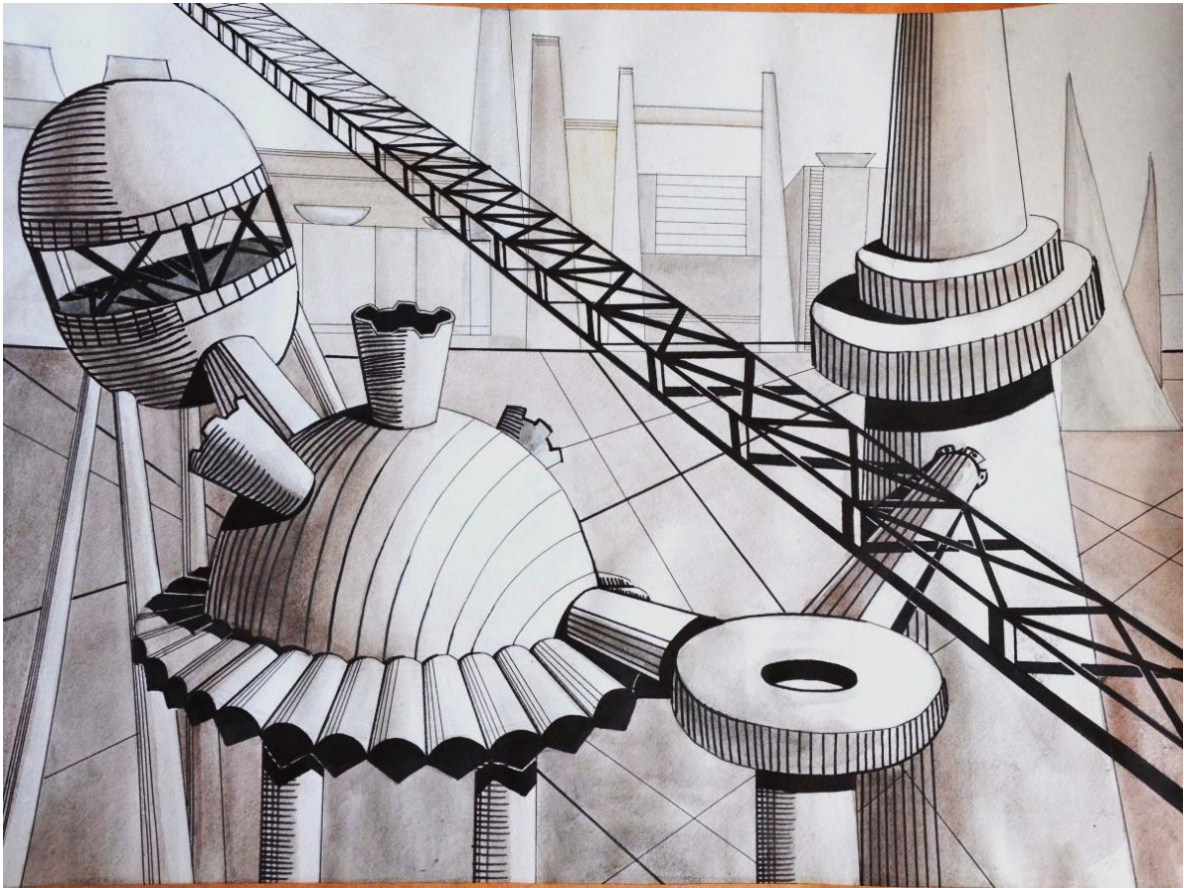


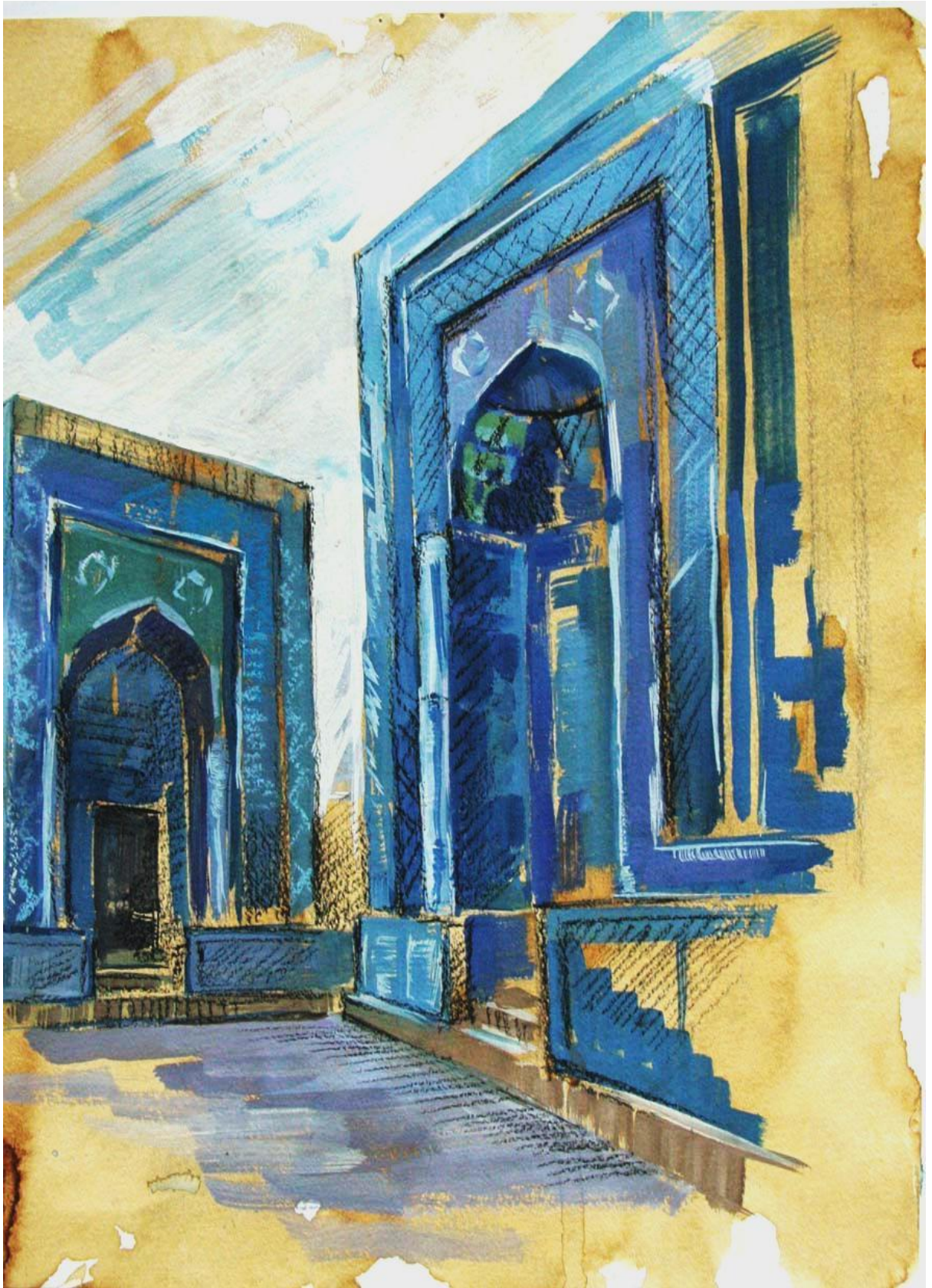


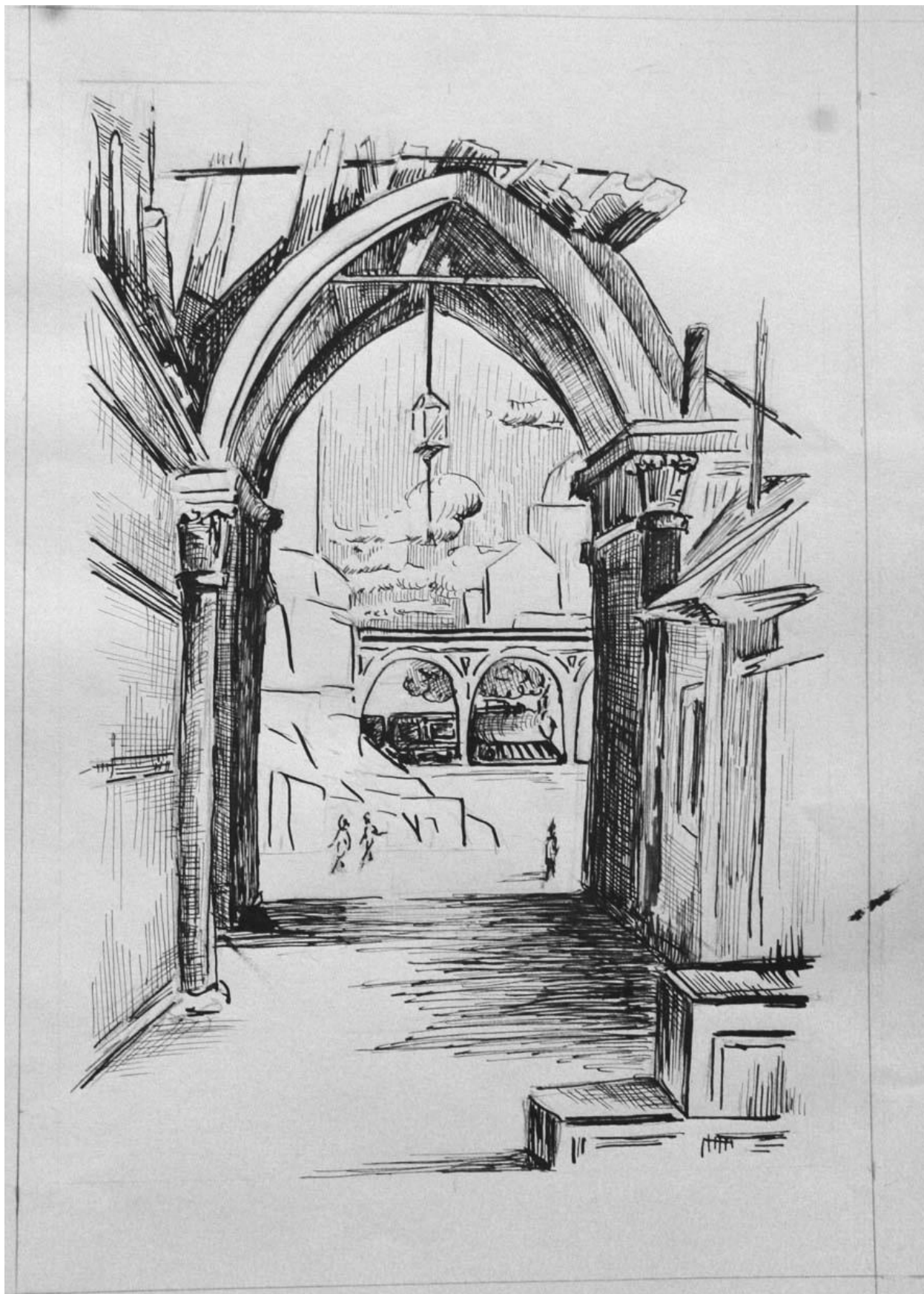










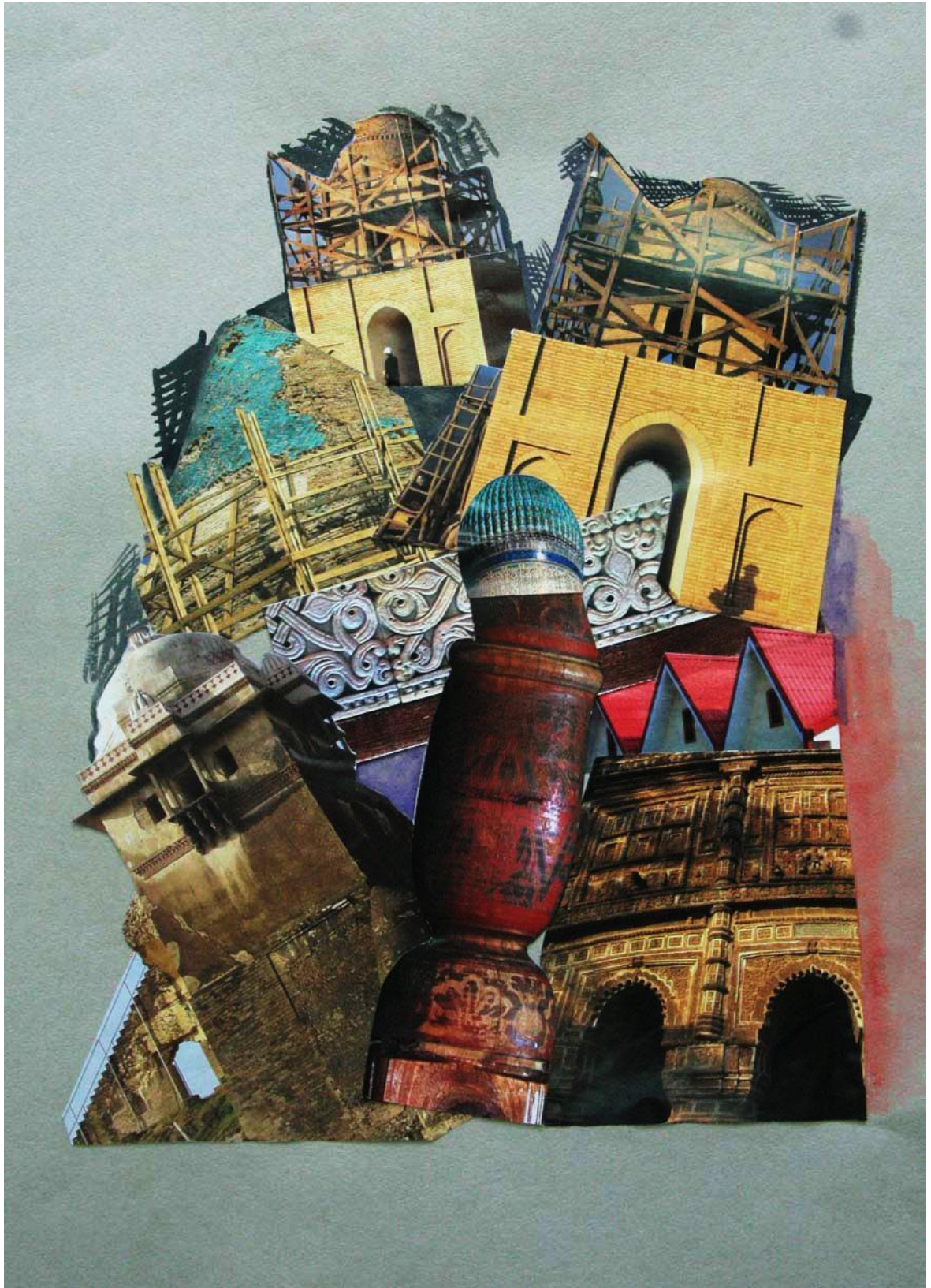


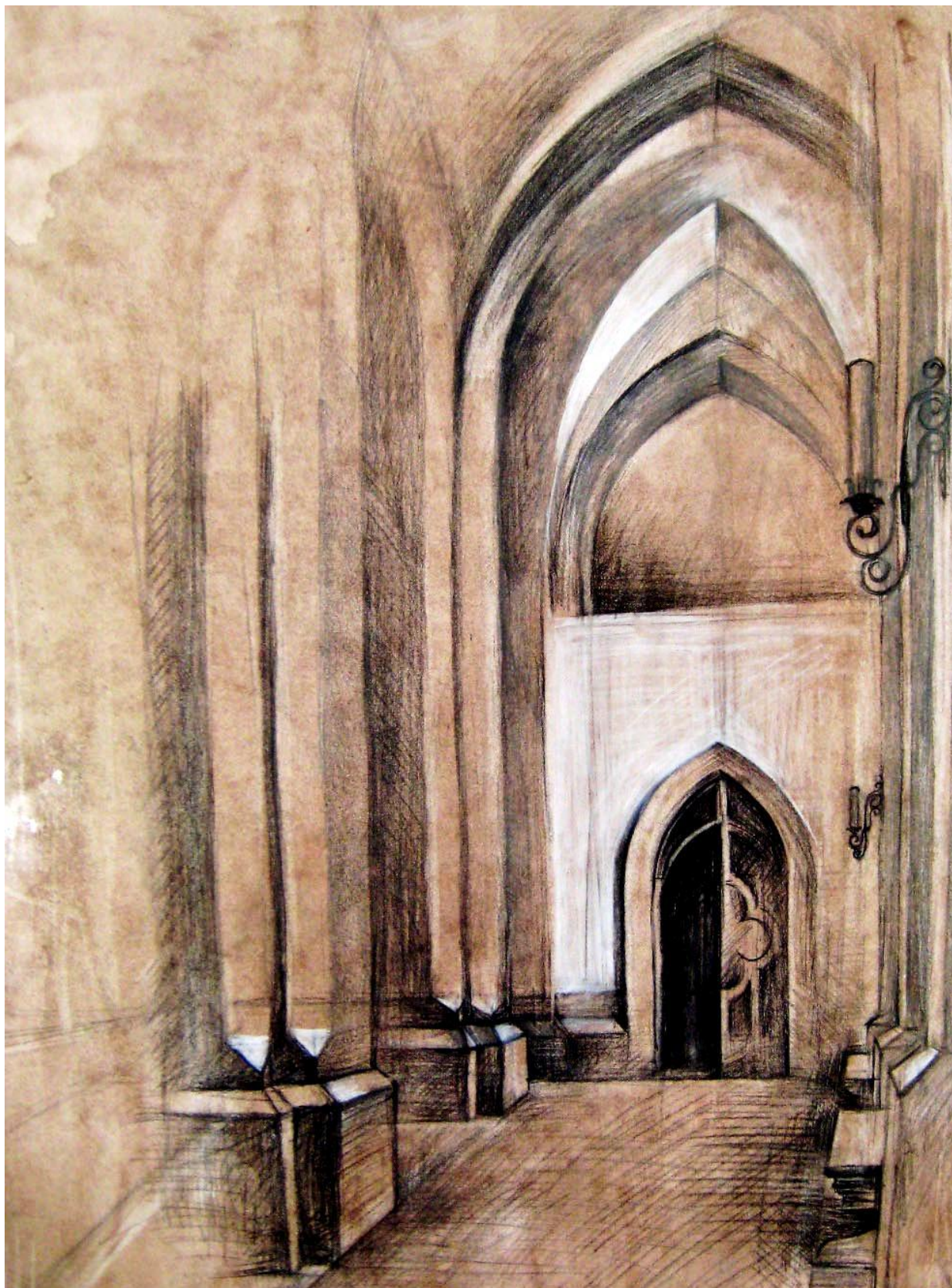


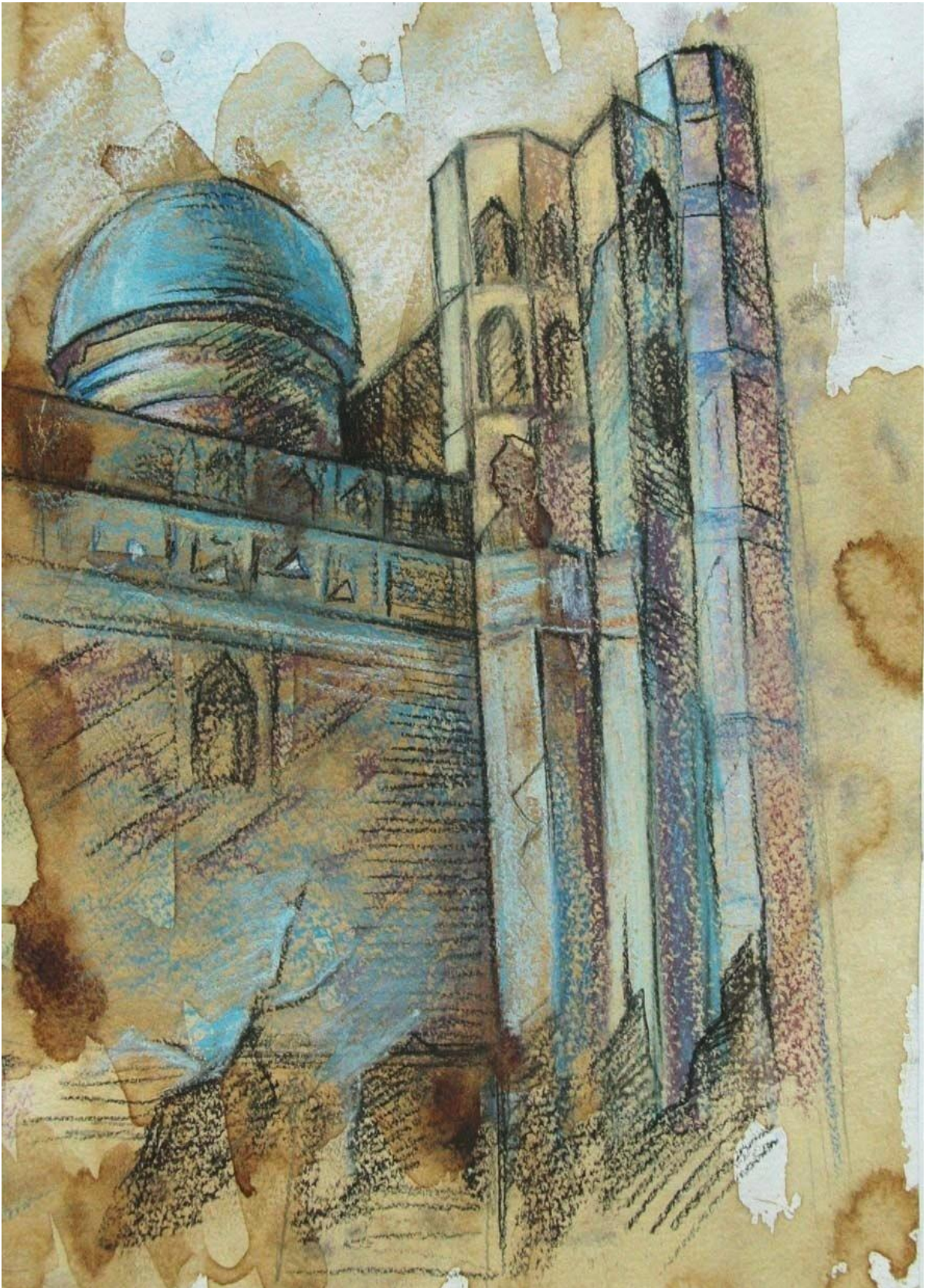






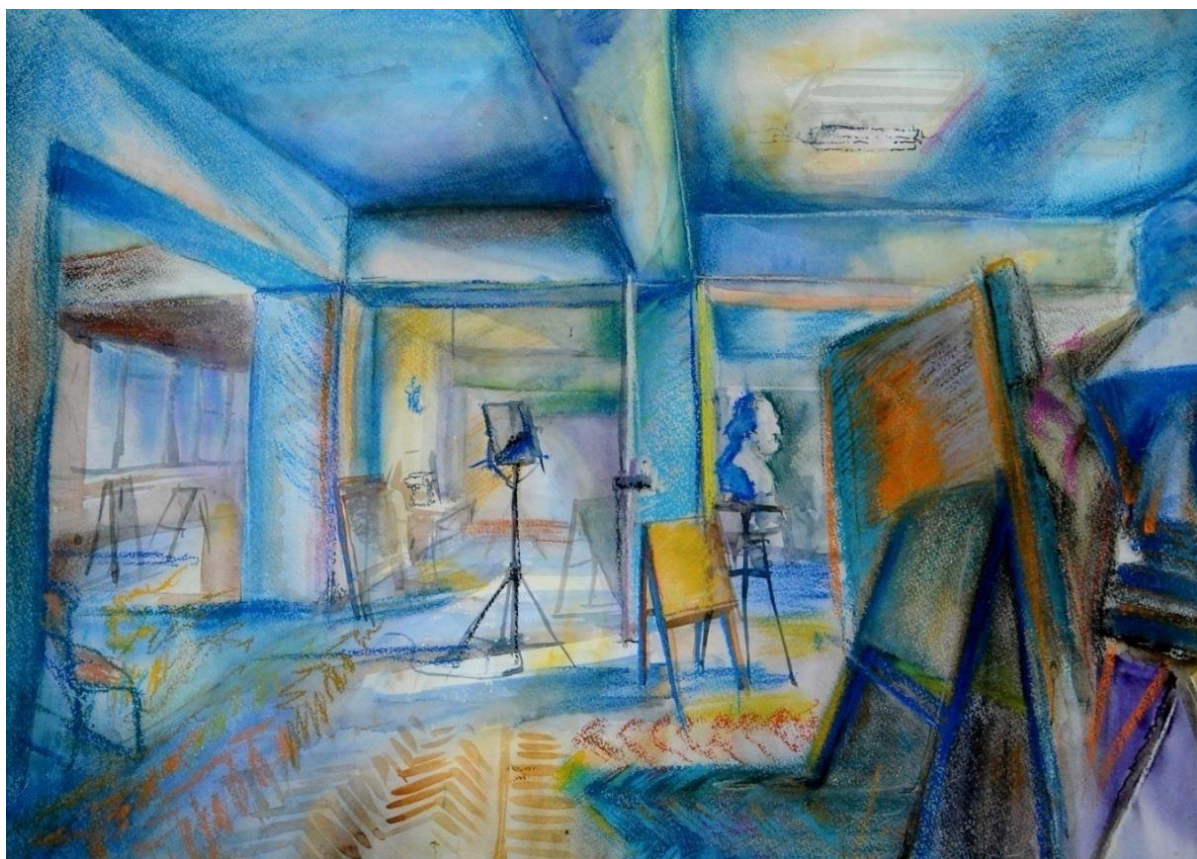










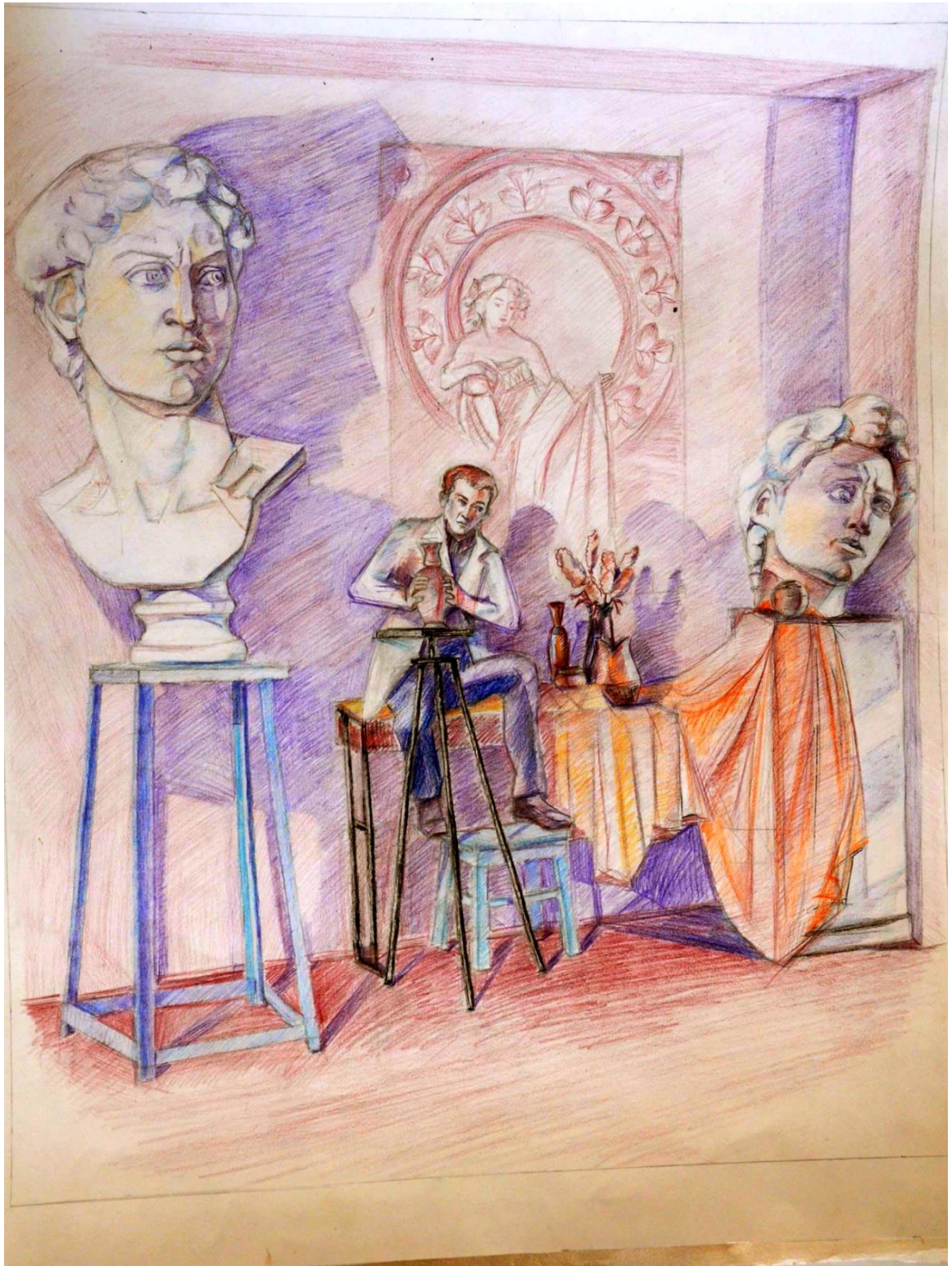


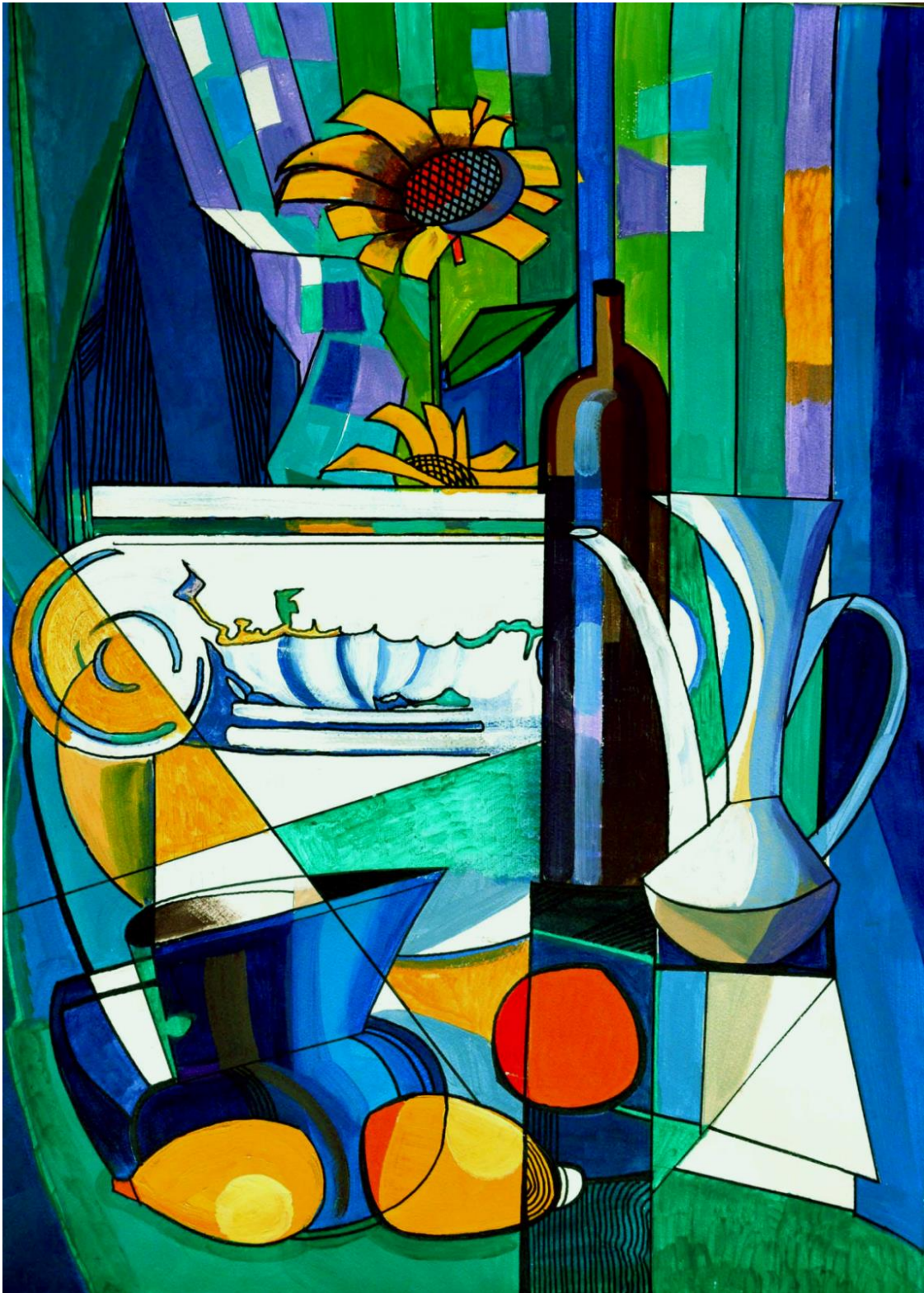














Список использованной и рекомендуемой литературы:

- Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. М., 1982.
- Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1976, 1981.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. М., 1987.
- Базазянц С. Б. Художник, пространство и среда. М., 1983.
- Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. М. – Л., 1935-1937.
- Брунов Н. И. Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1935.
- Буров А. К. Об архитектуре. М., 1960.
- Васютинский Н. А. Золотая пропорция. М., 1990.
- Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1985.
- Волкотруб И. Т. Основы комбинаторики. Киев., 1986.
- Волошин А. В. Математика и искусство. М., 1992.
- Ганзен В. А., Кудин П. А., Ломов Б. Ф. О гармонии в композиции Техническая эстетика, 1969, №4.
- Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936.
- Горощенко Г. Т. Основы композиции. – М., 1935.
- Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. М. – Л., 1935.
- Ефимов А. В. Колористика города. М., 1990.
- Ефимов А. В. Цвет в японской школе. Техническая эстетика, 1978.
- Ефимов А. В. Изучение формообразующего действия цветов в макетах //
- Ельшевская Г. В. Модель и образ. М., 1984.
- Зайцев А. С. Наука о цвете и живописи. М., 1986.
- Зернов В. А. Цветоведение. М., 1972.
- Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М., 1986.
- Иконников А., Степанов Г. Основы архитектурной композиции. М., 1971.
- Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М., 1992.
- Кириллова Л. И. Масштабность в архитектуре. М., 1961.
- Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981.
- Костин В. И. Что такое художественный образ. М., 1962.
- Костин В. И., Юматов В. А. Язык изобразительного искусства. М., 1978.
- Кринский В., Ламцов И., Туркус М. Элементы архитектурно-пространственной композиции. М., 1968.
- Кудин П. А., Ломов Б. Ф., Митысин А. А. О восприятии элементарных ритмических композиций на плоскости. Техническая эстетика, 1969, №8.
- Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970.
- Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934.
- Малевич К. С. Форма, цвет, ощущение. Современная архитектура, 1928, №5.
- Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
- Мастера искусства об искусстве. М., 1965-1970.
- Миронова Л. Н. Цветоведение. Минск., 1986.
- Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970.
- О композиции. Сборник статей. М., 1959.
- Оствальд В. Цветоведение. М. – Л., 1926.

- Очерки теории архитектурной композиции. М., 1960.
- Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978.
- Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994.
- Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. М., 1974.
- Рудер Э. Типографика. М., 1982.
- Новые открытия. М., 1975.
- Сапего И. Г. Предмет и форма. М., 1984.
- Смолина Н. И. Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990.
- Сомов Ю. С. Композиция в технике. М., 1987.
- Тиц А. А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978.
- Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение. М.; 1990.
- Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979.
- Шорохов Е. В. Композиция. М., 1986.
- Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
- Фаворский В. А. О рисунке и композиции. Фрунзе, 1966.
- Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М., 1990.
- Itten I. Kunst der Farbe. Ravensburg, 1976.
- Голубева О. Л. Основы композиции. – М.: Изобраз. искусство, 2001. -120 С.: ил. ISBN 5-85200-045-0
- Ш.1. Алпатов М. Композиция в живописи. М.-Л.: Искусство, 1940, – 129 С., с илл.
- Ш.2. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. -М.-Л.: Искусство, 1939, 315 с. с илл. Ш.3. Абдуллаев Н. Пейзажная живопись Узбекистана. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1975, – 84 е., с илл.
- «Голландский натюрморт XVII века», Москва. Изобр. Искусство, 1990 г.
- Молодые художники Узбекистана. /Вступит. Статья Т.Роговой/ Составители альбома Л.Кодзаева и Н.Соколова. Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1977, 86 с. с илл.
- Мюнц М. Рахим Ахмедов. 4Л: Сов.художник, 1976, -107 с. с илл.
- Мюнц М., Фахреддинова Д. Изобразительное искусство Узбекистана. Ташкент: Изд. литературы и искусства игл.Г.Гуляма, 1976, -220 с., с илл.
- Мюнц М. Карахан. -Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1978 г. с.
- Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии, -М.: Искусство, 1982. -288 с., с илл.
- Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент: Гослитиздат, УзОСР, 1960-I, -328 с. с илл.
- Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. 4Д. Искусство. 1965. 688 с. с илл.
- Такташ Р.Х. Изобразительное искусство Узбекистана. -Ташкент: Наука, 1972, 280 с.
- Шостко Л. Оганес Татевосян. М.: Советский художник, 1977. – 119 с. с илл.
- Прокофьев Е.И. Рисунок. Том 1, Казань 2005 г.
- Умаров А. Чингиз Ахмаров. -Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1974 г. 62 с. с илл.1. Статьи, авторефераты
- Лаковская В.Л. Художники Узбекистана о творческой интеллигенции. Сб.Вернисаж-77. - Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1980, -с. 62-70, с илл.
- Махмудов Т. Большой мастер кисти. Журн. «Совет Узбекистони санъати», 1979, № II, с.16, с илл.

Махмудов т. Вступительный текст к «Каталогу выставки портрета». Абдулхак Абдуллаев. Ташкент, 1980, -46 с. стр.

Махмудов Т. Эстетический анализ основных тенденции развития современного искусства Узбекистана. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. 1979, 42 с.

«Антология живописи Узбекистана» 2010 г.

Шохалил Шоёкубов «Современная миниатюра Узбекистана», Ташкент 2006 г.

Нозилов Д.А., Дмитриева И.В., Ходжибаева Н.Х – “Композиция асослари”, Тошкент 2008 г.

Соибов Т.З. «Композиция». Ташкент, «Узбекистан», 1999 г.

Шабаратов П. «Миниатюра». Ташкент 2011 г.

Шабаратов П. «Композиция лаковой миниатюры». Ташкент 2007 г.

Гильманова Н.В. «Свет и цвет в живописи». Ташкент 2012 г. Изд. Национальной библиотеки им. А.Навои.

Об авторе

**Гильманова Нафиса Валияхметовна,
доцент кафедры
«Рисунка, живописи и скульптуры»
Ташкентского архитектурно-строительного
института**

Нафиса Гильманова – выпускница художественного факультета Ташкентского педагогического университета им. Низами.

По окончании университета в 1987 году свою трудовую деятельность начала преподавателем на кафедре «Рисунка и живописи» в том же университете. С 1991–1992 гг. стажировалась в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина в г. Санкт-Петербурге.

Параллельно с педагогической деятельностью художница активно занимается творчеством.

Нафиса Гильманова – член Творческого объединения художников при Академии художеств Узбекистана. Имеет две персональные выставки и около 70 выставок республиканского и международного значения. Художница награждена двумя дипломами Академии художеств Узбекистана и тремя дипломами Министерства культуры Российской Федерации.

Художница работает преимущественно в жанре классического натюрморта. Наиболее близки ей традиции натюрмортного жанра нидерландской школы. Вместе с тем, изучая их опыт, она по-своему оперирует богатыми натюрмортными традициями узбекских мастеров, сохраняя национальный колорит мягких охристо-серых тонов, используя лессировку и технику «сфумато». Свои чувства и эмоции художница передаёт, играя светом и тенями на предметах, слегка выступающих из полумрака. Может быть – это и есть своеобразие творчества Нафисы Гильмановой.

Ныне её картины хранятся в музеях Российской Федерации и частных коллекциях Узбекистана, Казахстана, Китая, Кореи, Турции, Америки, Германии, Канады.

Свой педагогический и творческий опыт Нафиса Гильманова выразила в предыдущем учебном пособии по живописи «Свет и цвет» для студентов архитекторов и дизайнеров.

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ВВЕДЕНИЕ	4
Понятие композиции и ее значение в изобразительном искусстве.....	4
ГЛАВА ПЕРВАЯ	10
Идейность.....	10
Интуиция и анализ.....	10
Художественный образ.....	11
Композиционные центры.....	15
Композиционное построение	17
Значение картона в композиции.....	18
ГЛАВА ВТОРАЯ	21
Золотое сечение и вопросы теории композиции	21
Золотое сечение – Гармоническая пропорция	21
Золотой треугольник	22
История золотого сечения.....	24
Ряд Фибоначчи	29
Принципы формообразования в природе.....	30
Золотое сечение в скульптуре.....	33
ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В АРХИТЕКТУРЕ	35
Золотое сечение в живописи	36
Золотое сечение в картине Леонардо да Винчи «Джоконда»	36
Золотое сечение в картине И. И. Шишкина	38
Золотая спираль в картине Рафаэля «Избиение младенцев»	39
Воплощение натюрмортов в золотом сечении.	41
Анализ работ автора по закону золотого сечения	43
ГЛАВА ТРЕТЬЯ.....	47
Каноны композиции в Древнем Египте.....	47
Новое царство	47
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	52
Перспектива.....	52
Виды перспективы.....	52
Прямая линейная перспектива.....	52
Обратная линейная перспектива.....	53
Панорамная перспектива.....	54
Аксонометрия	54
Сферическая перспектива	55
Тональная перспектива	55
Воздушная перспектива	55
Перцептивная перспектива	56
Перспектива в работах Эшера.....	56

ГЛАВА ПЯТАЯ	56
Цвет и фактура	58
Физиологическое воздействие цвета на человека	60
Фактура в композиции	65
ГЛАВА ШЕСТАЯ	68
Средства выражения художественного образа.....	68
Форма.....	71
Восприятие формы на плоскости.....	73
Геометрическое, оптическое восприятие формы.....	73
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	78
Законы композиции	78
Равновесие.....	78
БАЛАНС.....	78
СИММЕТРИЯ	79
Единство и соподчинение.....	80
Композиционный центр	80
Значимость и подчиненность.....	81
Направление внимания	81
Замкнутая композиция.....	82
Средства гармонизации композиции	82
Ритм.....	82
Контраст, нюанс, тождество.....	85
Движение.	89
Цельность.	91
Пропорции.....	93
Масштаб.....	93
ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ:.....	95
фронтальная, объемная глубинно-пространственная.....	95
Фронтальная композиция.....	95
Объемная композиция.....	96
ГЛУБИННО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	100
Фрагментарная композиция.....	103
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	106
Основы композиции в дизайне и архитектуре	106
Диагональные линии в композиции.....	107
Замкнутая и открытая композиция.....	107
Правило золотого сечения.....	108
Динамика и статика в изображении, движение, ритм.....	108
СИММЕТРИЯ И АСИММЕТРИЯ В КОМПОЗИЦИИ, ДОСТИЖЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ	109
Симметрия.....	110
Асимметрия, достижение равновесия.....	110
Применение правил композиции в рекламе.....	111
Правильная подача информации.....	111
ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ ПАРКА.....	112

Соотношения парковых объемных форм	112
Модульор.....	113
«Золотое сечение» в садово-парковой композиции	115
АРХИТЕКТУРА АНТОНИО ГАУДИ.....	116
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	120
Истоки и становление изобразительного искусства Узбекистана	120
Формирование композиционных задач в живописи Узбекистана.....	125
Жанровые композиции.	137
Задания по рисунку, живописи и композиции для студентов архитектурных факультетов.....	157
Цели и задачи учебной программы для архитекторов	158
Краткое содержание программы по рисунку, живописи и композиции	161
Задания по композиции на занятиях по рисунку и ивописи.....	164
Рекомендации выполнения упражнений по композиции.....	204
Упражнения по композиции.....	205
Полезные советы по композиции.....	213
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	239
Определение понятия композиции, высказанные художниками и теоретиками искусства..	241
ГЛОССАРИЙ.....	243
Словарь специальных терминов по композиции	243
Учебные работы студентов, выполненные на занятиях по композиции.	245
Список использованной и рекомендуемой литературы	277
Об авторе.....	280

Учебно-научное издание

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

КОМПОЗИЦИЯ

в изобразительном искусстве

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редактор:

Ю. Шопен

Корректор:

Р. Яхшибоева

Дизайн:

И. Р. Гарифулин

Компьютерная верстка:

Р. Хидоятов

Сдано в набор 27.10.2014 г.

Разрешено в печать 03.11.2014 г.

Формат 60x84 ¹/₈. Печать офсетная. Объём. 17,75 п.л.

Гарнитура Times. Тираж 500 экз. Заказ № 108

Издательство «Истиклол нури».

100129, город Ташкент, улица Навои, 30.

Напечатано в типографии ООО «OLMOS QILICH»

100129, город Ташкент, улица Навои, 30.