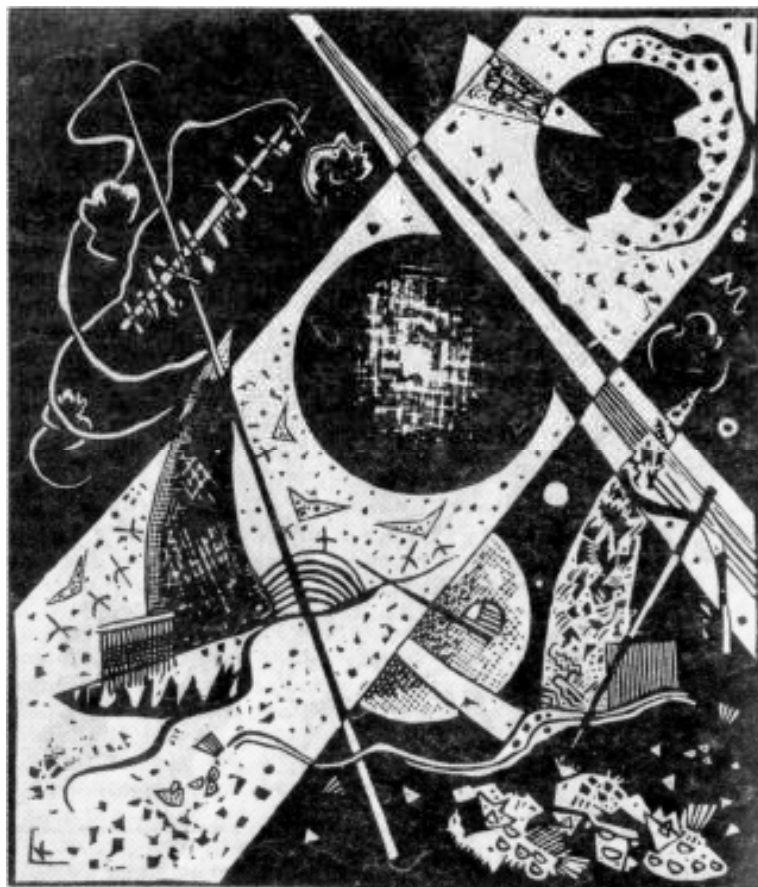


**Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Нижегородский государственный
архитектурно-строительный университет»**

Кафедра рисунка и живописи



Г.И. Панксенов, И.Л. Левин

**КУРС ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЙ
ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРА**

**Учебно-методическое пособие по дисциплине «Рисунок»
для студентов 1-3 курсов направления «Архитектура»**

Нижний Новгород - 2011

УДК 76 (075)

ББК 85. 15

П 16

Рецензенты:

Любимов В. В. – заслуженный художник России,

член Союза художников России;

Балашова Е. С. - доцент кафедры «Строительство и дизайн»

Волжского государственного инженерно-педагогического университета,

кандидат философских наук

Панксенов, Г. И. Курс формальной композиции в системе художественно-графической подготовки архитектора: учебно-методическое пособие по дисциплине «Рисунок» для студентов 1-3 курсов направления «Архитектура» / Г. И. Панксенов, И. Л. Левин. - Н. Новгород : Нижегород. гос. архит.- строит. ун-т, 2011. – 125 с. : ил.

Ил. - 63, библиогр. - 30 назв.

На 2-й стр. обложки – рисунок В. В. Кандинского

Учебно-методическое пособие может быть использовано студентами 1-3 курсов направления «Архитектура» при выполнении текущих практических работ по дисциплине «Рисунок» с целью освоения формальных закономерностей построения и преобразования графических изображений.

Автор схем и рисунков, представленных в пособии и не сопровождаемых иными ссылками, - И. Л. Левин.

ББК 85. 15

УДК 76 (075)

ISBN

© Панксенов Г.И., Левин И.Л., 2011

© ННГАСУ, 2011

Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. Общие закономерности построения беспредметных изображений	
1.1. Формальная композиция как способ конструирования целостной и пластически организованной структуры изображения.....	7
1.2. Основные средства и способы композиционной организации изображения.....	10
1.3. Освоение композиционной грамоты беспредметного изображения в процессе изучения элективного курса «Основы формальной композиции».....	33
ГЛАВА II. Дидактические рекомендации для выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по «Рисунку» (1 курс)	
2.1. Методы, приемы и технологические способы выполнения учебного задания «снятие образности» по формальной композиции.....	59
2.2. Методика построения статических и динамических композиционных форм.....	68
2.3. Особенности выполнения графических композиций на основе музыкальных произведений.....	73
Литература.....	79
Приложение.....	82

Введение

Характерной особенностью художественного обучения студентов, приобретающих архитектурную специальность, является ориентация на овладение выразительными средствами изображения вне зависимости от его фигуративной основы, так как в архитектуре беспредметные геометрические формы выступают как конструктивные объекты, обладающие определенными функциональными свойствами. Именно этим взаимодействием пространственных масс и объемов, их пропорциональным соотношением обуславливается образная характеристика продукта творчества архитектора. В данной связи овладение студентами – будущими архитекторами графическими средствами художественного изображения включает не только освоение академической грамоты выполнения рисунка с натуры, но и, главным образом, познание композиционных принципов структурирования абстрактных форм.

Курс формальной композиции составляет основу художественного обучения будущих архитекторов. Он объединяет такие учебные дисциплины, как «Рисунок», «Нормативная колористика», «Живопись и архитектурная колористика», «Ассоциативная композиция» (в «Рисунке» и «Живописи»), «Скульптура и скульптурно-пластическое моделирование». В настоящем учебном пособии разъясняются основные понятия и закономерности выполнения предметных и абстрактных композиций с учётом особенностей зрительного восприятия и с опорой на формальные принципы построения художественного изображения. Авторами проведён анализ зависимости выбора средств художественной выразительности от эмоционально-образной концепции композиции, не регламентированной сюжетными связями и предметной конкретикой. При этом акцентируется значение графических компонентов формообразования в архитектурно-художественном творчестве.

На кафедре рисунка и живописи ННГАСУ «Формальной композиции» как учебному разделу дисциплины «Рисунок» уделяется особое внимание в рамках научно-исследовательского проекта «Художественно-изобразительные

средства конструирования композиционной формы и методические особенности их использования в практике высшего архитектурного образования». В 2003 г. была разработана и апробирована в ходе многолетней учебной работы программа элективного курса «Основы формальной композиции» (автор - заведующий кафедрой, кандидат архитектуры, профессор Г.И. Панксенов). Преподавателями кафедры рисунка и живописи А.Г. Герцевой и О.В. Куликовой под общим руководством Г.И. Панксенова составлена учебная программа, включающая задания по формальной композиции, выполняемые в процессе изучения первокурсниками дисциплины «Рисунок». Разработано научно-методическое обеспечение многопланового изучения курса формальной композиции. Опубликовано учебно-методические материалы, предшествующие настоящему изданию: в 2006 г. доцентом И.Л. Левиным изданы методические указания «Методика выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по «Рисунку» (1 курс)», а в 2007 г. выпущено учебное пособие Г.И. Панксенова «Живопись. Форма, цвет, изображение».

Главную трудность на первоначальных стадиях обучения формальной композиции представляет бездумное копирование видимого изображения, привязка к его реалистическому контексту, шаблонность мышления, ведущие начало от изобразительной практики штудирования натуры. Но истинное художественное произведение никогда не является безжизненным слепком увиденного, а выступает результатом переосмысления, художественного обобщения, преобразования. Слепое репродуцирование должно уступить место осмысленному конструированию композиционной формы.

В современном архитектурном образовании все творческие дисциплины от изобразительных до проектировочных – начинаются с композиции. Знание, понимание и применение композиционных закономерностей является основой формирования специалиста-архитектора. **Композиция** (от лат. *composition* – составление, связывание) в любом виде искусства определяется и как способ (сочинение), и как система построения художественного произведения

посредством согласования между собой определённых компонентов (частей, средств). **Композиция изображения** – это особая форма структурной организации изобразительного материала в неразрывном единстве и взаимосвязи образно-выразительной (содержательной) и конструктивно-знаковой (формальной) сторон изображения.

Специальная деятельность в любом пространственном искусстве связана с анализом и образной переработкой визуальной информации, которая представляет собой набор формальных средств изображения (точка, линия, пятно, штрих, масса, плоскость, объём и т.д.). Формальный метод утверждает взгляд на художественную форму как на категорию, определяющую специфику изображения, исходя из анализа системы абстрактных визуальных элементов, подчиненных логико-математическим закономерностям структурирования.

Освоение «грамматики» художественного языка формальной композиции предполагается в ходе практических занятий. Овладению методами организации графической структуры способствует последовательное выполнение системы заданий и упражнений, рекомендуемых в настоящем пособии. Упражнения выполняются с частичным или полным отходом от предметного изображения и несут в себе эмоциональную свободу выражения замысла. В формальной композиции отсутствует изобразительный сюжет, в ней заключен результат предельного обобщения изобразительных форм в виде отвлечённых знаков, пятен, линий и других черт реального прообраза.

Предлагаемое учебное пособие ориентировано на то, чтобы помочь студентам освоить общие закономерности конструирования художественно-изобразительной формы, приобщиться к основам графического мастерства, «примирая» реалистические и абстрактные принципы построения изображения, нацелить художественное мышление на абстрагирование от предметной конкретности и креативный поиск, преодолеть стереотипы восприятия и мышления.

ГЛАВА I. Общие закономерности построения беспредметных изображений

1. 1. Формальная композиция как способ конструирования целостной и пластически организованной структуры изображения

Формальная композиция лежит в основе любой фигуративной композиции в изобразительном искусстве (станковой композиции в живописи и в графике, монументального панно, скульптурной и архитектурной композиции, дизайнерского проекта и т.д.), так как оперирует «чистыми», абстрактными изобразительными формами (точки, линии, плоскости, массы пятен, объемы и т.д.) и организуется в соответствии с визуальными закономерностями человеческого восприятия.

Формальная композиция, таким образом, может рассматриваться и как самостоятельное художественное произведение, и как прикладная композиционная разработка для выполнения эскизов предметных композиций в различных видах и жанрах изобразительного искусства, а также как способ органичного соединения разнообразных компонентов изображения.

Под *формальной композицией* мы понимаем систему абстрактных изобразительных элементов, выстроенную с целью конструирования целостной и пластически организованной структуры изображения.

Композиционная форма представляет собой внешнее выражение внутреннего содержания произведения в виде системы художественных средств и приёмов. Форма может фиксировать материальный предмет на плоскости, либо быть абстрактной субстанцией.

Основные системные свойства и принципы грамотной композиционной организации любого художественного изображения:

- *гармония формы и содержания* (соответствие выбора средств и элементов изображения эмоционально-образному замыслу, единство плана содержания и плана формального выражения образа);

- *целостность* (неразрывность, органичность соединения частей: ни один элемент композиции нельзя изменить, дополнить или убрать без нарушения гармонии целого);
- *соподчинённость* (установление системы взаимодействия главных и второстепенных элементов для обеспечения иерархии зон внимания, акцентировка значимых участков изображения);
- *упорядоченность* (последовательность расположения элементов изображения в соответствии с закономерностями их целостного зрительного восприятия);
- *соразмерность* (пропорционально гармоничное соотношение форм и размеров элементов изображения);
- *структурность* (конструктивная ясность, рациональность, тектоничность композиционного построения);
- *гибкость* (возможность появления новых комбинаций элементов в зависимости от характера и места восприятия изображения, способность последнего к ассоциативной трансформации);
- *интерпретация* (повторение целого в частях, варьирование единого принципа построения изображенных элементов);
- *развитие* структуры (последовательное усиление звучания пластической и образной идеи - от завязки к кульминации изображения, и наоборот – от кульминации к развязке).

Методологически формальная композиция в изобразительной деятельности рассматривается с позиции двух основных подходов. *Структуралистский подход* указывает на разнообразие моделей построения изображения в соответствии с определёнными закономерностями восприятия визуальной информации, на различные варианты формообразования. *Ассоциативно-экспрессивный подход* предполагает анализ зависимости выбора формальных средств изображения от выражения определённой общезначимой эмоции, ассоциативно-образной идеи (т.е. нацеливает на переход от формальной к

ассоциативной композиции). Оба указанных подхода могут быть эффективно использованы в выполнении беспредметных художественных изображений.

Формальная композиция апеллирует к таким философским и эстетическим категориям, как *форма* (от лат. *forma*, греч. *μορφή* - организационный характер устройства чего-либо, упорядоченность содержания), *содержание* (определяющая сторона целого, указывающая на сущность жизненного объекта или явления, совокупность его свойств, единство внутренних процессов, связей и отношений), *система* (от греч. *σύνστημα* - «составленный» - комплекс взаимосвязанных, упорядоченных и соподчинённых между собой элементов), *структура* (от лат. *structūra* — строение целого из элементарных частей), *мера* (граница, предел проявления чего-либо), *гармония* (слаженность, соразмерность, стройность), *порядок* (гармоничное, ожидаемое, предсказуемое состояние или расположение чего-либо) и др. Особая роль отводится понятиям красоты и выразительности. *Выразительность* – эмоциональная сила воздействия образа. *Красота* - высшая степень целесообразности в природе, гармоничного соответствия и сочетания элементов (И.А. Ефремов), строгая, соразмерная гармония всех частей (Л.-Б. Альберти), соответствие модели общезначимому эстетическому идеалу (В.П. Бранский). А «стоит во главе этой красоты - форма, которая создана природой вовек» (М.А. Врубель).

В отличие от других областей общественного сознания и человеческой деятельности, в искусстве происходит освоение и выражение эмоционального отношения к окружающей действительности, к духовным явлениям внутреннего мира человека в художественно-образной форме.

В процессе построения формальной композиции в графике используются различные композиционные средства гармонизации изобразительной формы: структура формата, равновесие художественных элементов (масс, объемов, визуальных сил и т.д.), их масштаб, силуэтность, динамика, пропорции, пространственная модуляция, освещенность (тон и тональность), акцентировка, контраст, нюанс и др. Для эффективного применения этих средств необходимо овладение системой композиционных методов и приемов.

1. 2. Основные средства и способы композиционной организации изображения

Кратко охарактеризуем основные композиционные средства и способы, используемые в графической формальной композиции.

Элементарными единицами графического изображения считаются точка и линия. **Точка** (в изображении) – предельно минимальная фигура на плоскости, атомарный графический элемент. В зависимости от акцентировки точка может быть *жирной*, либо *едва заметной*, в связи с неопределённостью фигуры – *крупной* или *мелкой*. Увеличение точки в масштабе приводит к образованию **пятна** (т.е. к конкретизации фигуры изображения). Эта метаморфоза превращения графического первоэлемента при его многократном повторении в пятно подобна рождению галактики, что блестяще отразил Макс Эрнст (рис. 1).

Линия – элемент, образованный последовательным движением точки в определённом направлении, т.е. элементарная модель графического развития. В изображении она обладает следующими качествами: длиной (протяжённостью) - *длинная* и *короткая*; толщиной (*толстая* и *тонкая*), фиксированным положением по отношению к горизонтали или вертикали (*горизонтальная*, *вертикальная*, *наклонная*); степенью кривизны (*прямая* и *кривая*); пластикой (*ломанная* или *гибкая*, «*строгая*», «*живая*» и т.д.), фактурой и текстурой (*рыхлая* и *чёткая*). Условно можно говорить о пространственно-динамических качествах линии – о направлении и активности движения («*спокойная*», «*динамичная*» и т.д.), о связи с планами пространства. Однако сами по себе графические элементы не могут стать элементами композиции без ограничения визуального поля их воздействия границами формата картинной плоскости.

Формат изображения (ограничительная форма и соотношение размеров картинной плоскости) может быть горизонтальным (длина больше высоты), вертикальным (высота больше длины) и квадратным (высота картинной плоскости равна ее длине). Используются реже и не рекомендуются в учебных целях (так как затрудняют структурный анализ картинной плоскости) форматы

в виде круга, овала, многоугольника и других геометрических фигур. Формат подбирается в соответствии с общей направленностью и устремленностью композиционных элементов, их динамическим характером и пропорциональными свойствами. Например, квадратный формат больше подходит для изображения статичных форм и препятствует активизации движения элементов, горизонтальный – для эпического повествования, а вертикальный приобретает либо торжественное звучание (в симметричных композициях), либо подчёркивает динамизм влётов-падений.

Попадая в поле формата изображения, графический элемент обретает качества условной пространственно-временной динамики: он может свободно «двигаться» по картинной плоскости, фиксироваться в центре, примыкать к краям, усиливая визуальное напряжение, образовывать различные динамические связи с другими элементами (примыкание, перекрывание, переплетение, тяготение, пульсация, группировка, противопоставление), развивая пластический мотив, ускоряя или замедляя активность движения. Великий художник и теоретик искусства В.В. Кандинский убедительно показал, что восприятие изображения в пределах картинной плоскости обусловлено действием визуальных сил (силовых линий), неравномерным напряжением, которое создают в пределах формата элементы изображения (рис. 2).

Понимание взаимозависимости художественных элементов как отношений визуальных напряжений, разрешающихся фиксацией в определённых центрах, к которым эти элементы тяготеют, позволяет определить основные типы композиций: **точечные** (с определённым фиксированным центром тяготения элементов, в идеале - точкой), **двух - и многоцентровые** (2 и более центров тяготения), **композиции со свободным размещением элементов** (нецентрированные, построенные на контрастах и ритмических связях). По отношению тяготения элементов к центру, либо углам формата выделяют **центричные** и **угловые** композиции.

Более того, исследования В.В. Кандинского свидетельствуют, что картинная плоскость в заданном формате неоднородна по распределению

тектонических зон (понятие **тектоники** связывает воедино понятия устойчивости и равновесия). Самой «тяжёлой» оказывается правая нижняя часть картины, а самой «лёгкой» левая верхняя часть, верх картины «легче» её низа.

Расположение элементов может усиливать «драматические» свойства неравномерности зон картинной плоскости (если они нагружаются в соответствии с описанной конструкцией), либо смягчать их (нагрузка в противовес, например, когда элементы скапливаются больше в верхней части картины). Силы сопротивления границ формата движению элементов тоже различны и выстроены в следующей последовательности от минимального к максимальному сопротивлению: верхняя, левая, правая, нижняя стороны. По тектоническим свойствам движение элементов по диагонали, проведённой от левого нижнего к правому верхнему углу картины, проходит без активных перепадов близких по «тяжести» зон по *«гармоничной» диагонали* («лирическое напряжение»). А правый верхний и левый нижний углы связывает *«дисгармоничная» диагональ* («драматическое» напряжение). Приведённый психологом Р. Арнхеймом пример с зеркальным изменением картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» показывает, как нарушается тектоника изображения, когда «лирическое» напряжение превращается в «драматическое» (рис. 3).

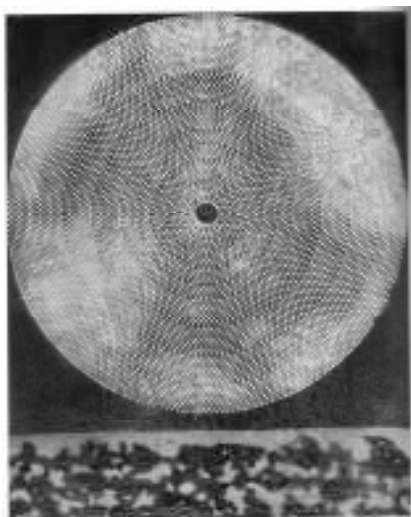


Рис. 1. Макс Эрнст.
«Рождение галактики»

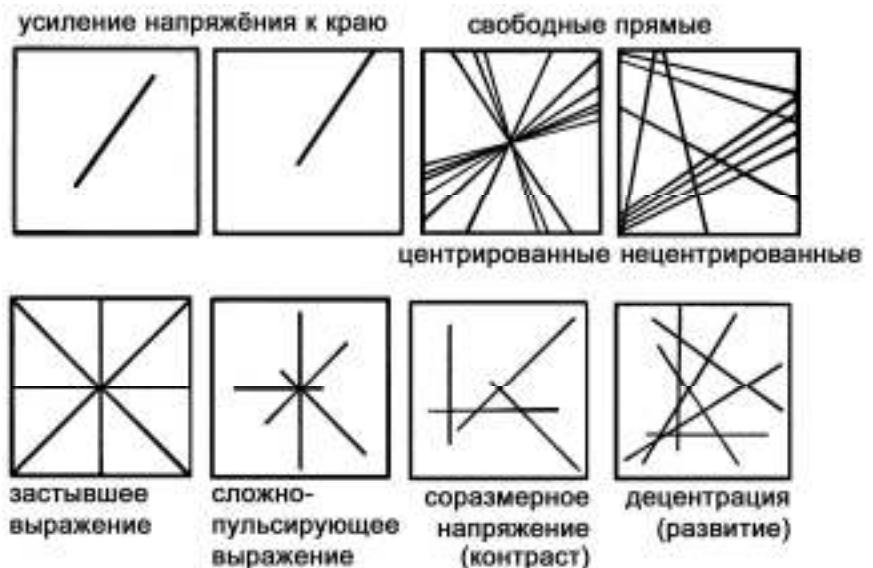


Рис. 2. Примеры различных композиций, составленных из прямых линий (по В.В. Кандинскому)

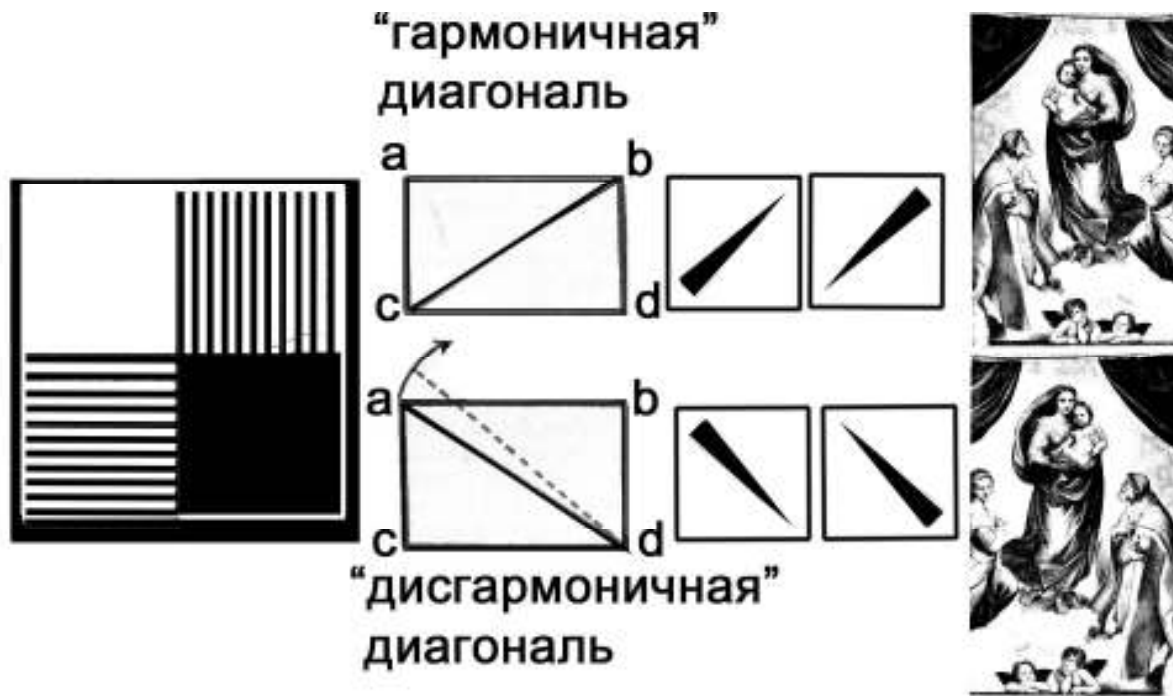


Рис. 3. Зоны равновесия картинной плоскости (выделены от самой светлой – «лёгкой» к самой тёмной – «тяжёлой»), свойства сопротивления сторон формата (показаны толщиной линии от максимального к минимальному), тектонико-динамические различия развития движения элементов по «гармоничной» и «дисгармоничной» диагонали (по В.В. Кандинскому). Справа – пример нарушения тектонических свойств картины Рафаэля Санти «Сикстинская мадонна» в результате её зеркального отражения (по Р. Арнхейму)

Формат изначально задает структурный каркас изображения (опорные точки и линии, образованные пересечением диагоналей, полудиagonalей, серединных перпендикуляров сторон и т.д.), которые определяют силовые поля и тяготения композиционных форм. Структурный анализ позволяет определить *геометрический* (точка пересечения диагоналей) и *оптические* (выстроенные в соотношении «золотого сечения») *центры изображения*, а также другие композиционные устои (рис. 4). Например, можно наблюдать, что элементы композиции утрачивают устойчивость за пределами ромба, образованного серединными перпендикулярами.

С понятием формата связан *размер* картинной плоскости, который определяет либо камерный, либо монументальный характер произведения.

Равновесие художественных элементов может быть статическим (при симметричных построениях) и динамическим (при асимметричных построениях).

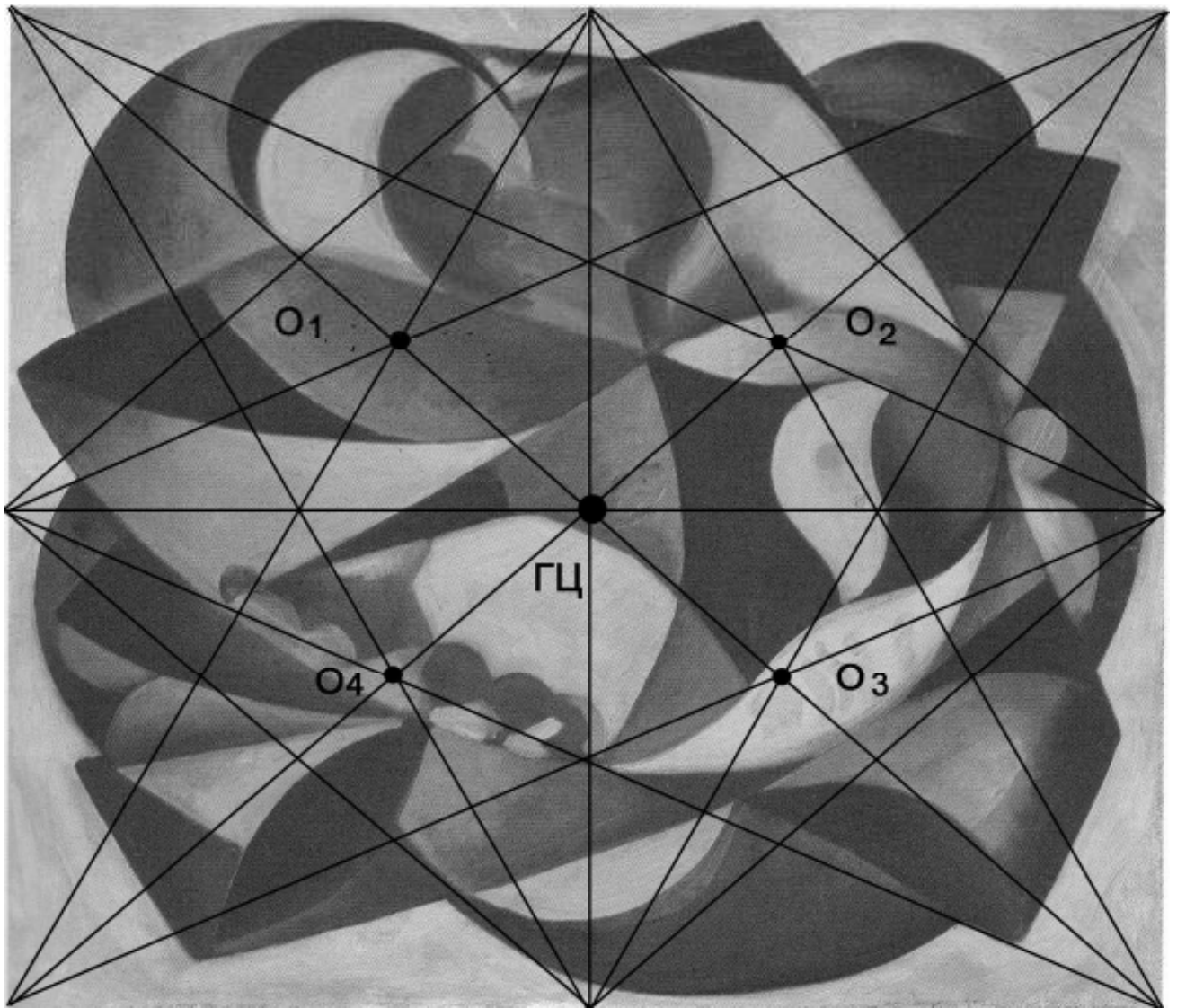


Рис.4. Структурный анализ формата композиции З.А. Бебришвили «Грузия»
ГЦ – геометрический центр, О – оптические центры изображения

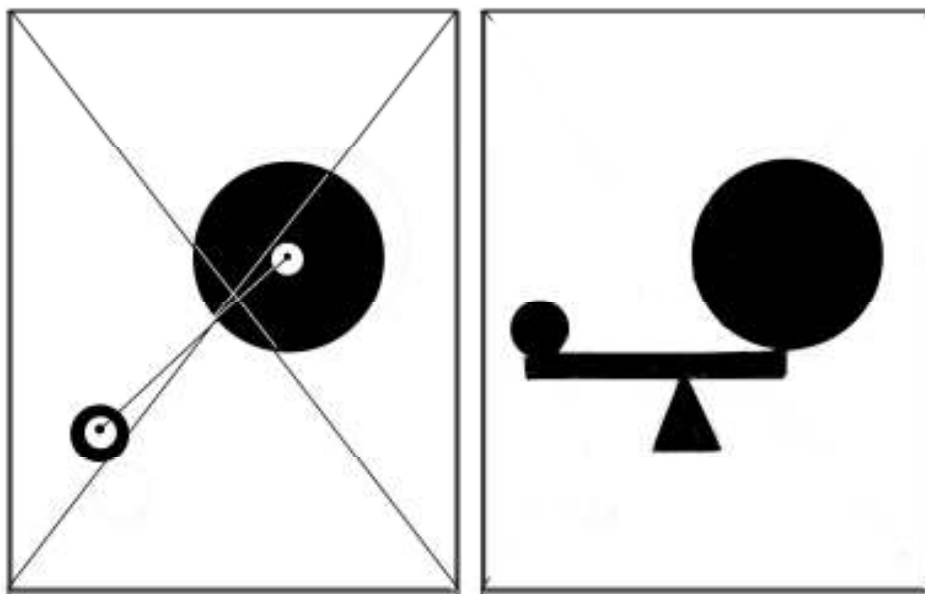


Рис. 5. Схема равновесия масс по «правилу рычага»

Глобальный принцип равновесия и гармонизации художественных элементов, основной закон композиции - цельность внутренней организации (соподчинение форм - масс, движений и т.д., выделение главных из них). Равновесие композиционных масс достигается еще по «принципу рычага» (так же, как и в физике): маленький элемент может уравновесить крупную фигуру, если он помещен на периферию изображения (дальше от его геометрического центра) и контрастно читается (рис. 5). При этом следует учитывать композиционную тектонику формата: правая и верхняя части картины - более «легкие» и должны для достижения равновесия меньше «загружаться», т.к. главный оптический центр композиции смещен вправо и вверх по отношению к геометрическому центру.

Контраст – средство художественной выразительности, основанное на различии и противопоставлении сравнительных характеристик объектов. Упражнения на контрасты композиционных элементов в графике предполагают последовательное структурирование формальных объектов по каждому виду контраста (по методу И. Иттена): большое – малое, светлое – темное, округлое – угловатое, точка – пятно, мягкое – твердое, плоское - объемное, много – мало, спокойное – беспокойное, широкое – узкое, гладкое – шершавое, плавное – резкое, легкое – тяжелое, толстое – тонкое, высокое – низкое, прозрачное – непрозрачное, острое – мягкое, далекое – близкое, целое – фрагментарное, горизонтальное и вертикальное – наклонное направления (рис.6).

Нюанс - средство художественной выразительности, основанное на сходстве сравнительных характеристик объектов (рис.7). На нюансные взаимодействия в графике выполняются упражнения по составлению группировок композиционных элементов: по форме, массе, объему, пятну (силуэту), тону, месторасположению в композиционном формате и в его условном пространстве, плановости, динамике ритма и направлению ритмического движения. Частным случаем нюанса является валер (мягкость тональных переходов).

Пропорции – соотношения графических объектов по основным пространственным измерениям (длина, высота, глубина). Пропорции объектов по глубине определяются в графике в соответствии с выбранной пространственной системой изображения. Наиболее гармоничными считаются пропорциональные соотношения по «золотому сечению»: 0,618 (золотое сечение) и его вариации, образованные математическими преобразованиями - 0,544 (малое золотое сечение); 0,594 (дважды двойное золотое сечение); 0,682 (верхнее золотое сечение); 0,755 (нижнее золотое сечение); 0,786 – корень из золотого сечения; 0,8 (большое золотое сечение) (подробный анализ - см. 30).

Масса – площадь пятна, которое обозначает определенный объект, в соотношении с площадью всего изображения.

Объем – трехмерная пространственная характеристика объектной формы, выраженная изменениями ее очертаний и последовательностью градаций фаз светотени.

Масштаб – характеристика вариаций размеров определенного объекта без изменения его формы и пропорций.

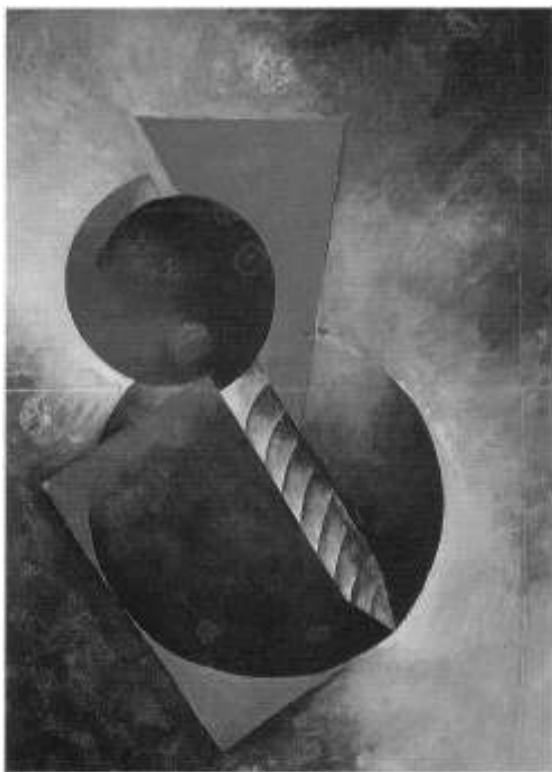


Рис. 6. Пример композиции, построенной на контрасте форм: К.Н. Редько «Свет и тень в симметрии».

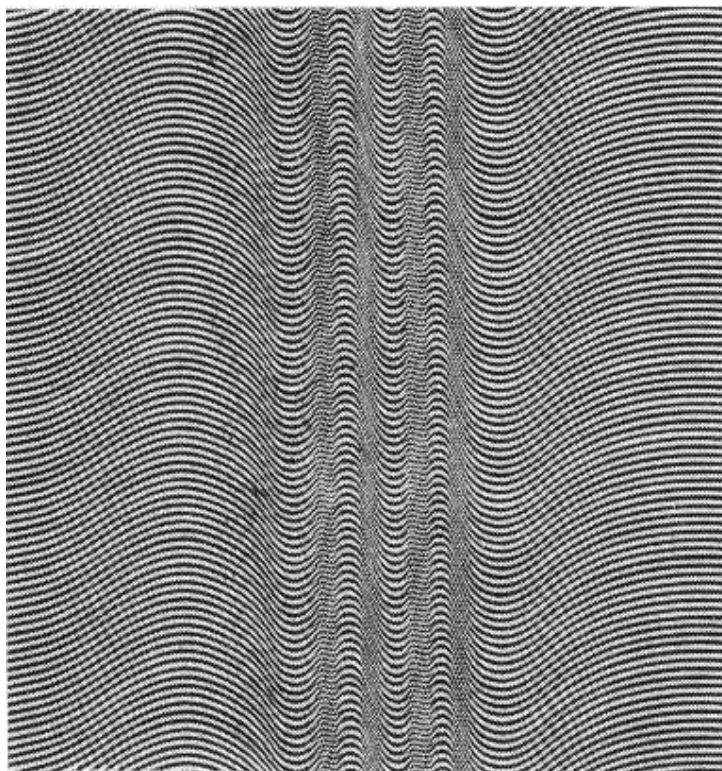


Рис. 7. Пример композиции, построенной на нюансе форм: Б. Риллей «Поток»

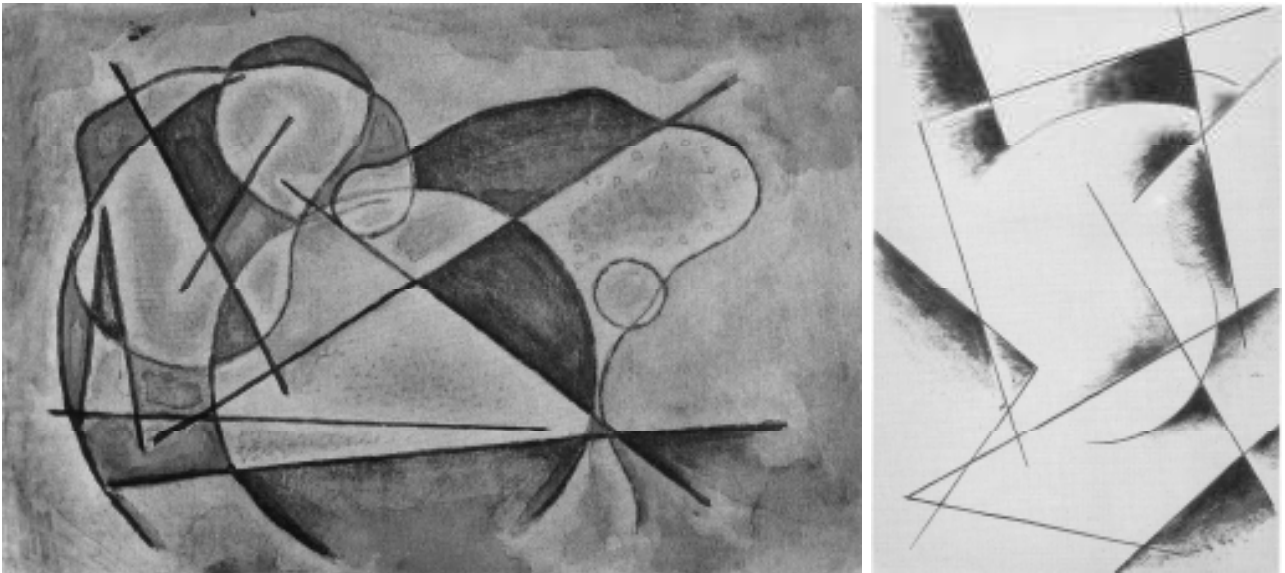


Рис. 8. Примеры пластического решения: слева - «гибкая» пластика (С.И. Калмыков «Абстрактная композиция»); справа - «жесткая» пластика (А.А. Веснин «Композиция»)

Силуэтность – качество изобразительных форм, работающих в системе «фигура – фон»: выделение светлого пятна на темном фоне и темного пятна на светлом фоне. Силуэтность способствует построению условного пространства изображения, выявляя планы освещенности, помогает выделить главный объект.

Пластика форм – отражение взаимосвязи динамических свойств изображенных объектов, их конструкции в гибкости и цельности их очертаний, в плавной последовательности взаимопереходов между ними и их частями. Пластика форм может быть *гибкой* и *жесткой* (рис. 8).

Пространственная организация формата – передача трехмерности изображения на двухмерной картинной плоскости. Существуют различные способы пространственной организации: *пространство ограничений* (условное выделение пространственных планов в замкнутых участках изображения), изометрическая проекция или *метод параллельных проекций* (выявление трехмерности при помещении объекта в систему ортогональных проекций и анализ параметров объекта на основе параллельности его сторон трем осям пространственных измерений), *перспектива - ренессансная* или *метод центральных проекций* (построение объекта в определенном масштабе глубины при заданных предельных точках на линии горизонта), *перцептивная* (масштаб

глубины соответствует особенностям восприятия человеком пространства: средний план визуально приближается, передний план напоминает изометрическую проекцию), *«птичья»* (при точке зрения сверху), *«лягушачья»* (при точке зрения снизу), *обратная* (обратный масштаб глубины: фигуры дальнего плана увеличиваются, переднего – уменьшаются, предельная точка объекта находится в вершине зрительной пирамиды), *сферическая* (замена прямых дугами), *резкая* (активное сокращение объектных форм в глубине), *скручивающаяся* (объектные формы сокращаются в спиралевидном движении к предельной точке), *пространство - комбинированное* (одновременно совмещает несколько точек зрения), *деформированное* (искаженное), *иерархическое* (выделение большим масштабом наиболее значимых фигур), *ложное* (построено на соединении разных пространственных планов, благодаря оптическим иллюзиям). Кроме того, основные типы пространства классифицируются по глубине; по принципу замкнутости - *открытое, замкнутое и перетекающее*; по степени условности передачи глубины – *условное и объёмно-структурированное* (рис. 9).

Композиционное движение может быть замкнутым в единой пластической конфигурации или разомкнутым по определенным интервалам (ритм). В свою очередь **замкнутое движение** в композиции организуется на основе следующих форм: *кольцо, пирамида, линия, спираль* (рис.10). Кольцевое движение – основная и наиболее простая форма организации композиционной динамики. Оно выстраивается, как правило, по принципу «кулис», где проходит несколько фаз: *вход* (броское пятно на переднем плане), далее движение направляется к *главному центру*, который чаще всего находится на среднем плане в оптическом центре формата и сильно акцентирован, обзор дальнего плана и *выход*, т.е. пятно, ведущее на передний план (рис. 11, 13). Пирамида – трансформированное кольцо, позволяющее создать статическое равновесие правой и левой части картинной плоскости и крупно выделить главный центр изображения (рис. 15). Если кольцо трансформировано в линию, то композиция напоминает фриз, где конструктивные элементы собираются в определенном заданном направлении (рис. 12).

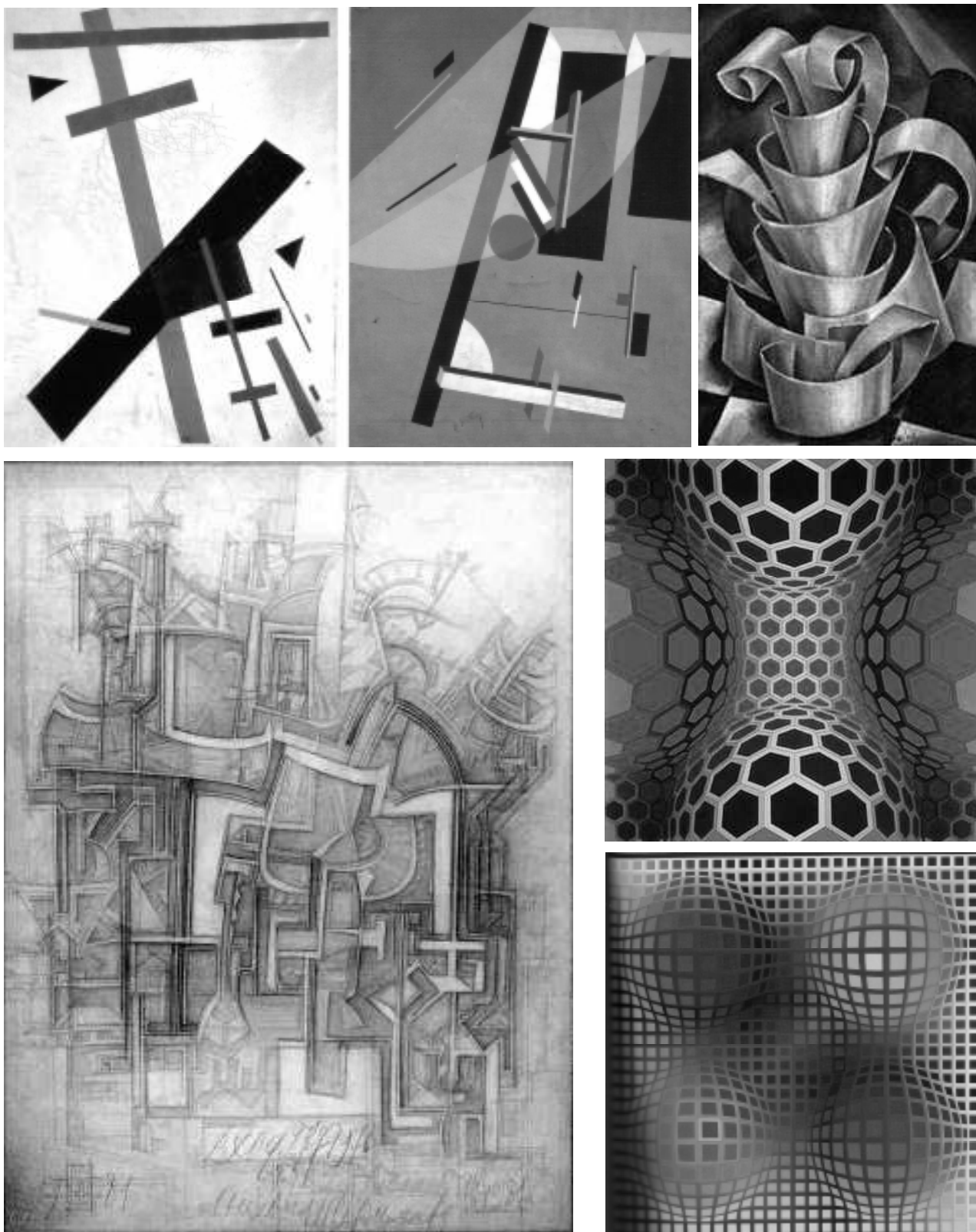


Рис. 9. Некоторые примеры организации пространства: (слева направо, сверху вниз): условное и открытое (К.С. Малевич); закрытое, синтезирующее плоскостную условность и характеристики объёма (Л.М. Лисицкий); закрытое, объёмно-структурированное (В.Д. Баранов-Россине); перетекающее, синтезирующее плоскостную условность и характеристики объёма с низким горизонтом (М.М.Шварцман), деформированное – неглубокое и ограниченное, с эффектами изменяющегося рельефа, внутреннего и внешнего освещения (В. Вазарели)

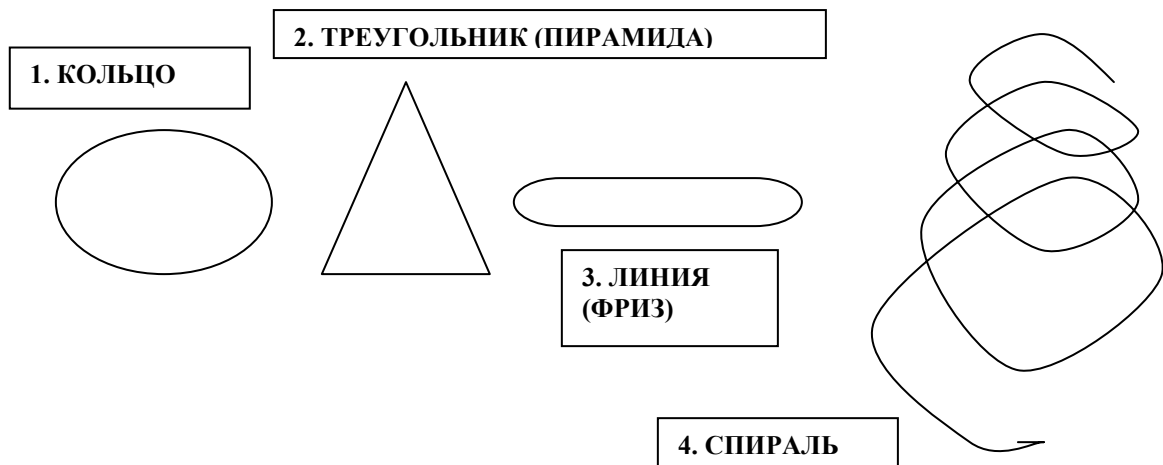


Рис.10. Схема форм замкнутого движения в композиции

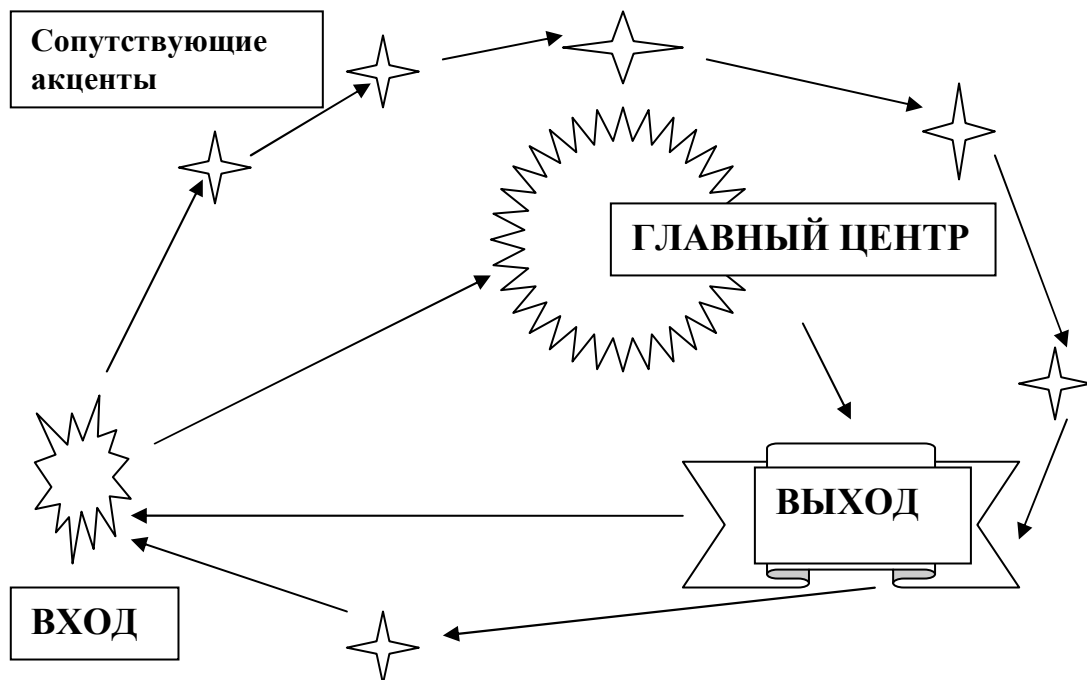


Рис. 11. Схема организации замкнутого движения в композиции (кольцевое движение)

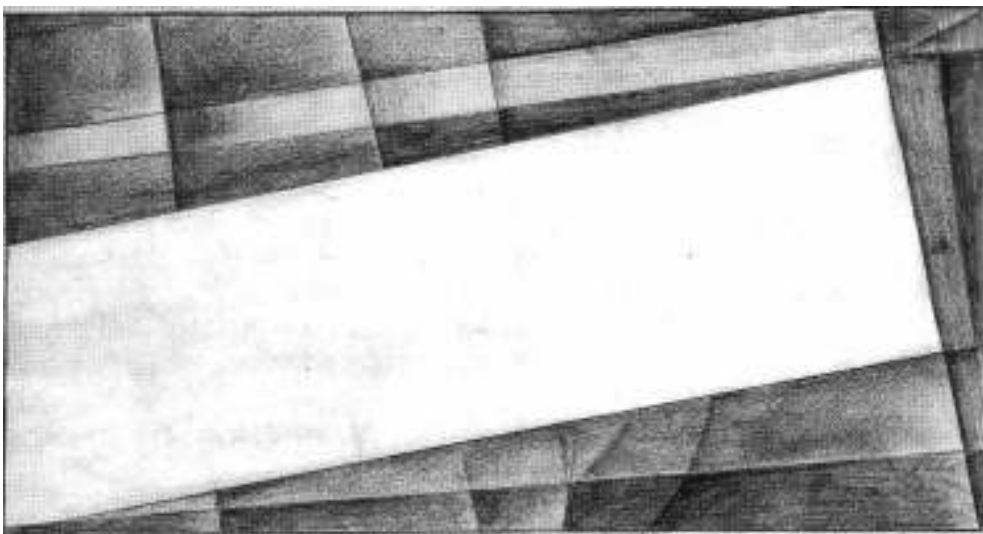


Рис.12. Пример линейного (фризового) движения: И.Г. Чашник «Супрематизм»

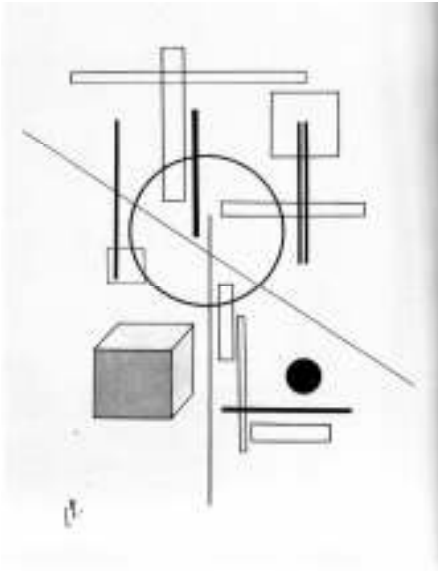
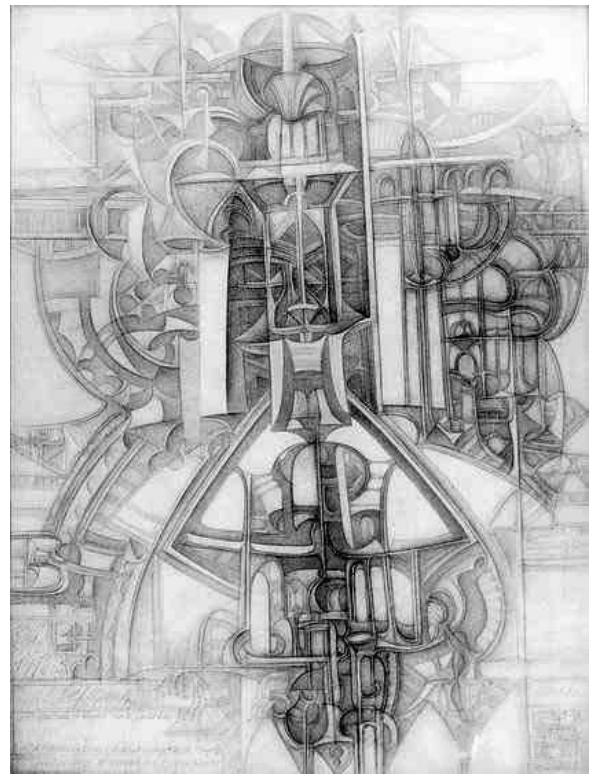


Рис. 13. Пример кольцевого движения:
Л.М. Лисицкий «Композиция»

Рис. 14. Пример спиралевидного движения:
В.В. Кандинский «Композиция VI»



15. Примеры плоскостной и пространственной пирамидальной композиции: слева - К.Н. Редько «Анализ треугольника», справа – М.М. Шварцман «Иература»

Наконец, спираль – самая сложная форма организации замкнутого движения, где ряд «колец» вихреобразно закручивается в композиционном пространстве и имеется не один композиционный центр, а система лидирующих композиционных элементов, из которых выделяется наиболее акцентируемая фигура (рис. 14).

Ритм – одно из важнейших средств художественной выразительности во всех видах искусства. В изобразительном искусстве ритм выполняет организующую и эстетическую функцию (как основа образности). Он организует движение в формальной структуре более адекватно и интенсивно, чем другие художественные средства. Его действенность обеспечивается в графике особенностями композиции, тональными контрастами, контрастами форм и объемов. Ритм выражает активную процессуальную сторону явлений. В психологическом аспекте ритм является активатором восприятия. В классическом определении, ритм (от греческого *rheo* – теку) – чередование каких-либо элементов, происходящее с определенной последовательностью, скоростью, частотой. Расчлняя компоненты произведения, он и объединяет их, создавая ощущение динамической цельности. Чередование элементов в композиции заставляет зрителя думать, воспринимать сюжет в развитии, дает ощущение эстетического открытия.

Существуют несколько типов ритма. Один из них – *ритмическая направленность*, т.е. общая пространственная ориентация или общее направление композиционных элементов (рис. 16). Если основная ритмическая направленность произведения изобразительного искусства вертикальная или горизонтальная, то характер ритма предполагает утверждение размеренного, ровного, спокойного динамико-эмоционального состояния. Если же ритмическая направленность в композиции диагональная или радиальная, то энергетика - динамическая, активная, стремительная.

Другой тип ритма – ритмический ход. *Ритмический ход* – чередование акцентируемых элементов через определенные интервалы – паузы, пустоты (аналог в музыке - ритмический рисунок).

Расстояние в интервале между элементами называется *метрическим шагом*, а последовательность таких одинаковых шагов – *метром* (рис.17). Чем шире интервал (чем больше метрический шаг), тем меньше скорость движения (*темн*); чем уже интервал (чем меньше метрический шаг), тем быстрее темп (рис. 18).



Рис. 16. Виды ритмической направленности в формате (слева направо): вертикальная (П. Мондриан «Вертикальная композиция»); горизонтальная (П. Клее «Демоны»); диагональная и радиальная (В.В. Кандинский «Импровизация 26»)



Рис. 17. Метрическое членение отрезка на 9 частей

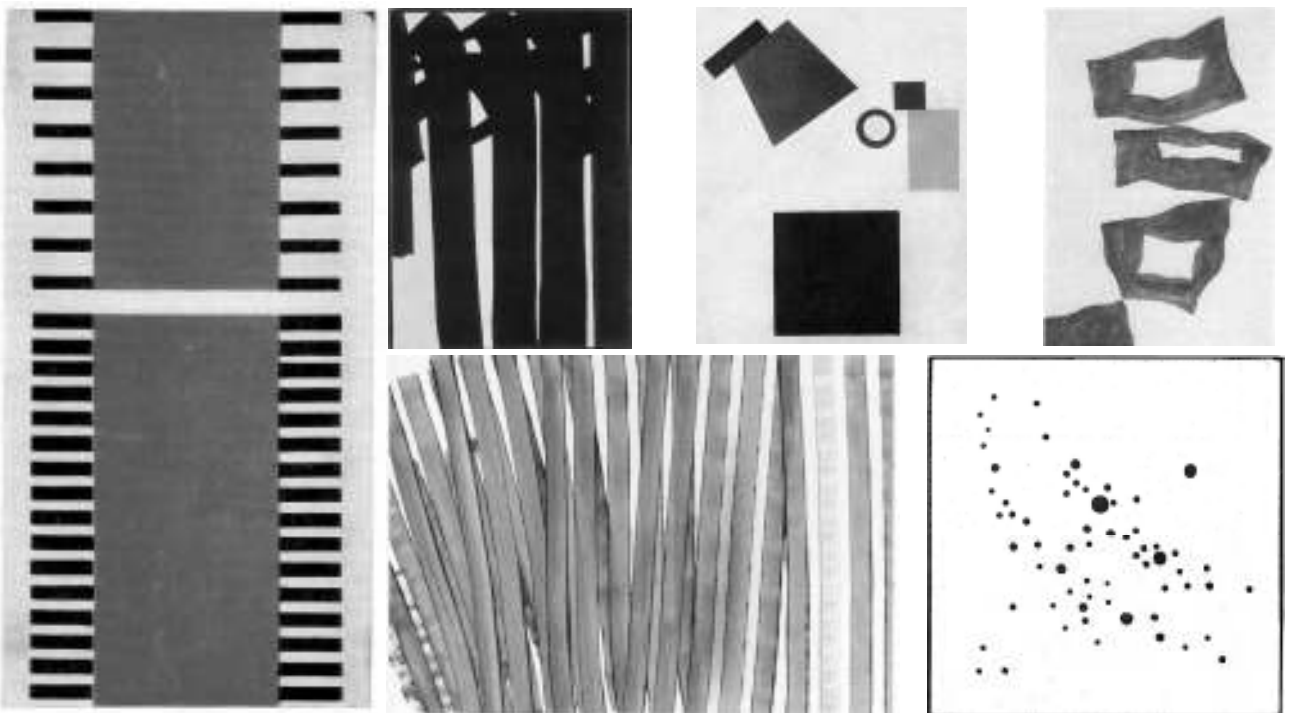


Рис. 18. Влияние метрических шагов на скорость движения (Л. Нусберг «Начало отсчета»). Примеры композиций в медленном (вверху) и быстром (внизу) темпе ритма: графические композиции Х. Хартунга, живопись К. Малевича и Х. Арпа («Постепенность»), графика В.В. Кандинского («Процесс высвобождения»)

Ритмический ход может быть равномерным и неравномерным (рис. 19). Перерывы постепенности в изображении ритмического хода усиливают динамический эффект. В изобразительном искусстве ритмический ход может быть направлен в глубину (центростремительный) или от периферии к центру (центробежный). Центробежное движение ритмического хода создает большую

сложность в восприятии, эффект преодоления пространственных преград. Последовательное сужение интервалов ритмического хода (увеличение темпа) приводит к возникновению перспективного эффекта (рис. 20).

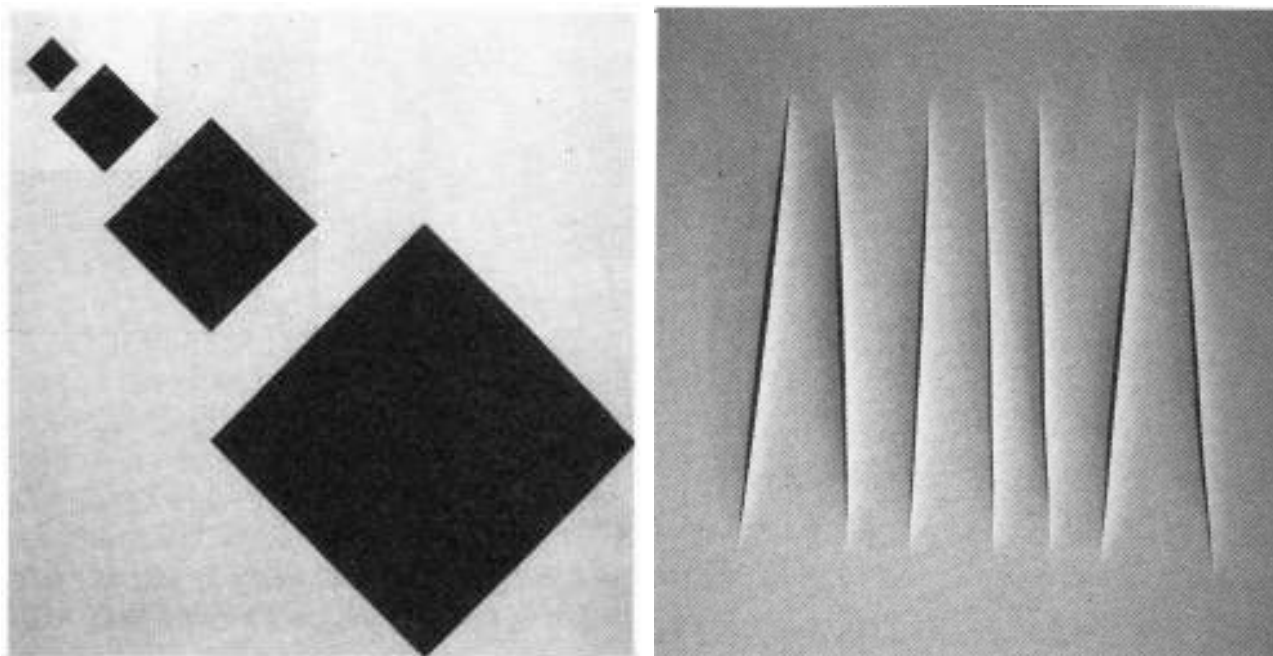


Рис. 19. Примеры равномерного и неравномерного ритма: слева - Т. Ван Дусбург «Арифметическая композиция»; справа - Л. Фонтана «Пространственный замысел»



Рис. 20. Ритмические ходы в глубину и из глубины (И. Иттен «Шкала пропорциональных изменений от широкого к узкому со встречным движением»)

Еще один тип ритма - ритмическая амплитуда. *Ритмическая амплитуда* - величина колебания ритмических единиц, перпендикулярная ритмической направленности (в отличие от ритмического хода, где развитие интервалов идет вдоль ритмической направленности). В изобразительном искусстве функцию ритмической амплитуды определяет масштаб (рис. 21). Сильные сжатия и разряжения ритмической амплитуды приводят к активной внутренней динамике всю композицию.

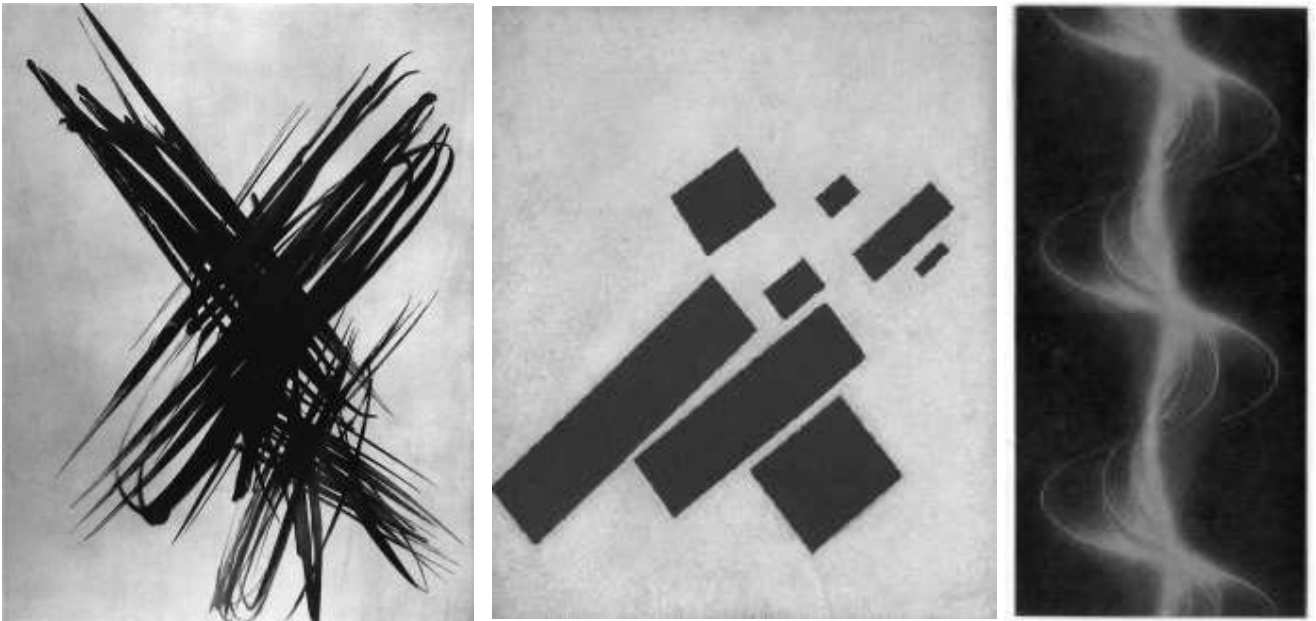


Рис. 21. Активно развивающаяся, широкая (Х. Хартунг), последовательно развивающаяся (К.С. Малевич) и равномерно идущая (Ф. Инфантэ) ритмическая амплитуда

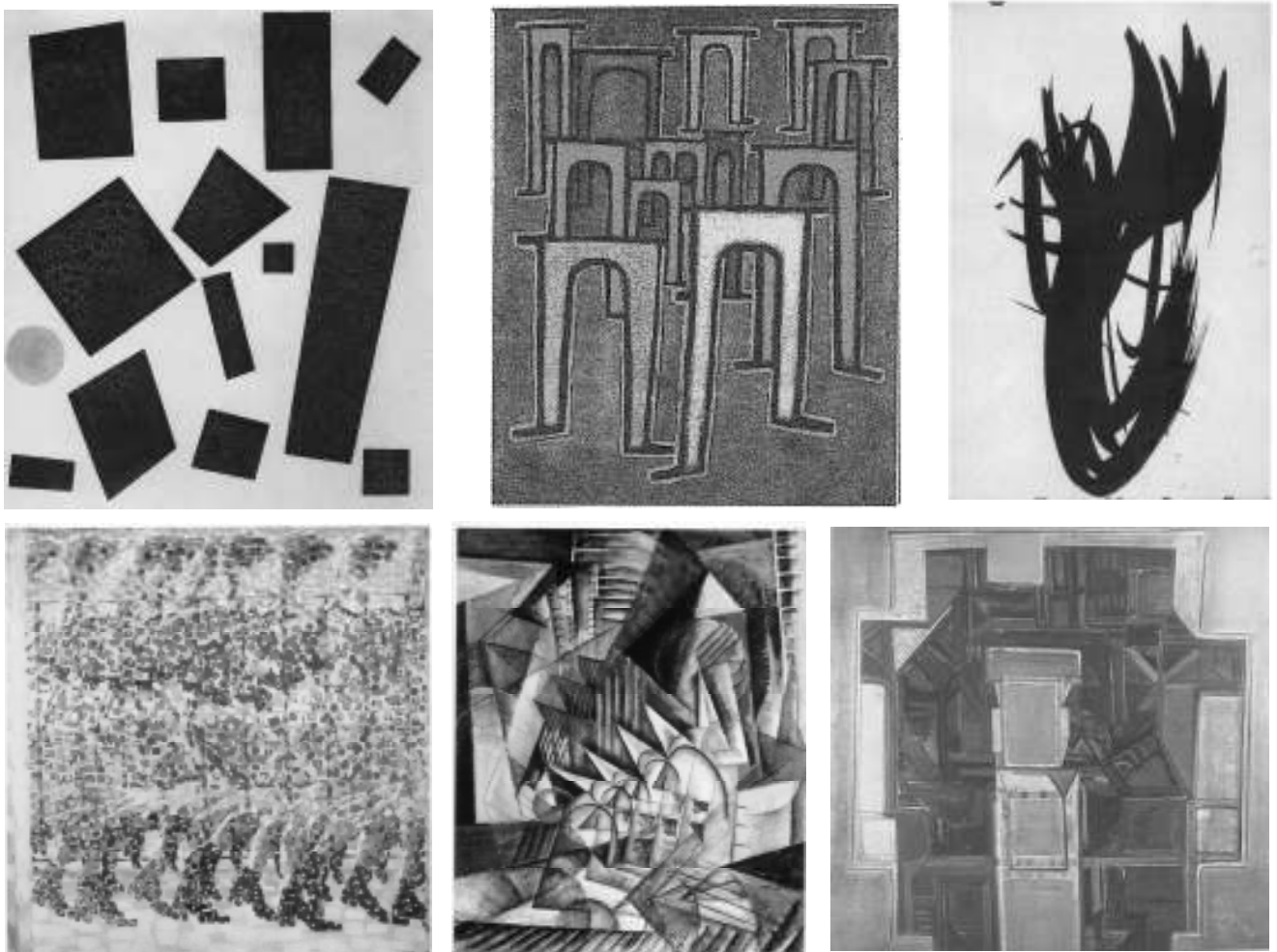


Рис. 22. Примеры пластического мотива: К. Малевич «Супрематизм», П. Клее «Революция виадука», графическая работа Х. Хартунга, Дж. Балла «Девушка, выбегающая на балкон», М. Вебер «Час пик», М.М. Шварцман «Обретённое пространство»

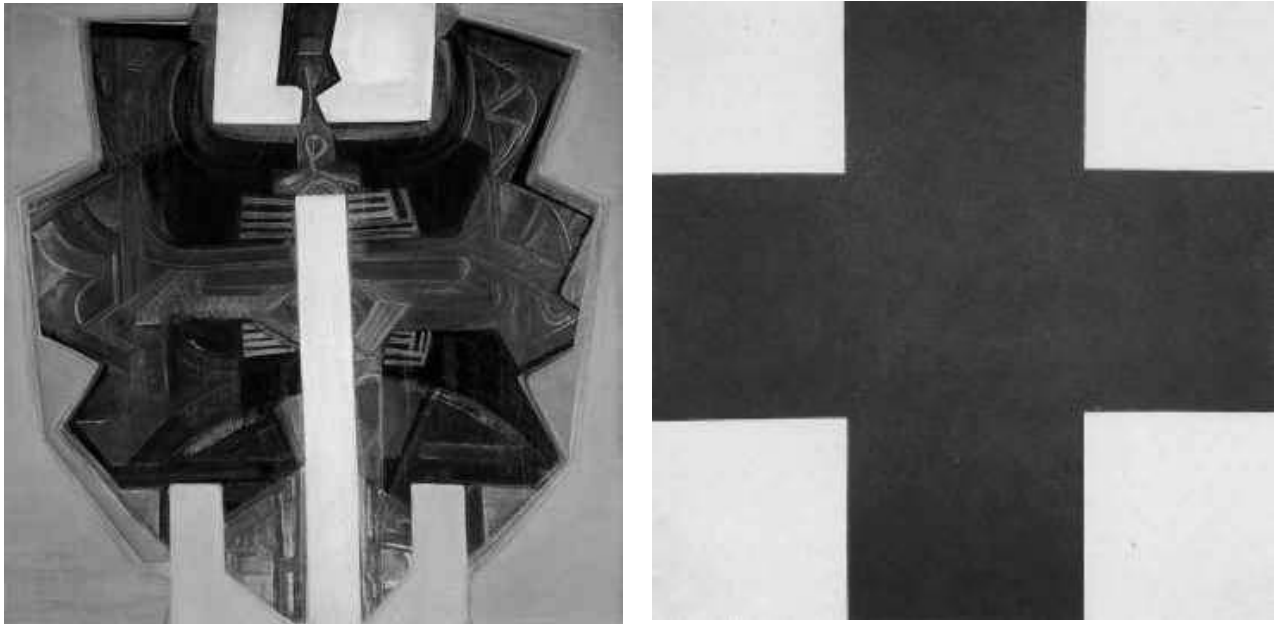


Рис. 23. Использование свойств симметрии (с незначительными нарушениями) в беспредметных композициях (на примере композиций М.М. Шварцмана и К.С. Малевича)

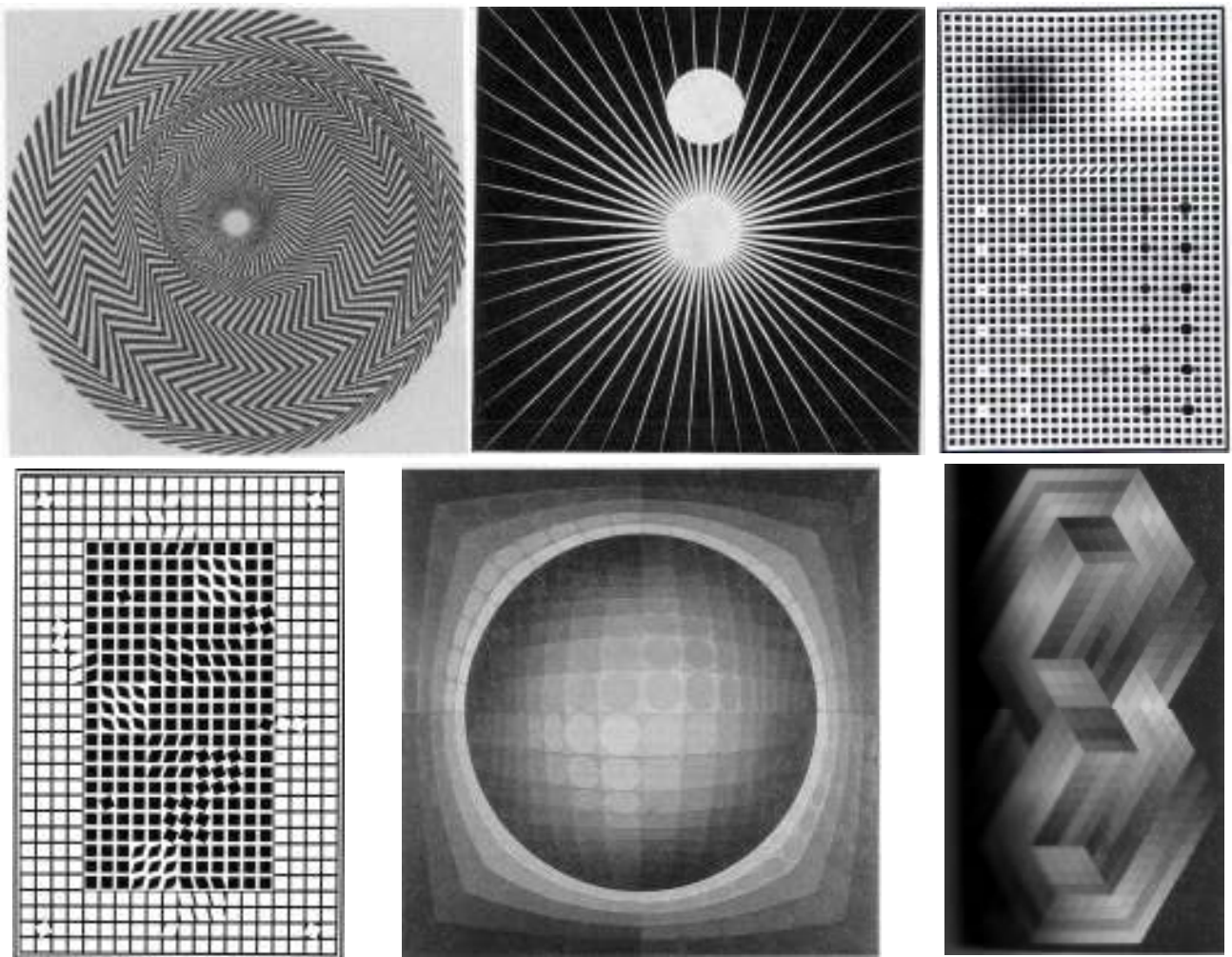


Рис. 24. Симметричные композиции с использованием оптических иллюзий: Б. Райли «Пламя», Р. Сапгир-Заневская «Солнце», работы В. Вазарели

Наиболее сложным и важным типом ритма является пластический мотив (рис. 22). *Пластический мотив* - ритмический ход, образованный сочетанием определенных единичных направленностей, синтезированных в один художественный элемент. Можно выделить в композиции основной пластический мотив и сопутствующие мотивы. Если пластический мотив связан с изображением подвижных моделей в разные моменты времени движения, что фиксируется соответствующими изменениями в мотиве, то получается стробоскопический эффект – видимость естественного движения (это используется в мультипликации). Пластический мотив может быть не только частным случаем интерпретации композиционной формы, но и стилистическим квантом произведения (что наблюдается в общих для многих художников стилистических направлениях – кубизм, супрематизм и др.).

Особый (инвариантный) случай пластического мотива – *симметрия*, которая способствует утверждению статического равновесия перцептивных сил, в отличие от динамического равновесия в пластическом мотиве. Но чаще пластический мотив сложен. Выражая образное начало ритма, он, с одной стороны, стремится к дублированию, к покою, к равновесию, но, с другой стороны, - к разнообразию, к движению, к нарушению равновесия. И даже в случае общего симметричного построения допускаются вариации, нарушающее симметричное положение отдельных элементов (рис. 23).

Часто используются симметричные повторы в композициях, построенных на различных **оптических иллюзиях** (рис. 24). К ним относятся следующие типы иллюзий. *Иррадиация* (от латинского *irradio* - сияю, испускаю лучи) связана с визуальным распространением светлых пятен на тёмные, эффектом пульсации, кажущимся изменением размеров пятен, она может быть положительной (иллюзорное увеличение светлых объектов на тёмном фоне) и отрицательной (обратный эффект при малых яркостях фона). *Иллюзии целого и части* подразумевают визуальный перенос свойств целого на отдельные части. С ними связан и другой тип оптических иллюзий – *иллюзии изменения отношений фигура – фон* (фигурой может восприниматься то изображённые

объекты, то пространство между ними, раздробленные объекты «отпадают» к фону). Существуют *иллюзии изменения рельефа и перспективы, динамики, освещения, переоценки вертикалей, преувеличения острых углов* и др.

Освещенность композиционных элементов – качество изображения, передающее направление и силу светового потока в условном пространстве картины. Освещенность объекта или его частей передается *тоном* (светлотой), а общая освещенность в пределах всей картинной плоскости – *тональностью* (общим высветлением или потемнением всех тонов картины). Освещение в композиции может быть *контрастным* (с четко читаемым направлением источника света и явным различием в тоне света и тени) и *рассеянным* (сближенные отношения света и тени и неопределенное положение источника света). Для организации тонального строя картины выбираются конкретная тональность (светлая, средней освещенности или темная) и определенный *тональный диапазон* (последовательность тональных градаций от самого светлого к самому темному пятну). В зависимости от образного замысла может быть использован различный тональный диапазон: широкий (если самый светлый и самый темный тона изображения далеко отстоят друг от друга по тональной шкале) и узкий (в случае сближенных тональных отношений между ними), многоступенчатый (если включает большое количество тональных градаций) и малоступенчатый (если количество тональных градаций минимально). В формальной композиции вовсе не обязательно ориентироваться на натуральный принцип распределения освещения. Намного важнее найти гармоничное соотношение темных, серых и светлых масс в картине (на основе «золотой пропорции»). Отдельные объекты изображения, акцентированные светлыми пятнами на темном фоне, могут то ярко «загораться», как самосветящиеся тела, то «гаснуть» и «растворяться» в окружении.

Акцентировка – выделение на основе контраста значимых участков изображения, отделение главного от второстепенного в нем. Акценты могут быть *центростремительными* (если окружающие элементы направлены в сторону акцентируемого пятна и ритмически сгущаются к нему), *центробеж-*

ными (если окружающие элементы направлены к периферии от акцентируемого пятна и ритмически разряжаются возле него) и *контрапунктирующими* (если в их сторону одновременно сгущаются одни и разряжаются другие пятна) (рис. 26, 27).

Из основных **композиционных приемов** часто применимы:

- повторение целого в частях (рис. 28 - 1);
- фрагментализация (часть вместо целого) (рис. 28 - 2);
- группировка (рис. 28 - 3);
- дробление форм (рис. 28 - 4);
- ранжирование акцентов (рис. 28 - 5);
- фокусирование объектов (рис. 28 - 6);
- сглаживание и смазывание форм (рис. 28 - 7);
- фонирование (рис. 28 - 8);
- обособление (рис. 28 - 9);
- перекрытие форм (оверлэппинг - частичное совпадение), примыкание, пересечение (рис. 28 - 10);
- пространственное варьирование форм (свертывание, развертывание и т.д.) (рис. 28 - 11);
- приемы построения и трансляции симметричного изображения (поворот; перенос; осевая, зеркальная, центральная симметрия; кадрирование; изменение масштаба и т.д.) (рис. 28 - 12);
- приемы построения асимметричного изображения (смещение по осям, разнохарактерность конструкции, деформация частей: сплющивание, вытягивание и т.д.) (рис. 28 - 13);
- альтернативное моделирование (рис. 28 - 14)
- инверсия форм (рис. 28 - 15)
- пластические связки и наложения форм (рис. 28 - 16)
- совмещение форм, врезки и выемки объёмов (рис. 28 - 17)
- совмещение ракурсов и точек зрения (рис. 28 - 18)
- разрывы форм (рис. 28 - 19).

Вместе с тем можно выделить три основные **операции преобразования** форм: *деформация* (от лат. *deformatio* – искажение) – искажение формы, выраженное во внешнем видоизменении ее частей (растяжение, сжатие, изгиб, кручение и т.п.); *модернизация* (от фр. *moderne* — современный) – обновление, усовершенствование формы, обогащение её деталями; *трансформация* (от лат. *transformo* – преобразую) – сущностное преобразование целостной структуры изображения, переход из одной изобразительной системы в другую (рис. 25). Трансформации изображения посвящен параграф второй главы, в котором рассматриваются способы выполнения учебного задания на «снятие изобразительности».

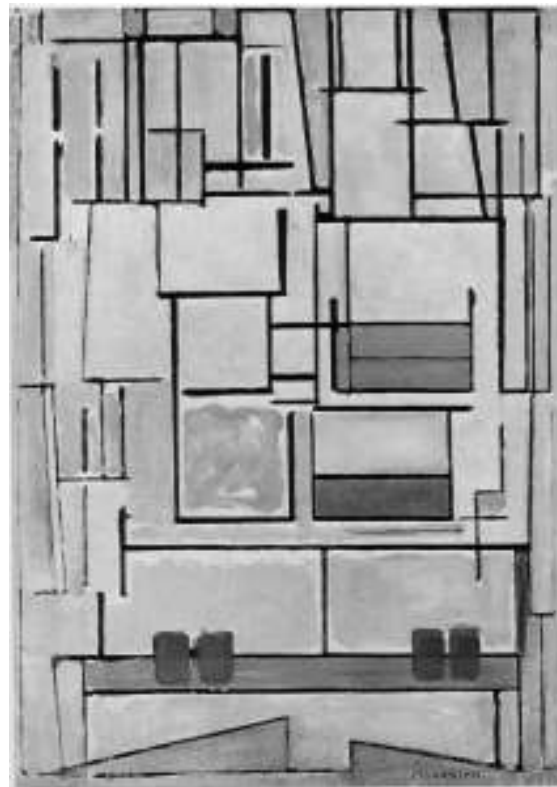


Рис. 25. Примеры типов преобразования изображений (слева направо, сверху вниз): деформация изображения архитектурного объекта (М. Эшер «Балкон»); трансформация изображения архитектурного объекта (П. Мондриан «Голубой фасад»), модернизация формы архитектурного объекта (М. Н. Ромадин)



Рис. 26. Виды акцентов (схемы)

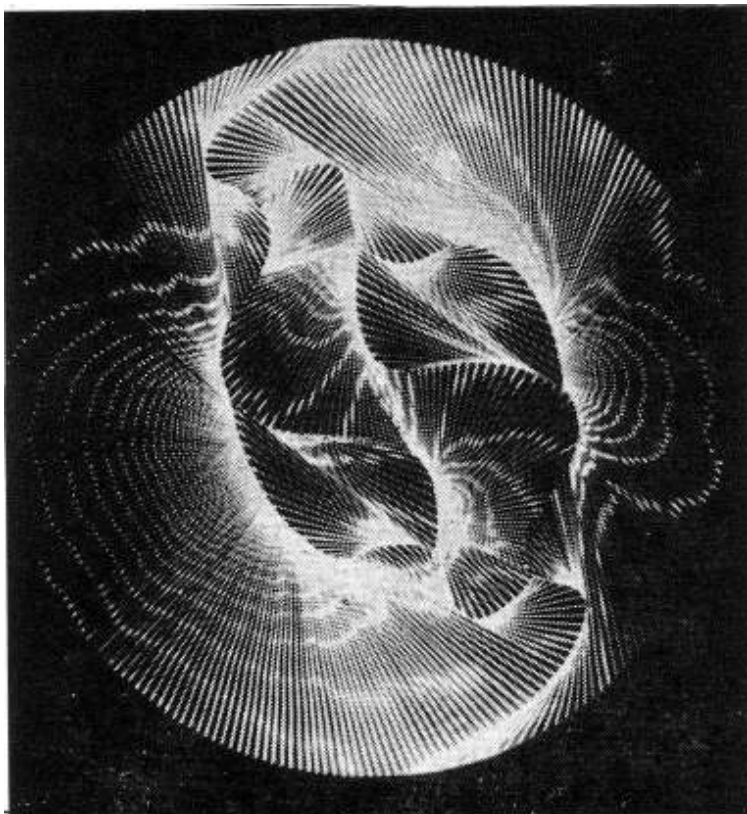
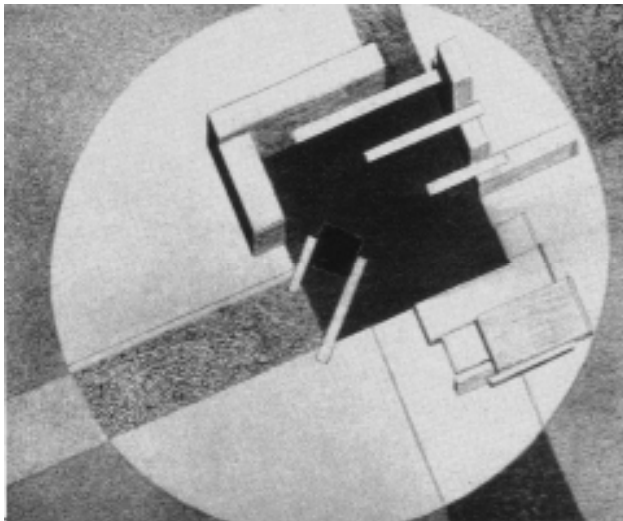


Рис. 27. Примеры акцентировок (слева направо, сверху вниз):
 центростремительное акцентирование (Л.М. Лисицкий «Проун 1-е. Город»);
 центробежное акцентирование (П.А. Филонов «Белая картина»);
 контрапунктирующее акцентирование (А. Дуарте «Композиция»)

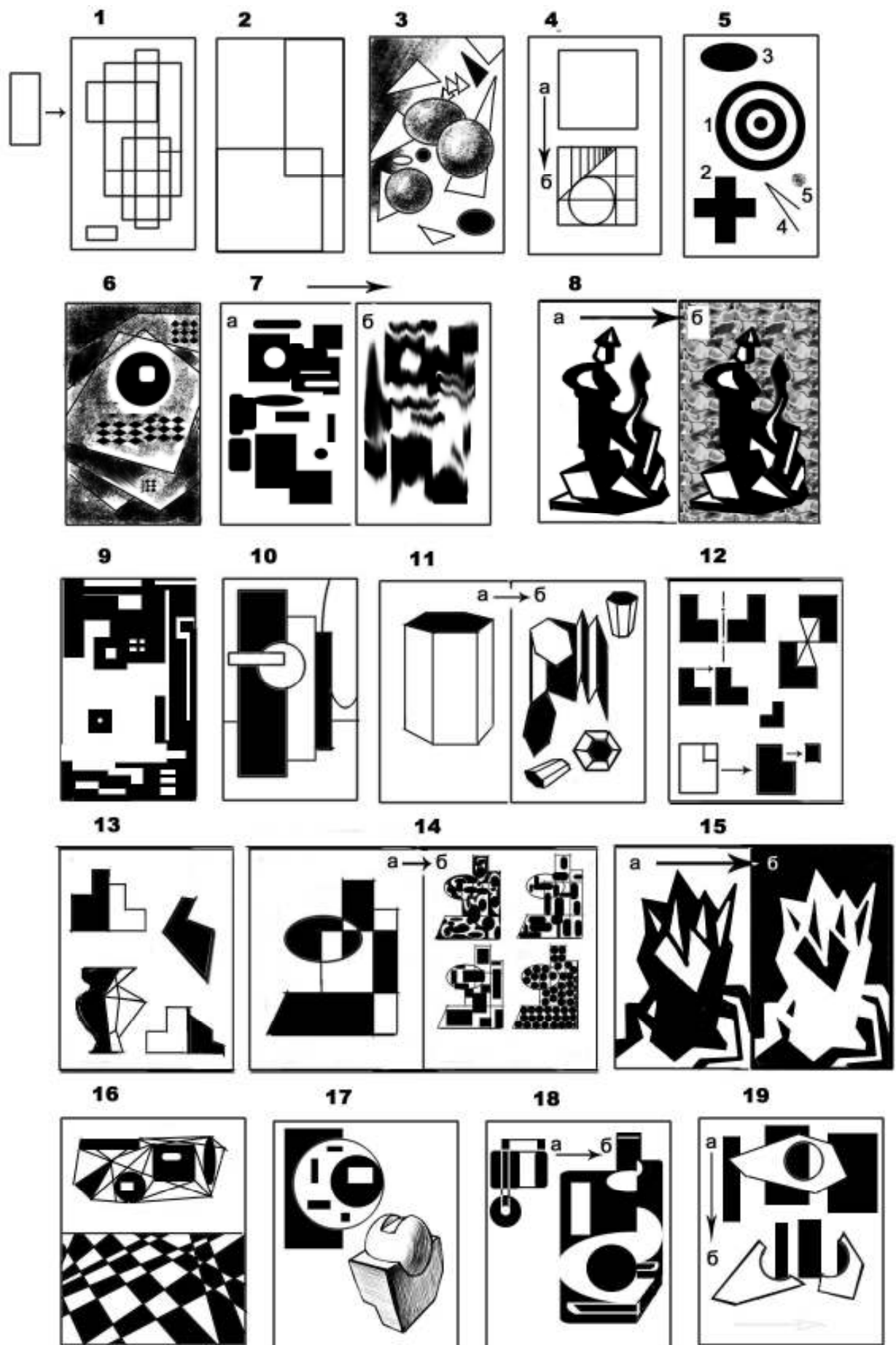


Рис. 28. Основные композиционные приемы

1. 3. Освоение композиционной грамоты беспредметного изображения в процессе изучения элективного курса «Основы формальной композиции»

Элективный курс по освоению основ формальной композиции рассчитан на один семестр обучения и включает систему обучающих упражнений (примеры заданий проиллюстрированы работами студента 3 курса группы 096 А. Худина, 2003 г.).

1. Построение сложного изображения на основе вариаций формы определённой геометрической фигуры (повторение целого в частях). Например, изображение может быть построено из прямоугольных форм, которые увеличиваются или уменьшаются в масштабе, накладываются друг на друга, образуя пространственные «цепи», варьируются по форме, то вытягиваясь в линии, то стабилизируясь в форме квадрата, ритмически группируясь, образуя динамические ходы и т.д. Толщина линий выделения фигур тоже варьируется. Изображение выполняется методом аппликации светло-серых полос на тёмном фоне (рис. 29).

2. Изучение структуры формата при выполнении беспредметной композиции. Проведение структурного анализа квадратного формата (построение диагоналей, полудиagonalей, серединных перпендикуляров, выделение геометрического центра как точки пересечения диагоналей, нахождение оптических центров – точек пересечения диагонали и полудиagonalей, проведение структурных параллелей, и т.д.), изучение действия силовых линий, образованных определённым размещением фигур на картинной плоскости, ритмическими ходами и пластическими связями, исследование связей композиционной тектоники с форматом изображения, акцентных свойств, тона, цвета, формы, величины элементов, фактуры и текстуры поверхности и т.д. Изображение выполняется методом цветной аппликации из нескольких различных по тону, цвету и фактуре сортов бумаги (рис. 30).

3. Выполнение симметричных геометрических узоров. Применяется разнопорядковая центральная, осевая и зеркальная симметрия, гомотетия. В построении могут использоваться внутриконтурные связевые решётки правильных плоских фигур (указанный метод формообразования подробно описан Г.М. Головым). При этом важно выстроить не контурно очерченное, а моделированное пятнами простых геометрических фигур изображение. Используется метод аппликации светло-серых полос на тёмном фоне (рис.31).

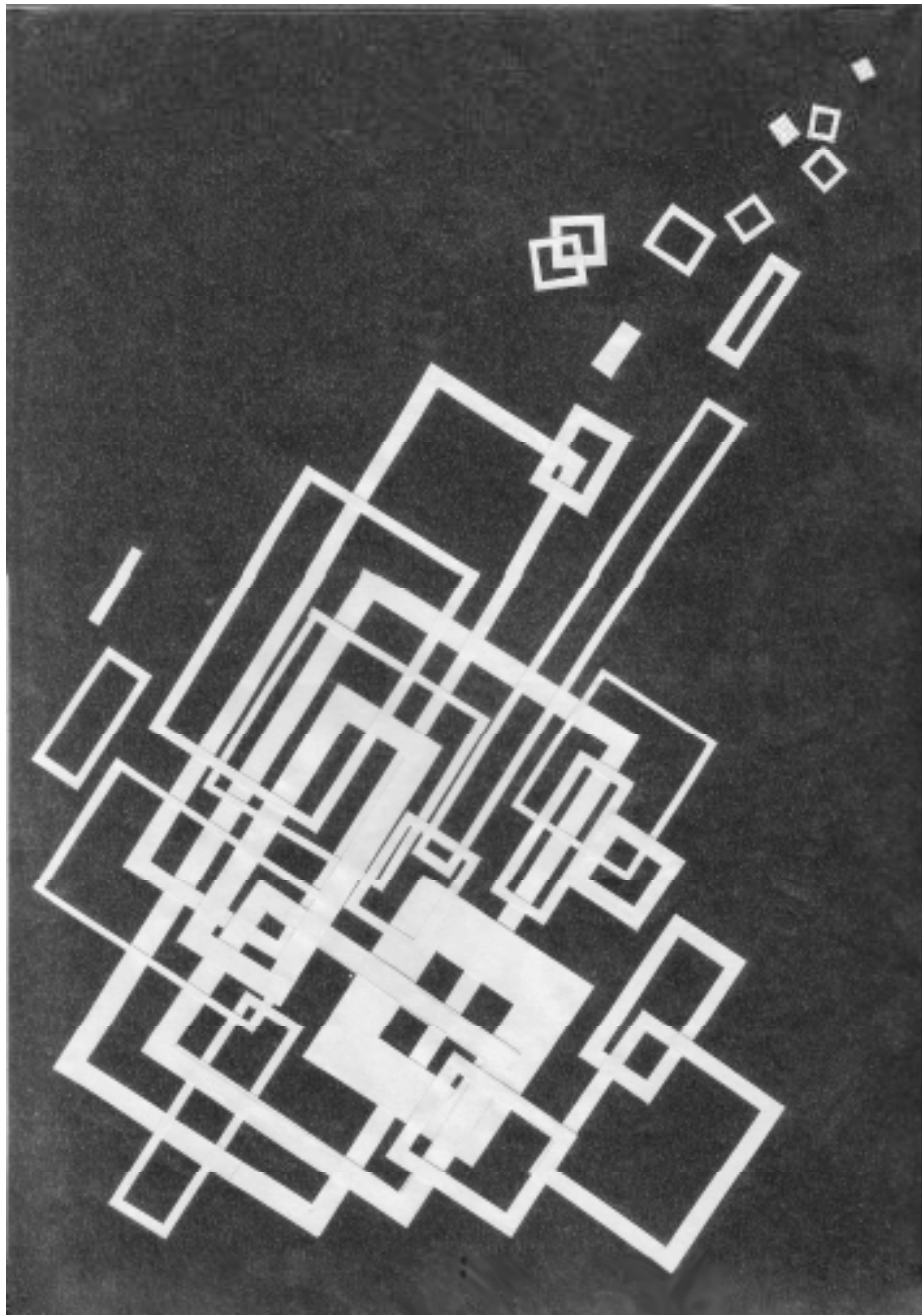


Рис. 29. Задание 1. Построение сложного изображения на основе вариаций формы определённой геометрической фигуры (повторение целого в частях).
Аппликация

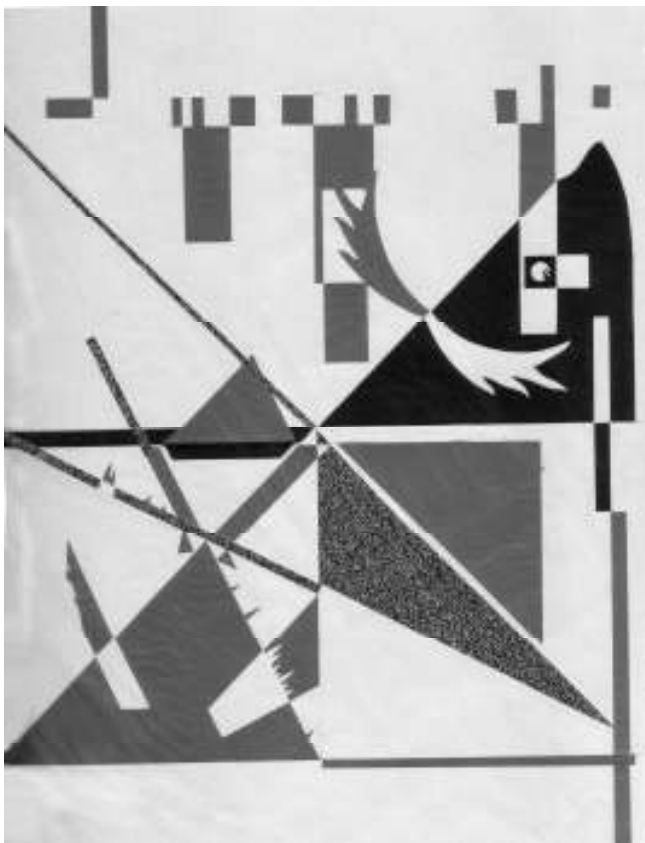


Рис. 30. Задание 2. Изучение структуры формата беспредметной композиции. Аппликация из цветной бумаги

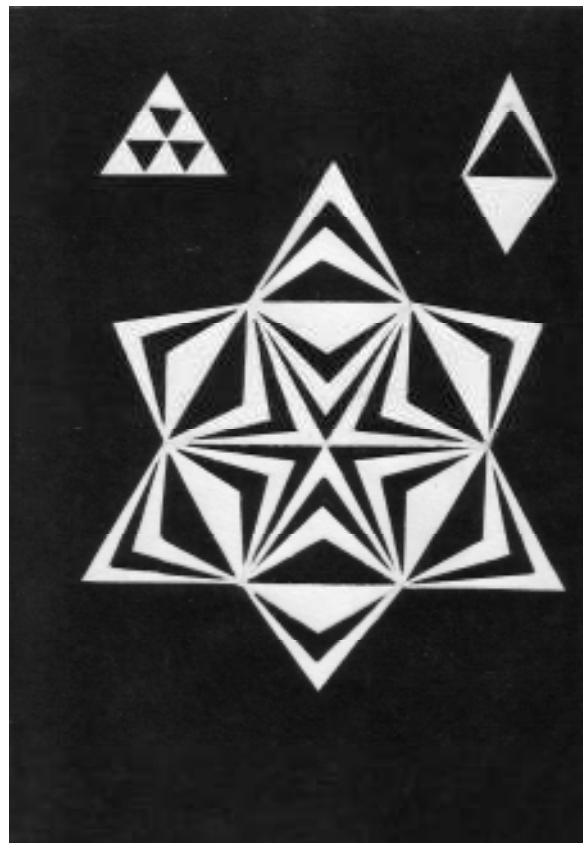


Рис. 31. Задание 3. Выполнение симметричных геометрических узоров. Аппликация

4. Изучение типов изображений (на основе дидактической модели визуальных знаков В.Я. Берсневой). Выполняется 6 типов изображений (рис. 32):

а) *реалистическое* (натурный образ – отражение действительности, формы которой определяются без искажения внешнего вида с полным или частичным соответствием отображаемому объекту);

б) *иконическое* (изображение объекта в обобщённом виде, т.е. в виде изобразительного графического знака, который, сохраняя изоморфное соответствие с объектом, не является его точной копией, а условно выделяет в нём существенные черты формы);

в) *геометрическое* (знак геометрического подобия, при котором объект структурируется в виде сочетания геометрических фигур или тел);

г) *ассоциативное* (ассоциативный знак – преобразование знаковой модели, при котором некоторые признаки формы отдельного объекта исключены, а оставшиеся комбинируются с признаками формы другого объекта);

д) *символическое* (условный знак-символ с максимальной степенью обобщённости и экспрессии выражающий определённую смысловую и эмоционально-образную идею объекта как явления, события);

е) *абстрактное* (знак, построенный из абстрактных форм, отвлечённо от предметной конкретики выражающий существенные черты воспринимаемого объекта);

ж) *точечное* (знак-сигнал, знак-индекс, представляющий собой предельно схематизированную и зрительно законченную геометрическую форму, максимально условное изображение)

О.В. Чернышёв подчёркивает, что знаковое изображение строится на принципах автономности, различимости, запоминаемости и визуальной активности (29).

5. Точка как системообразующий элемент композиции (рис. 33):

- атомарный графический элемент;
- предел устремлённости линий;
- пятно, образованное пересечением центрированных прямых в системе ортогональных осей – «вертикаль-горизонталь»;
- пятно, образованное пересечением диагональных центрированных прямых в системе ортогональных осей;
- точка касания фигур. Образование пятна за счёт увеличения зоны центрации. Примыкание фигур к точке и образование периферийных зон;
- «зона разрыва». Децентрация изображения фигуры, расслоение пятна в центробежном движении. Устремлённость фигур к точке;
- предел устремлённости фигур. Переход от центрированных линий к устремлённости фигур к предельной точке (центростремительное движение и примыкание).

6. Пятно как системообразующий элемент композиции (рис. 34):

- результат наложения однородных фигур;
- пространственная группировка форм;

- точечный знак;
- результат равнодействия силовых линий, направленных вдоль вертикальной и горизонтальной динамических осей;
- результат действия центробежных или центростремительных сил взаимодействия элементов.

7. *Плоскость как системообразующий элемент композиции*
(рис. 35):

- врезки взаимно перпендикулярных плоскостей;
- складчатые плоскости;
- параллельные плоскости в условном пространстве;
- пространственный ритм перекрывающих друг друга плоскостей (*оверлэппинг* – пространственный эффект, полученный в результате перекрывания фигур, при котором разомкнутая форма стремится к образованию целостной фигуры на более глубоком пространственном плане);
- наложение плоскостей по вертикально-горизонтальным направляющим;
- свободные (хаотичные) наложения плоскостей.

8. *Выполнение беспредметных эскизов с изображением прямых линий, проведённых в различных направлениях без образования замкнутых пространств* (рис. 36). Серии центрированных (расходящихся от центра к краям) и параллельных прямых линий. Образование ломанных по вертикально-горизонтальным направлениям линий. Образ прямой в неевклидовой геометрии (конформистская модель Пуанкаре): разомкнутые дуги окружностей как символ прямых. Полоса как образ линии, перерастание линии в плоскость. Динамический резонанс пересечения вертикали и горизонтали, расслоение пространства в результате активности перпендикулярно направленных визуальных сил.

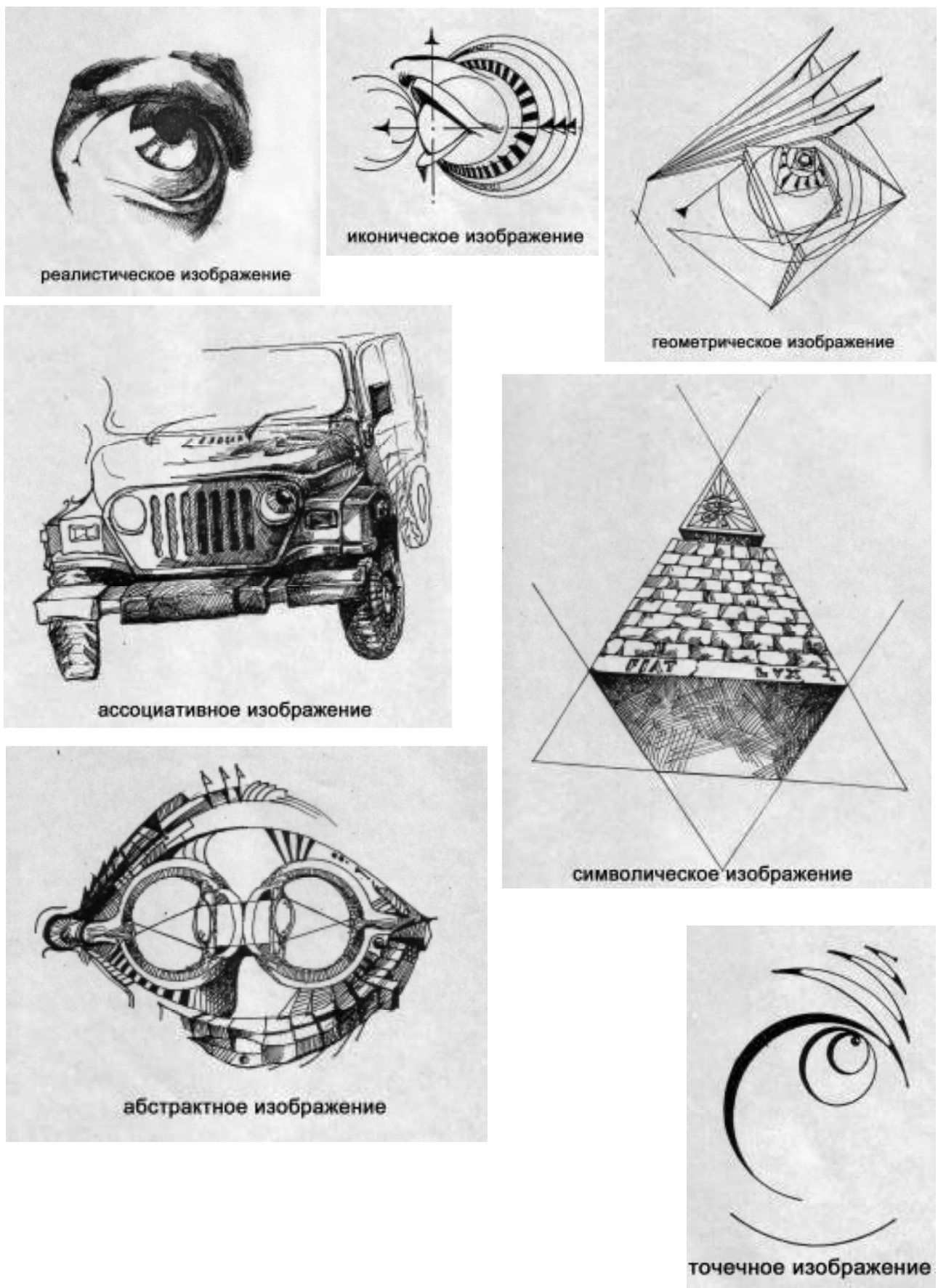


Рис. 32. Задание 4. Типология изображений на основе реального прототипа (глаз): реалистический, иконический, геометрический, ассоциативный, символический, абстрактный, точечный типы изображений

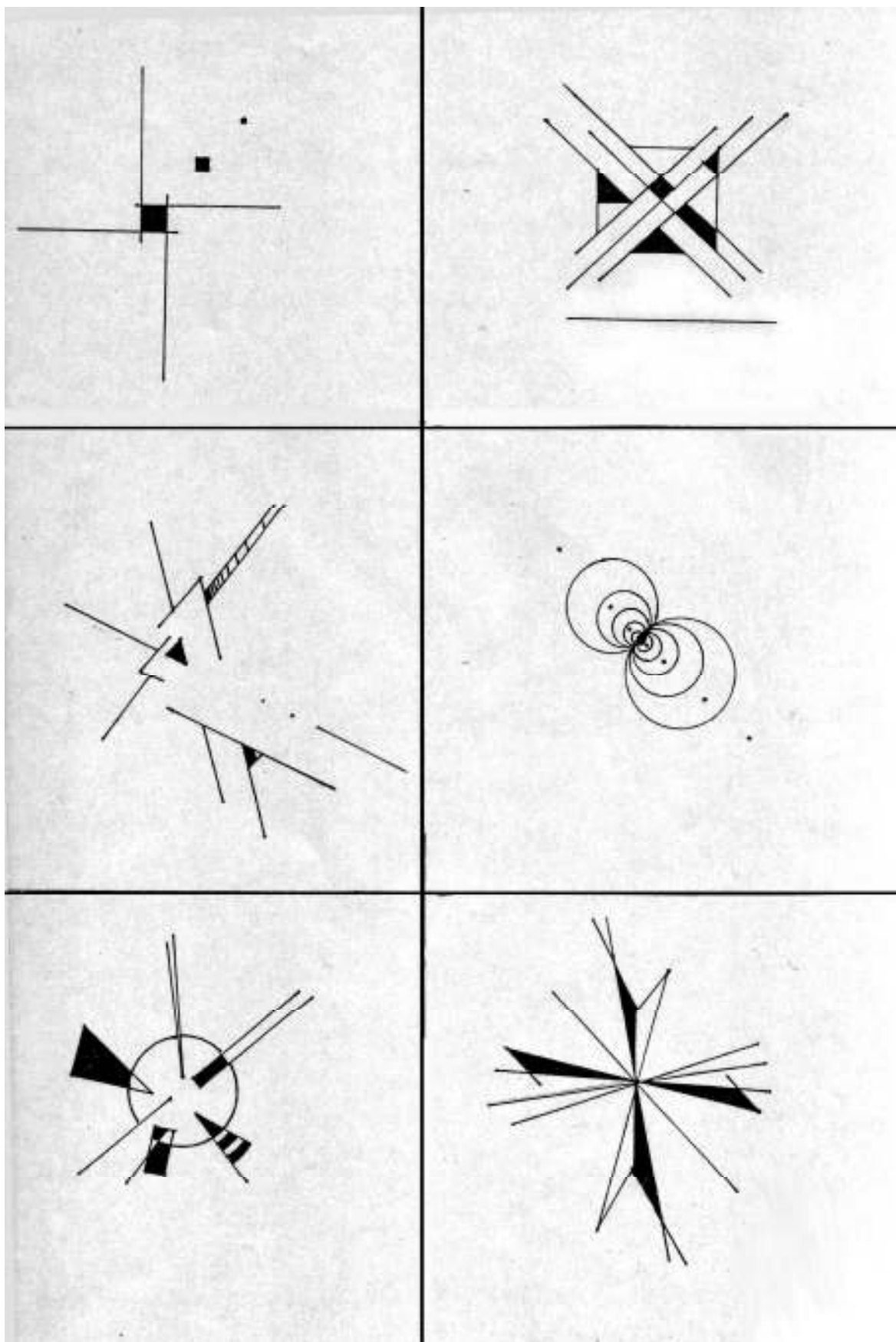


Рис. 33. Задание 5. Точка как системообразующий элемент композиции

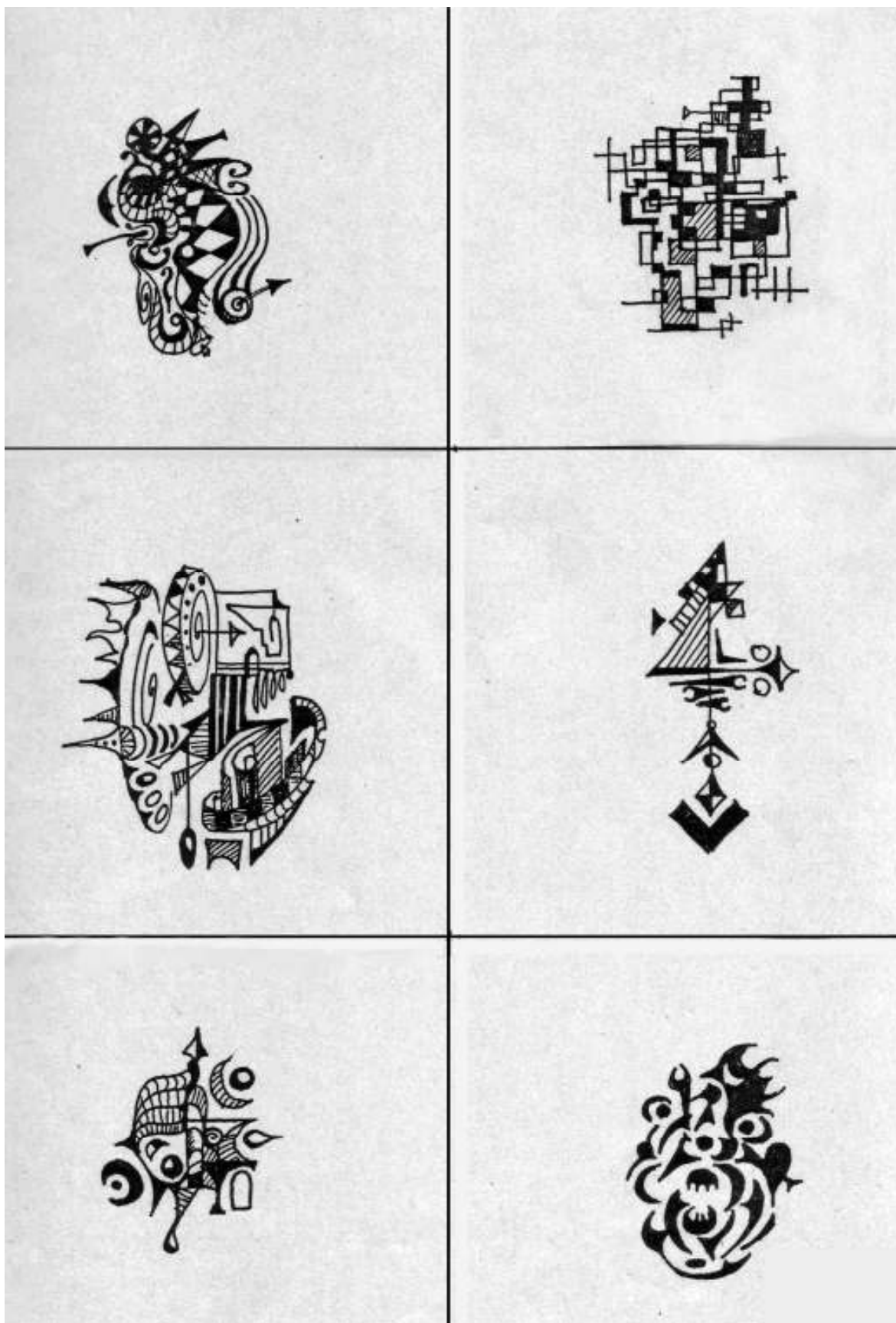


Рис. 34. Задание 6. Пятно как системообразующий элемент композиции

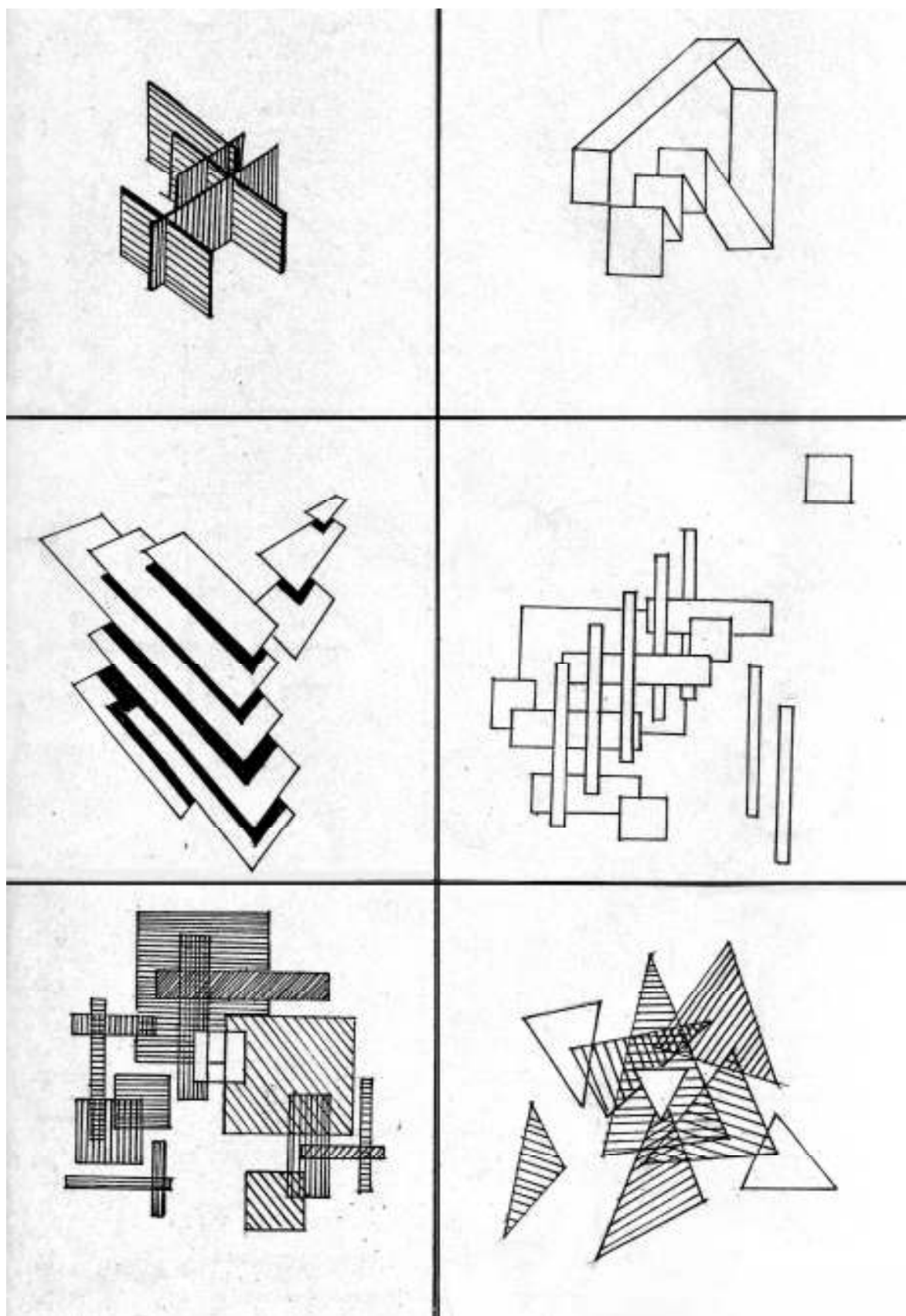


Рис. 35. Задание 7. Плоскость как системообразующий элемент композиции

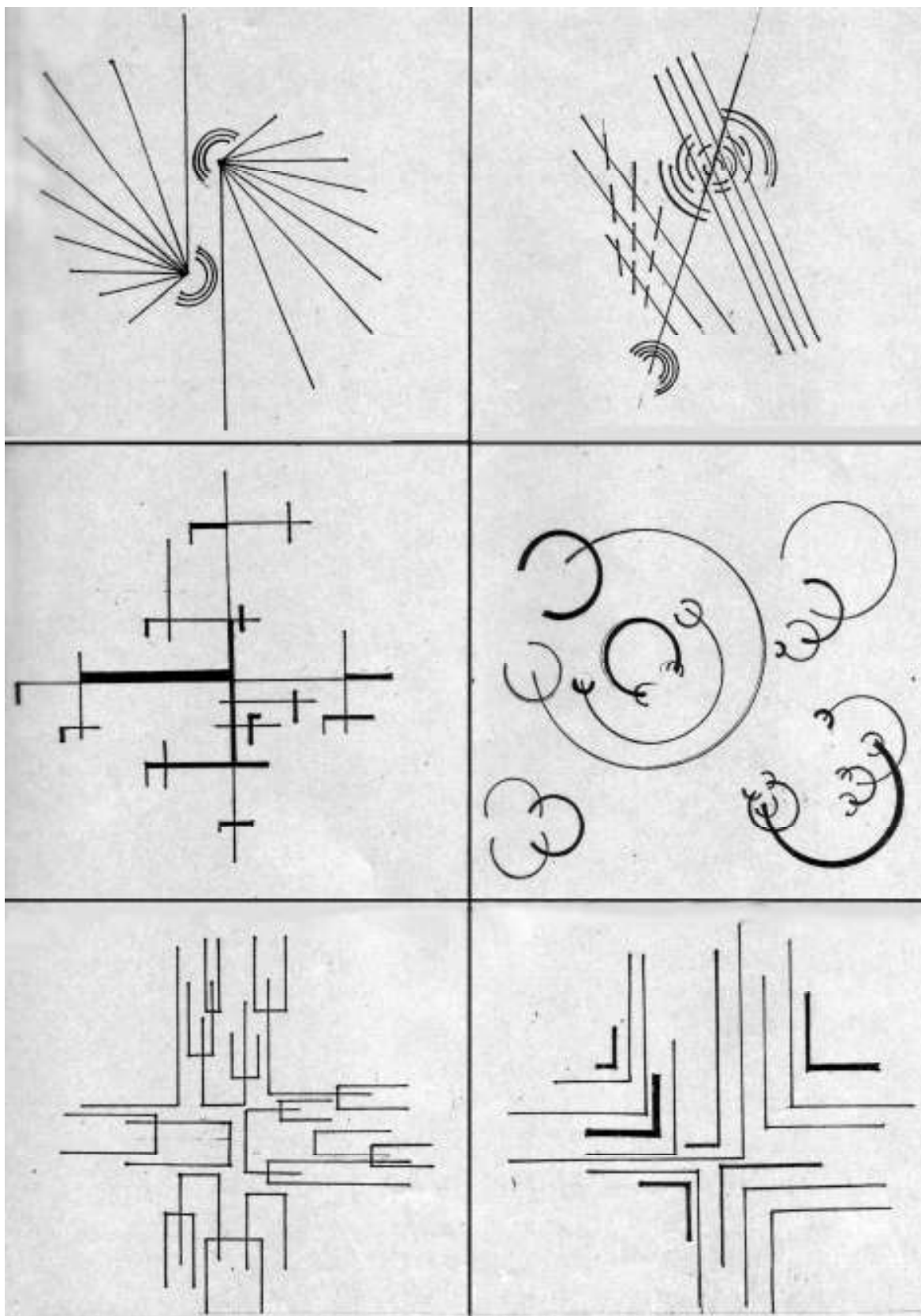


Рис. 36. Задание 8. Выполнение беспредметных эскизов с изображением прямых линий (и их изменённых образов), проведённых в различных направлениях без образования замкнутых пространств

9. Выполнение беспредметных эскизов с изображением ограниченного количества линий, работающих на принципе контраста и противопоставления (рис. 37). Композиции, построенные на принципе симметрии с контрастным сопоставлением гранёных форм, образованных отрезками прямых линий, и ажурных очертаний непрерывно вьющейся кривой. Превращение ломанных линий в кривые за пределами зоны центрального пятна. Асимметричные построения с использованием контраста вертикально-горизонтальных прямых и дуг окружности. Условная передача различной текстуры материала средствами линии. Противопоставление строгого пластического строя вертикалей и горизонталей аналогично направленным «корявым» кривым линиям. Противопоставление метра однородных линейных элементов и ритма последовательно изменяющихся линейных очертаний.

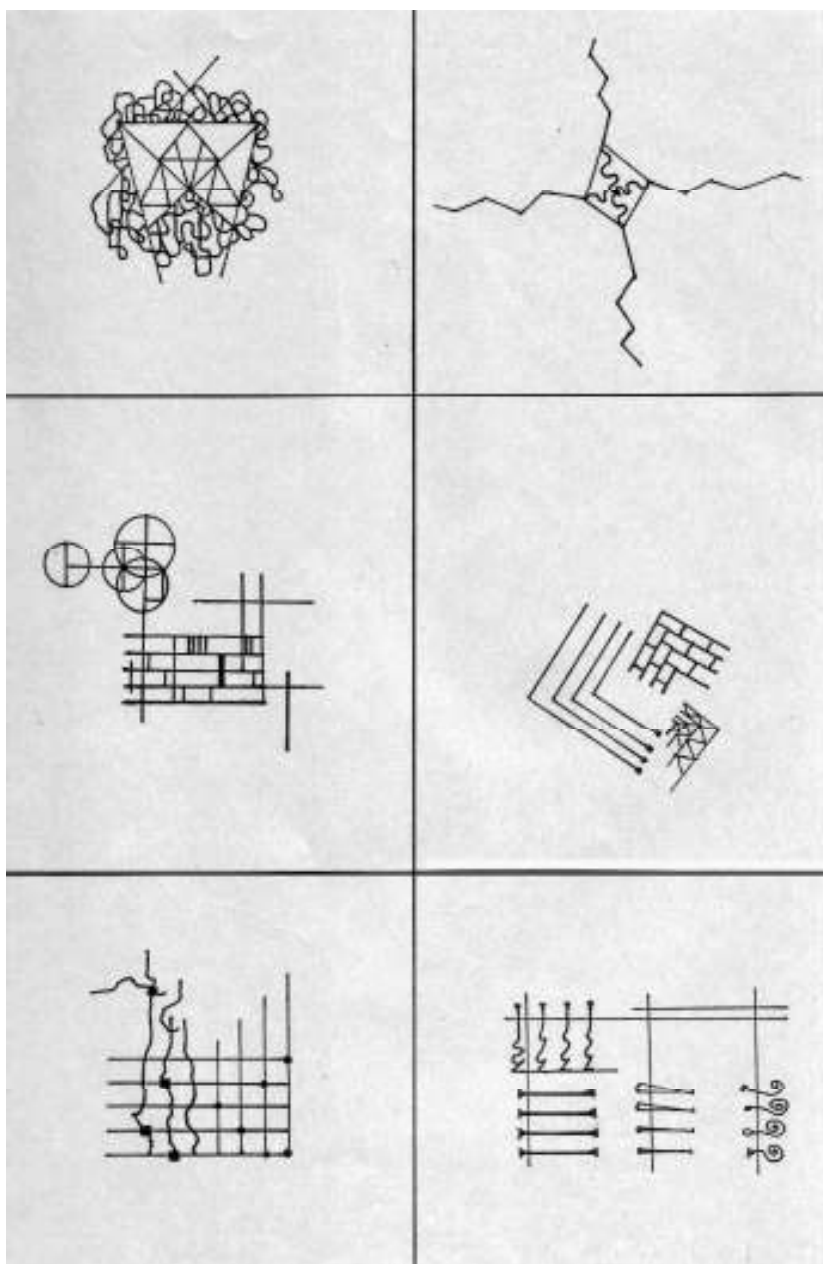


Рис. 37. Задание 9. Выполнение беспредметных эскизов с изображением ограниченного количества линий, работающих на принципе контраста и противопоставления

10. Выполнение беспредметных эскизов различным образом группирующихся прямых и кривых линий (рис. 38). Окружности ритмически перемещающиеся вдоль центрированных прямых. Окружности, образующие сцепления с ломанными прямыми. Сцепления ломанных линий в условном пространстве. Свободная группировка коротких вертикальных и горизонтальных линий. Группировка вертикальных и горизонтальных линий различной толщины с образованием замкнутых фигур прямоугольной формы, накладывающихся друг на друга. Сопоставление замкнутых и незамкнутых фигур, образованных прямыми линиями, идущими в различных направлениях. Линия-контур и линия-штрих, сгущение линейных ритмов в глубине условного пространства. Превращение изогнутых ломанных и кривых линии в точечный знак. Сопоставление замкнутого очертания кривой линии и метрических структур, состоящих из отрезков прямых линий. Передача ощущения «текучести» с помощью ритма кривых. Контрастные моменты взаимодействия прямых и кривых линий.

11. Выполнение беспредметных эскизов с использованием прямых линий и контуров (рис. 39). Наложение фигур с замкнутым и фрагментарно разомкнутым линейным контуром. Передача очертаний поверхностей объёмов с помощью ломанных линий. Условная моделировка пространства ломанными линиями. Движение ломанных линий по заданному вектору развития формы. Контрастное сопоставление метрических и ритмических решёток, образованных центрированными и ортогонально направленными прямыми линиями.

12. Выполнение беспредметных эскизов с использованием ритма разнонаправленных прямых и кривых линий (рис. 40). Точечные композиции (построенные на ритмическом стягивании элементов к общему центру) из параллельных вертикальных и горизонтальных линий. Точечные композиции, выстроенные на основе ритмического сжатия концентричных дуг окружностей. Точечные композиции, образованные метрическим чередованием прямых углов, симметричных относительно вертикальной и горизонтальной динамических осей. Эффекты сцепления и разрыва форм линейных очертаний. Образование пространственной скручивающейся спирали, благодаря последовательному ритму ломанной линии, состоящей из чередующихся вертикальных и горизонтальных отрезков. Сопоставление радиальных ритмов, образованных центрированными прямыми. Дробный ритм, повторяющий очертания замкнутых геометрических фигур.

13. Изучение динамических осей, силовых линий и опорных точек. Любой графический элемент в заданном формате, попадая в различные по ощущению тяжести зоны, испытывая сопротивление краёв картинной плоскости, вызывая сильное или слабое зрительное раздражение, вступая во взаимодействие с другими элементами, создаёт определённое визуальное напряжение. Активизация визуального напряжения приводит к стягиванию других композиционных элементов в направлении к элементам наибольшей визуальной активности (акцентам). Так образуются динамические оси условного перемещения форм. Между массами элементов в формате возникают силы притяжения и отталкивания, образуются силовые линии.

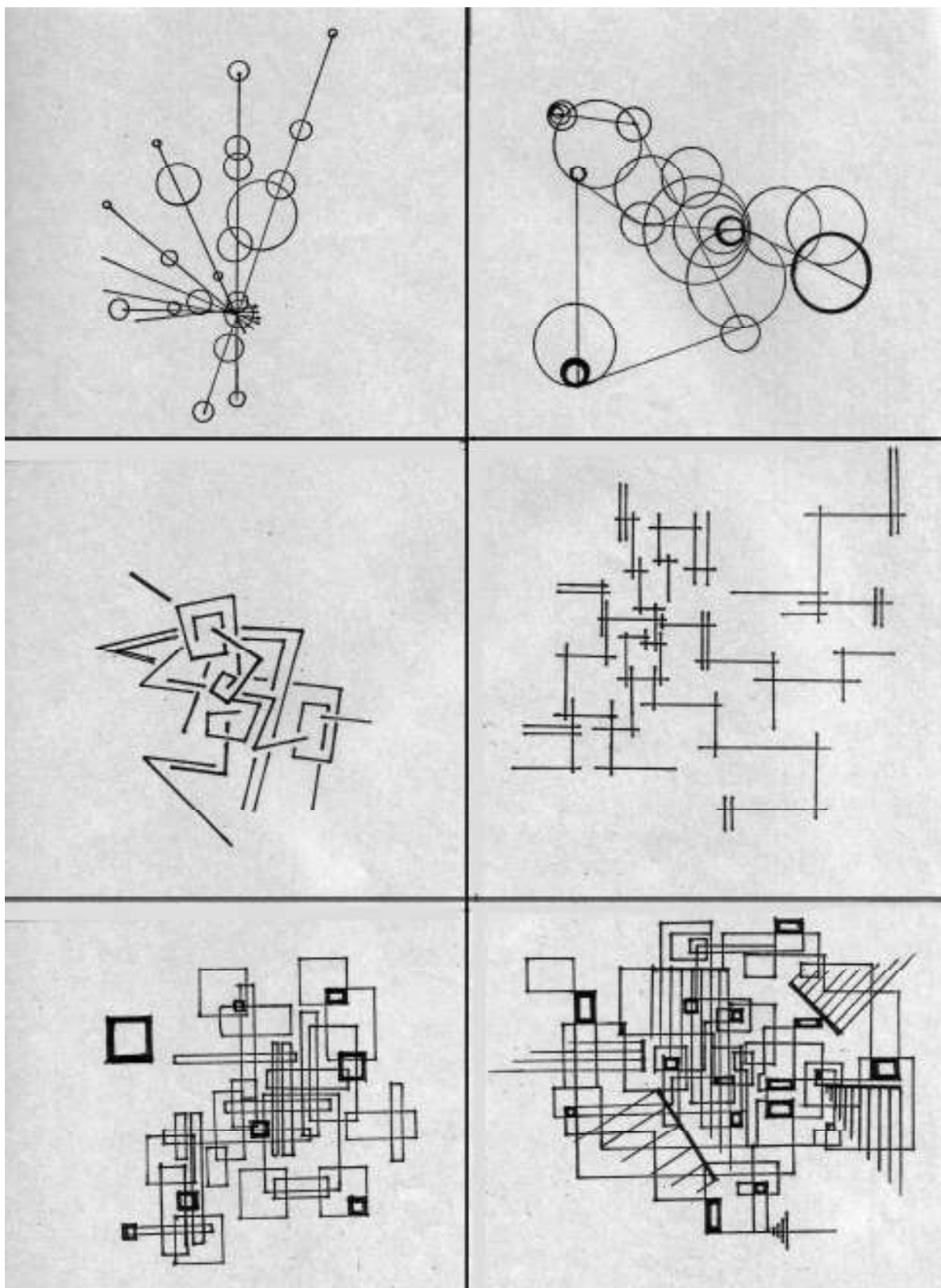


Рис. 38-а. Задание 10. Выполнение беспредметных эскизов различным образом группирующихся прямых и кривых линий

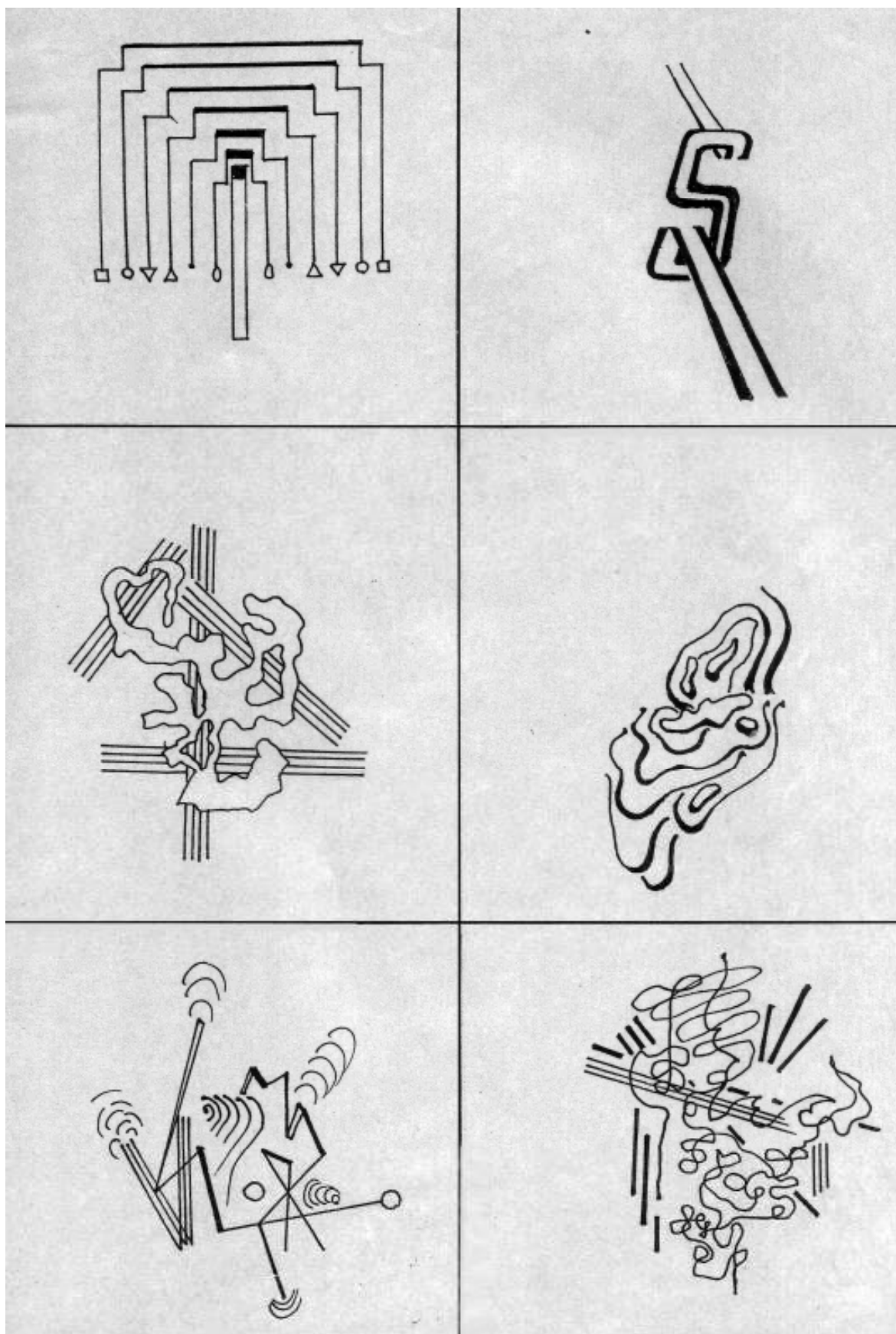


Рис. 38-б. Задание 10. Выполнение беспредметных эскизов различным образом группирующихся прямых и кривых линий

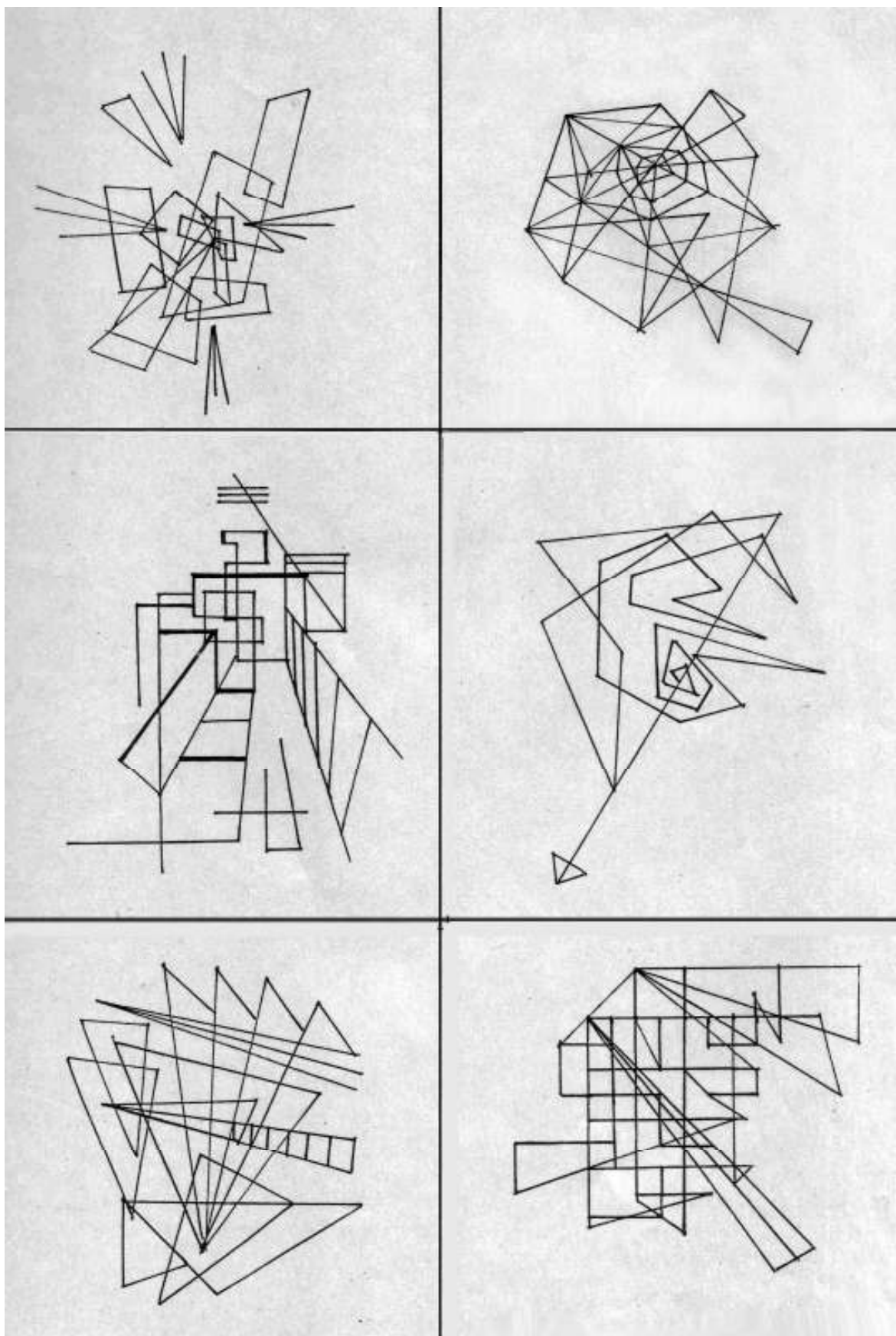


Рис. 39. Задание 11. Выполнение беспредметных эскизов с использованием прямых линий и контуров

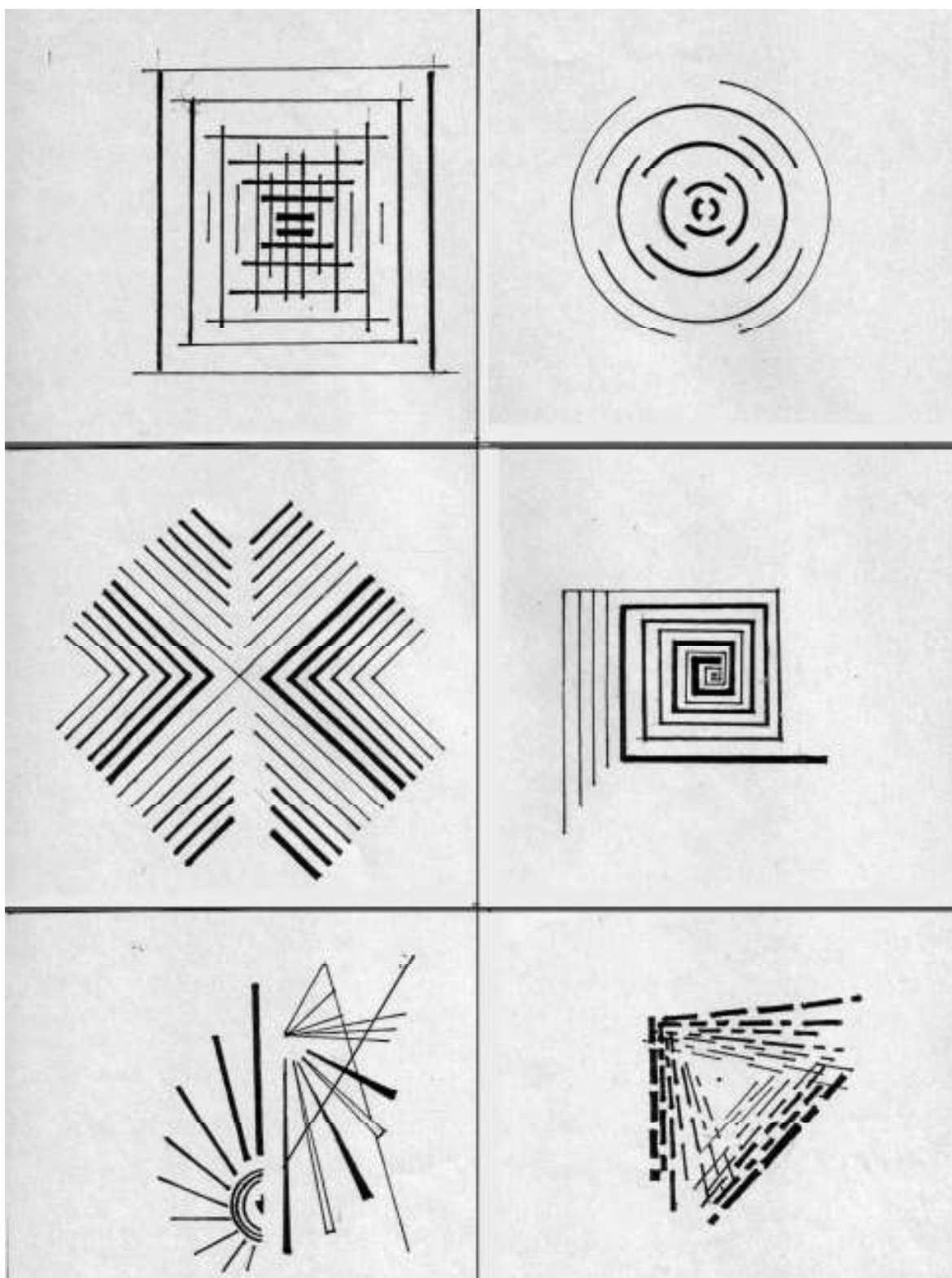


Рис. 40. Задание 12. Выполнение беспредметных эскизов с использованием ритма разнонаправленных прямых и кривых линий

Силовые линии создают вектора развития формы до предела опорных точек. Целостные фигуры визуальное удерживается в восприятии, благодаря компенсации действия визуальных сил, которые образуют границы формы.

Эти моменты развития формы по одной или нескольким динамическим осям, фиксации устойчивых элементов изображения в виде опорных точек отражены на рис. 41.

14. Исследование систем организации композиционных пространств открытой, замкнутой и перетекающей формы (рис. 42). Перетекание замкнутого пространства в открытое посредством развития цилиндрической поверхности по направляющей в виде скручивающейся к главной оси спирали. Замыкающие пространственный участок плоскости: наложения и пересечения плоскостей. Складчатые плоскости в перетекающих пространствах: перекрывания и врезки при организации движения в глубину и возвратного движения. Свободное расположение объектов в открытых пространствах.

15. Моделирование контрастных замкнутых пространств (рис. 43).

Контрасты:

- внешней и внутренней структуры объекта;
- наземной и подземной архитектурных структур;
- визуально лёгкой и тяжёлой геометрических форм, замыкающих пространственные участки;
- гибких криволинейных цепей и рубленых форм, замыкающих пространственные участки
- выпуклых и вогнутых замкнутых поверхностей объёмов.

16. Анализ изменения контура модели без потери целостности композиции (рис. 44). Отпадание элементов плоских и объёмных фигур к фону. Незавершённость контуров объектов по мере удаления от главного композиционного центра. Разрыв фигуры на связанные симметричные формы. Распад контура на ритмически моделирующие его элементы. Превращение концентрических окружностей в скручивающуюся спираль, благодаря ритму разрывов дуг.

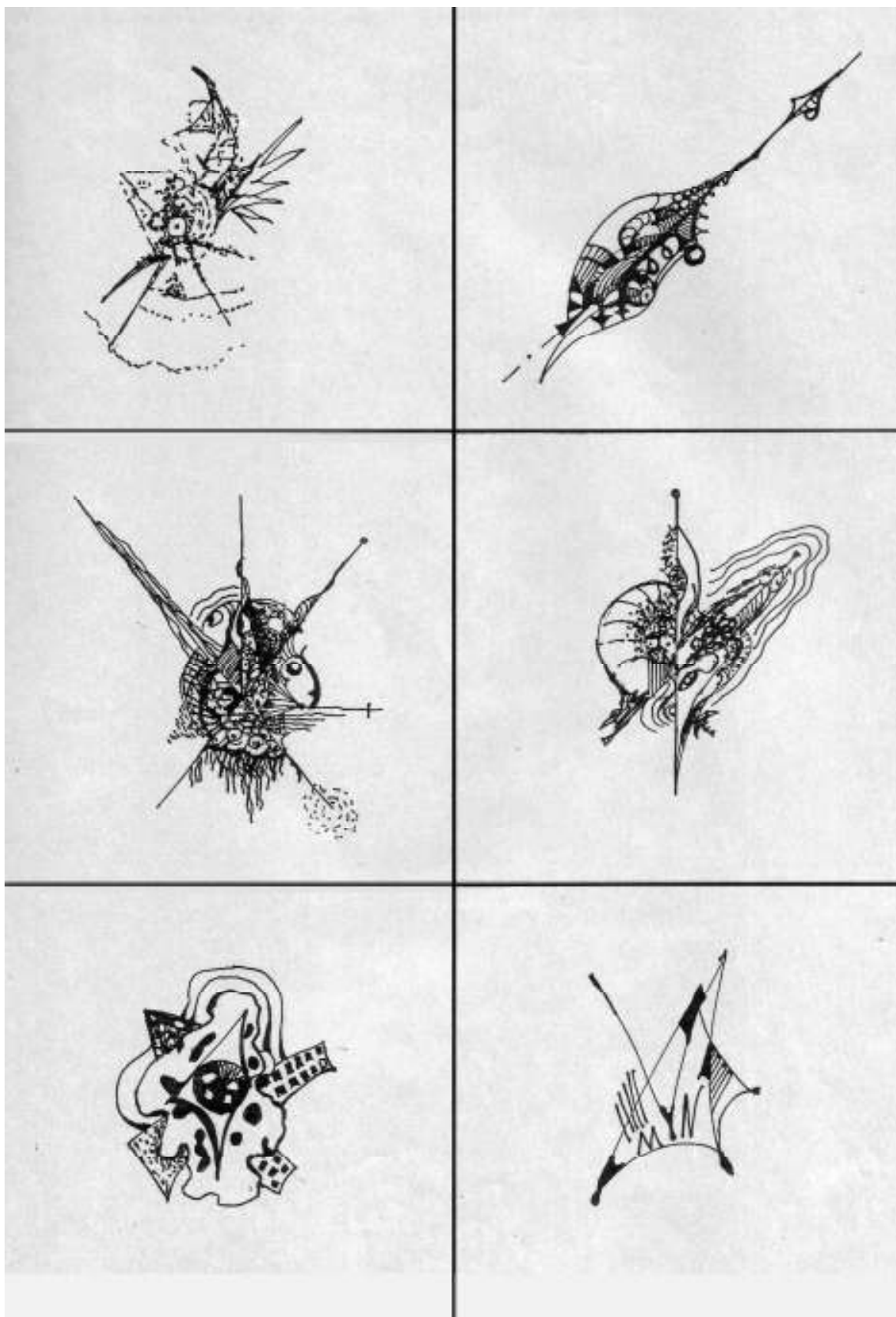


Рис. 41. Задание 13. Изучение динамических осей, силовых линий и опорных точек

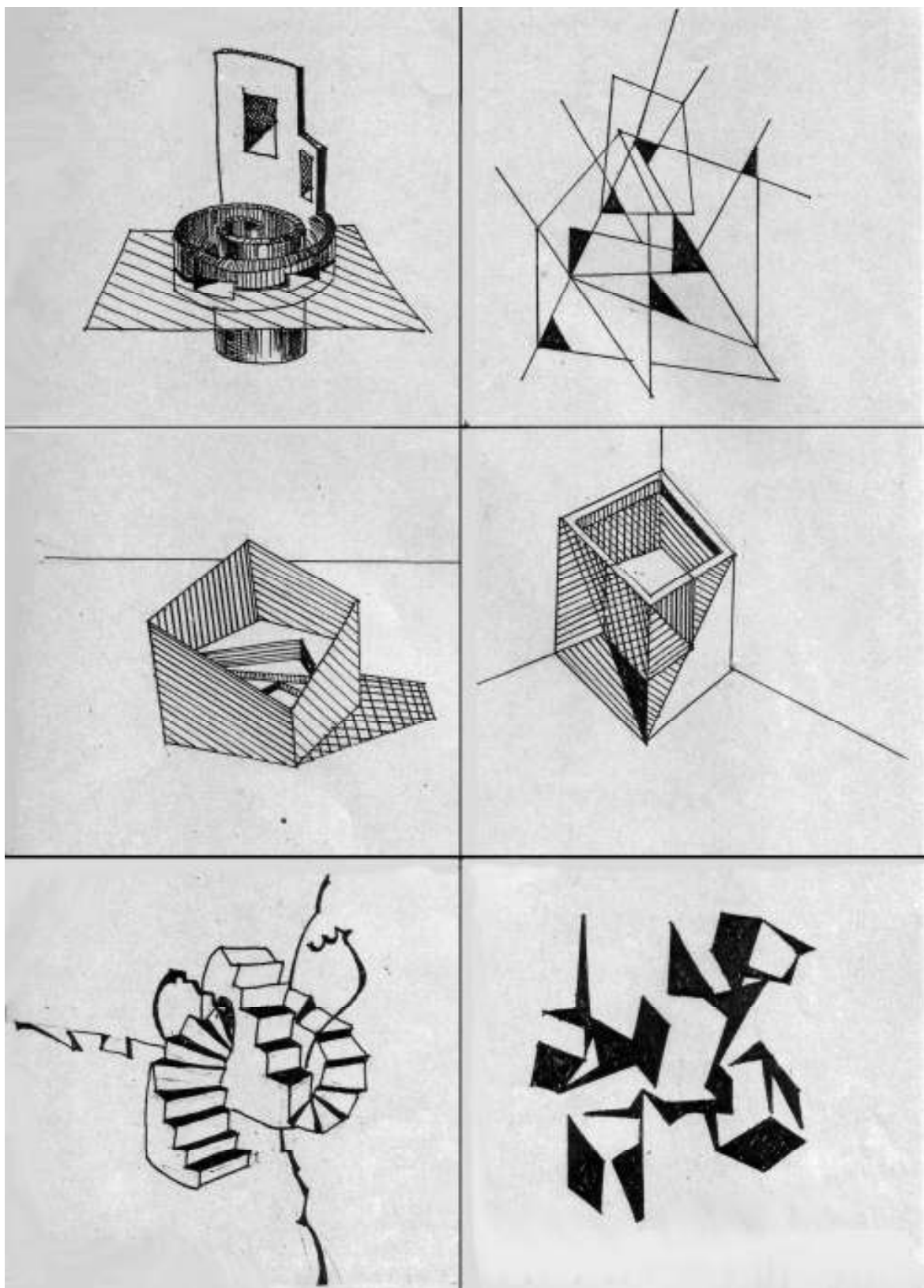


Рис. 42. Задание 14. Исследование систем организации композиционных пространств открытой, замкнутой и перетекающей формы

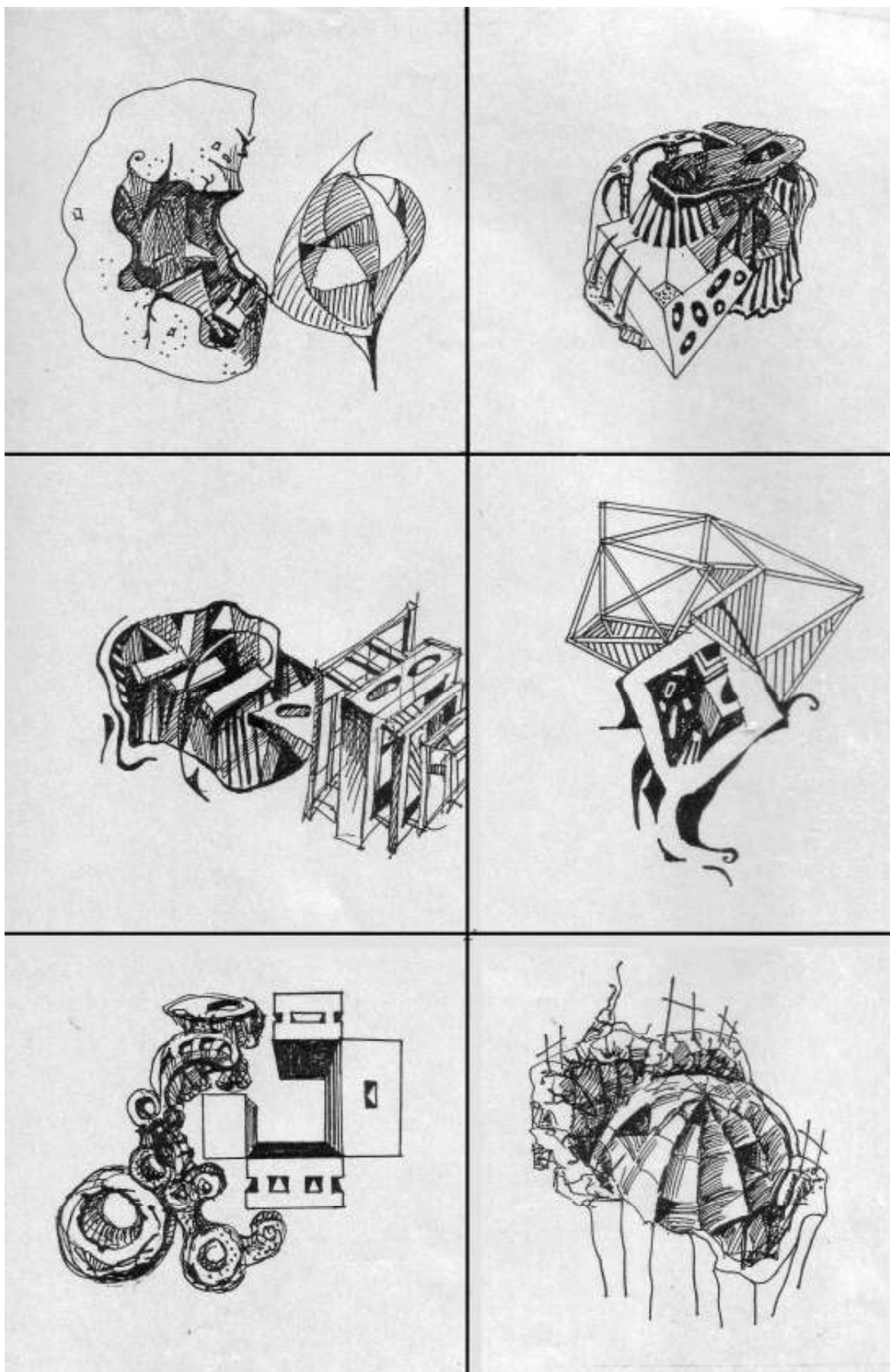


Рис. 43. Задание 15. Моделирование контрастных замкнутых пространств

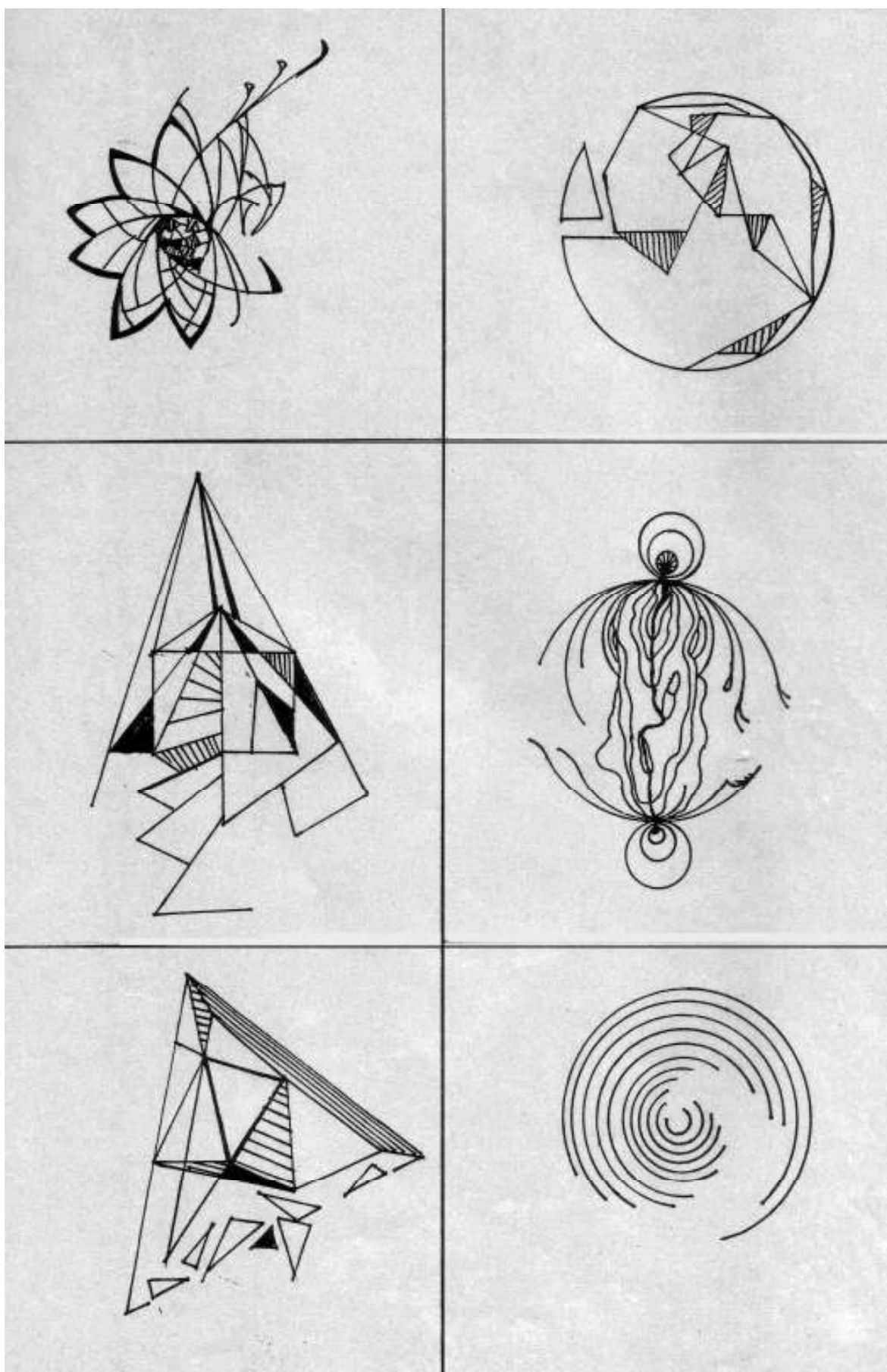


Рис. 44. Задание 16. Анализ изменения контура модели без потери целостности композиции

17. Использование основных приёмов комбинаторики элементов: наложение; пересечение; сдвигка; удаление, сближение, пауза; группировка (рис. 45). Данное задание иллюстрирует основные способы построения новых комбинаций заданных фигур. Взаимодействие фигур в наложении приводит к образованию общих зон, контрастных по тону к свободным участкам этих фигур. В случае пересечения одна фигура может полностью перекрывать другую, образуя разные пространственные планы (перекрывание), либо врезаться в другую, рассекая её форму в месте пересечения (врезка). Если отдельные элементы примыкают друг к другу, то они собираются в цельную массу с единым очертанием пятна. Сдвигка связана с процессом децентрации элементов. При сдвигке объект и его полное либо или частичное повторение (дублирующий образ) могут накладываться друг на друга, варьироваться в условном пространстве, что способствует передаче ощущения динамики. Как правило, сдвигка производится с помощью использования приёмов симметрии (параллельный перенос, гомотетия, поворот и т.д.). Аналогично – сдвигка частей фигуры по оси симметрии, либо иной линии пересечения приводит к образованию новой пластической конфигурации и замене статического равновесия элементов формы динамическим. Удаление и сближение элементов – приёмы их ритмической организации. Паузы (пустоты) – расстояния, образованные между ритмическими элементами. Различные группировки элементов создаются как на основе пространственной близости, так и по др. признакам (форма, размер, тон, динамика и т.д.)

18. Выполнение беспредметных эскизов с ритмом и противопоставлением элементов (рис. 46). Задание нацелено на закрепление умений применения средств пространственно-динамической организации картинной плоскости в гармонической взаимосвязи контраста и равновесия фигур.

19. Трансляция частей фигур (увертюра). Составление целостной композиции за счёт сдвигки отдельных частей форм, перенесённых в другое место на картинной плоскости. Аппликация (рис. 47).

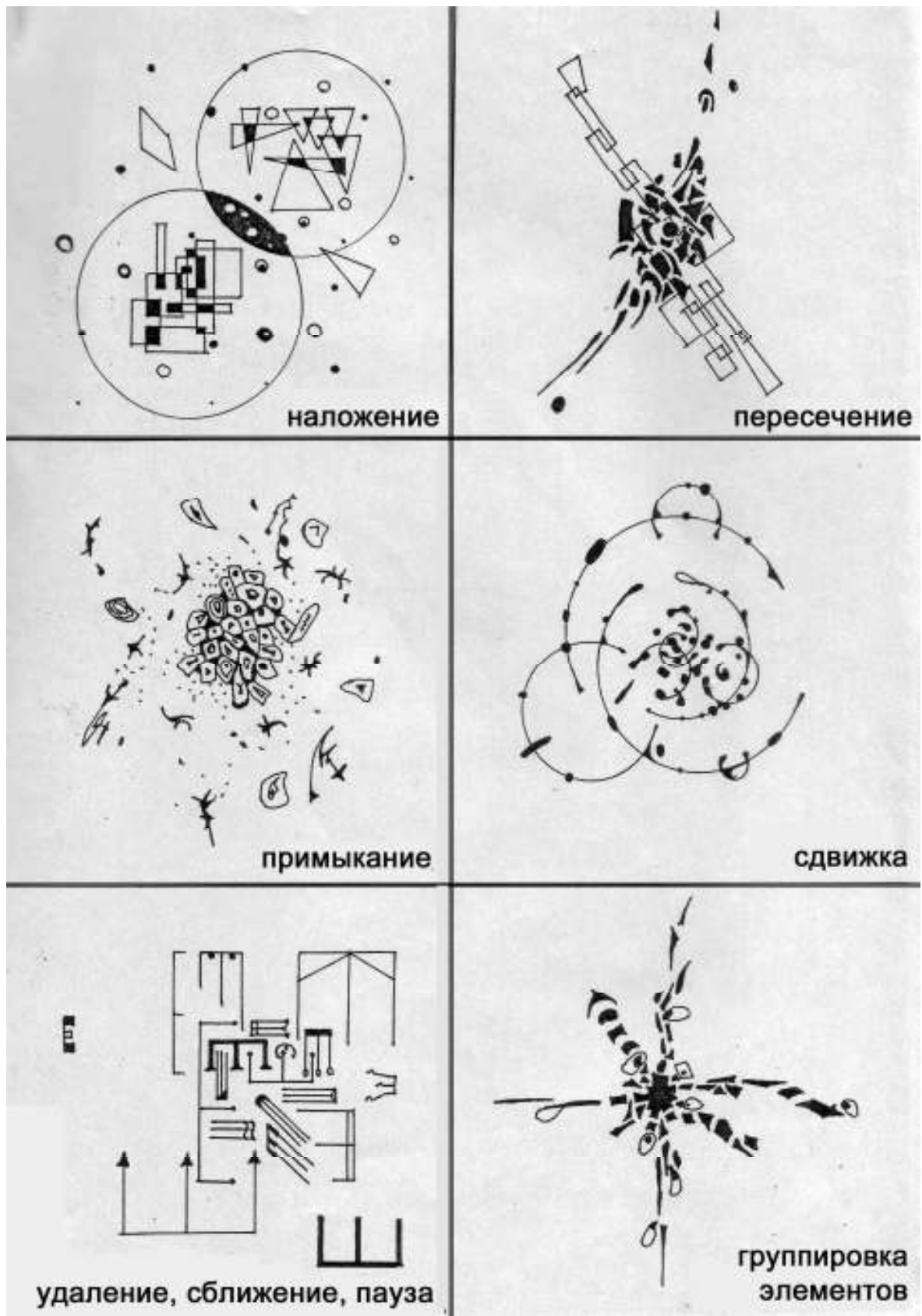


Рис. 45. Задание 17. Использование основных приёмов комбинаторики элементов: наложение; пересечение; сдвигка (параллельный перенос); удаление, сближение, пауза; группировка элементов

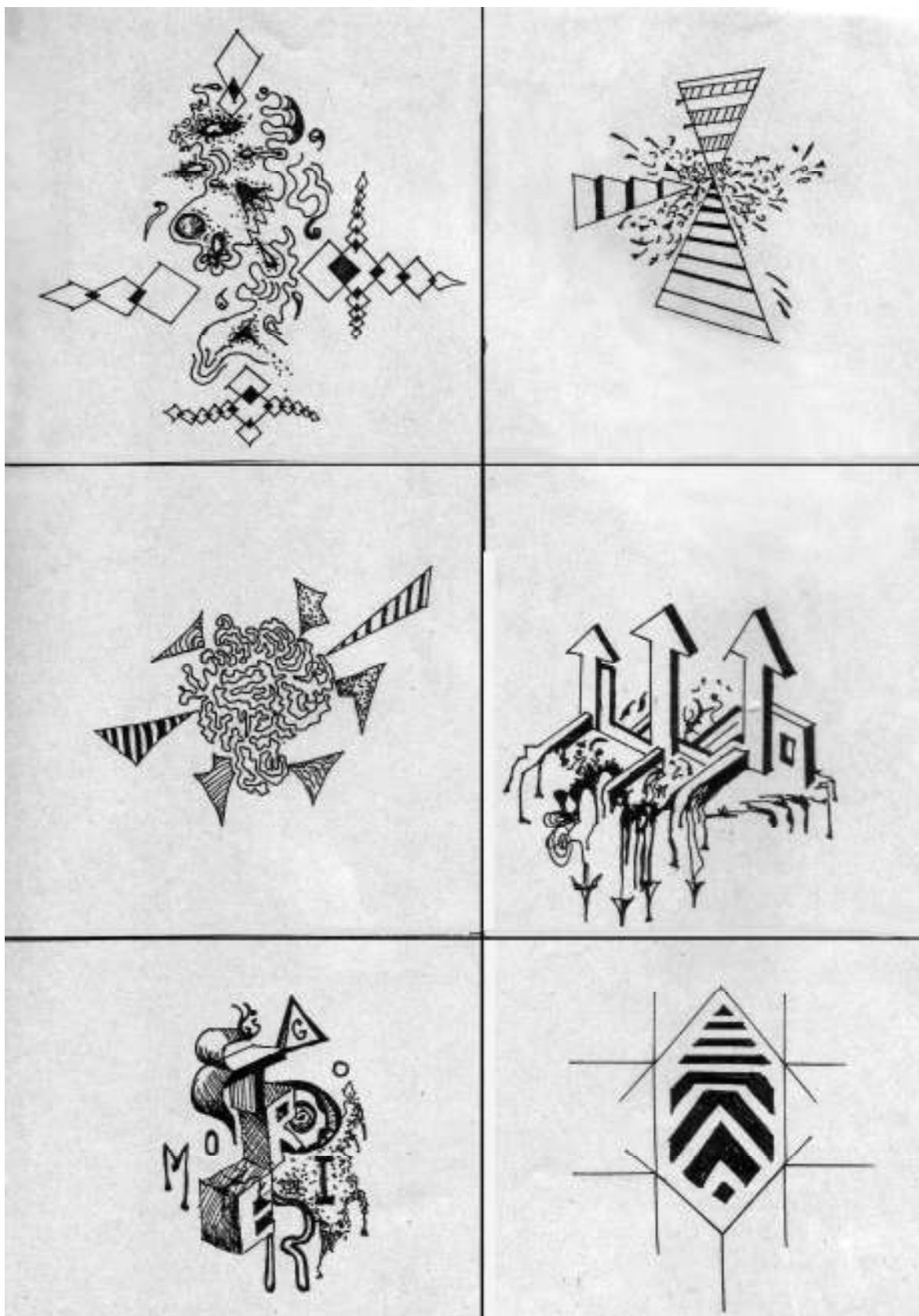


Рис. 46-а. Задание 18. Выполнение беспредметных эскизов с ритмом и противопоставлением элементов

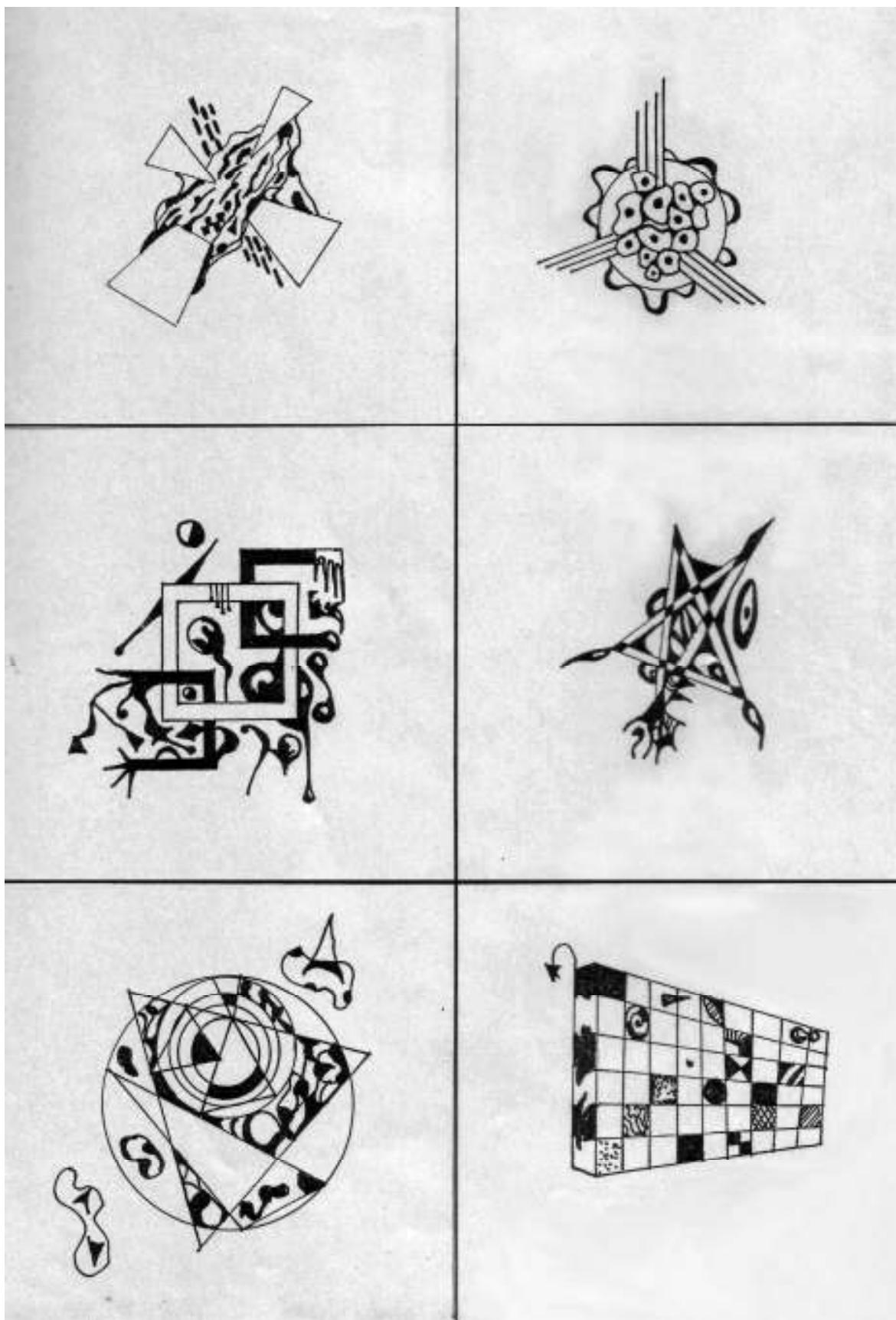


Рис. 46-б. Задание 18. Выполнение беспредметных эскизов с ритмом и противопоставлением элементов

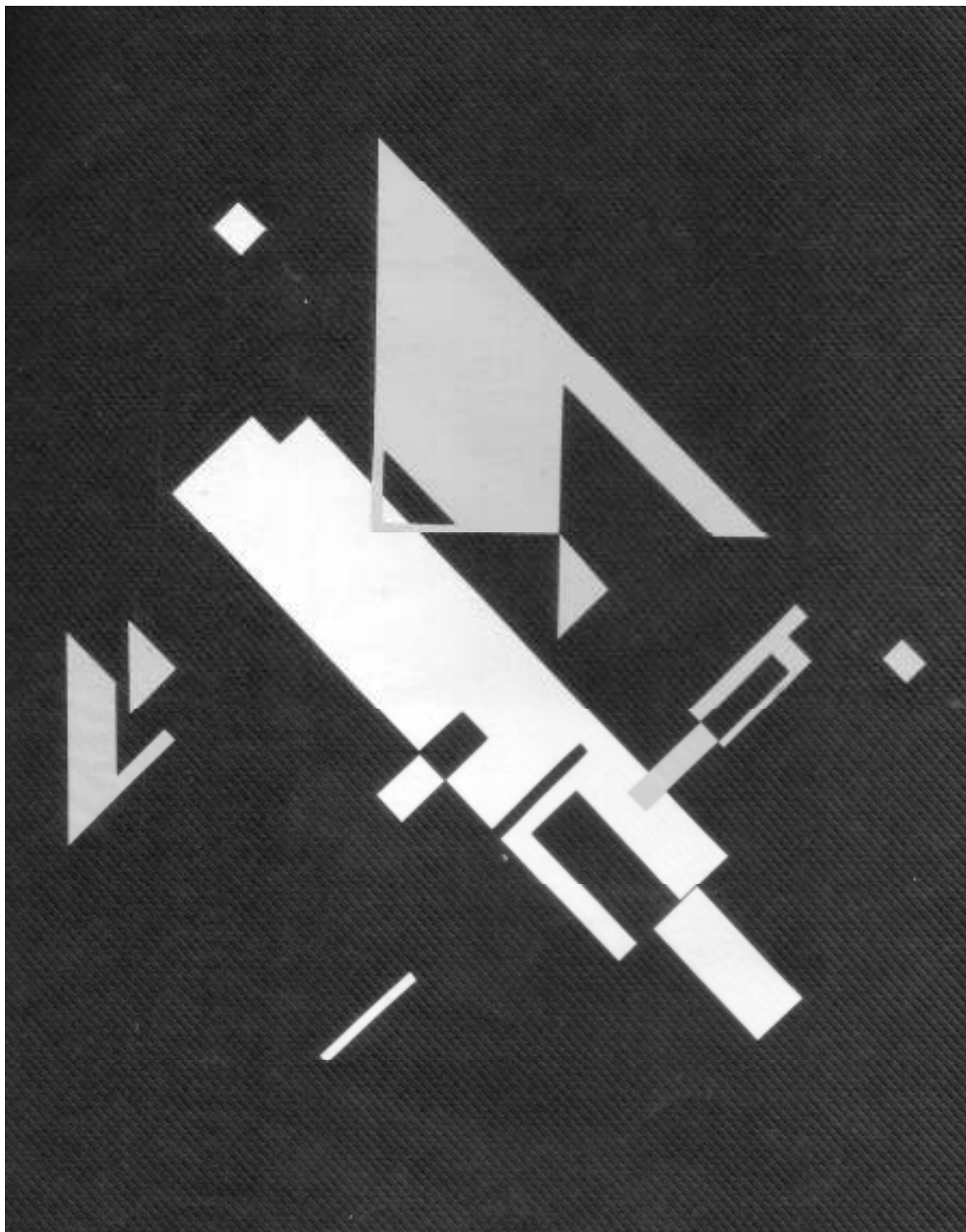


Рис. 47. Задание 19. Трансляция частей фигур (увертюра).
Аппликация из цветной бумаги пастельных (ненасыщенных) цветов

ГЛАВА II. Дидактические рекомендации для выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по «Рисунку» (1 курс)

2. 1. Методы, приемы и технологические способы выполнения учебного задания «снятие изобразительности» по формальной композиции

«Чем обнажённее лежит абстрактное [содержание] формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно без телесного обойтись и заменить его... чисто абстрактными ...формами»

В.В. Кандинский

Формулировка задания: «Композиции на основе художественного произведения (картины). Создайте композиции на основе заданной картины... Используйте метод снятия изобразительности с реалистического изображения, трансформацию, стилизацию и интерпретацию изображения. Картина выбирается студентом из подборки, предложенной преподавателем... Каждый студент обеспечивается ксерокопией картины не менее А4. Задание разрабатывается в графике на 1 листе А2. Итоговый вариант выполняется в графике на 1 листе А3. Всего 2 листа: А2+А3».

Это задание многократно интерпретируется в различных учебниках по композиции (И. Иттен, О.В. Чернышев и др.). Основная задача: на основе выбранного реалистически выполненного изображения провести анализ использованных автором формальных средств художественной выразительности, оптимально выражающих образную идею.

Трансформация изображения позволяет изучить и освоить художественные закономерности, способы и средства грамотного построения композиционной структуры. Кроме того, понимание формальных основ композиционного построения даёт возможность нового прочтения и интерпретации знакомых образов. Достаточно вспомнить интерпретационные серии картин П. Пикассо и Х. Миро, где с позиций синтетического кубизма и сюрреализма переосмысли-

вались образные и формально-методологические инструменты создания выдающейся реалистической картины Д. Веласкеса «Менины».

Версии отступления от предметной конкретики в сторону постижения общих для многих изображений структурных закономерностей композиции могут быть различны. Но все они представляют собой модели художественного обобщения, абстрагирования от конкретных изобразительных признаков, стремление постичь выразительные возможности «чистой формы», не связанной с сюжетным повествованием и зрительными образами объектов материального мира.

Ключевым понятием в данном контексте выступает «*декомпозиция*» - процесс упрощения без потери целостности посредством разделения сложного изображения, композиционной системы на составные части, свойства и функции которых предельно ясны. Иными словами, декомпозиция – это схематизация композиционной структуры. В методике О.В. Чернышева (29) она производится, благодаря последовательному исключению определённых свойств изображения от наименее к наиболее значимым. Он предлагает выполнять задание «снятие изобразительности» на основе идейно-содержательного и композиционного анализа, в следующей последовательности: 1) исключение цвета; 2) исключение тона и второстепенных деталей; 3) предельное состояние декомпозиции оригинала; 4) формально-композиционное выражение конфликтной ситуации. Методика В.А. Мельникова (16) ориентирована на объёмно-пространственный анализ системы изображения и моделирование беспредметных форм, исходя из принципов структурирования композиционного пространства. Ниже описывается методика трансформации изображения с помощью модульной сетки, включающая стилистические и жанровые метаморфозы (И.Л. Левин; опора на методы И. Иттена - 8, Н.М. Сокольниковой - 23).

Выполнение данного задания предполагает определенную технологическую последовательность действий по переходу от изображения реалистического типа к абстрактному изображению. В ходе этой работы (так же и при

выполнении двух последующих заданий) неизбежно прорабатываются 2 этапа: поисковый и основной. Поисковый этап включает выполнение преобразовательных действий по переходу от одной изобразительной системы к другой, в данном случае - переход от реалистического к абстрактному изображению и разработка на данной основе поисковых и форм-эскизов беспредметных композиций. На основном этапе из наработанных эскизов выбирается наиболее привлекательный и пластически состоявшийся эскиз в качестве эскиза-предложения для разработки композиции на основном формате, и методично проводится воплощение образного замысла в художественно организованную и качественно проработанную формальную композицию. Каждый из этих этапов проходит определенную стадийную разработку.

На первой (подготовительной) стадии работы над эскизами контуры репродукции (рис. 48) переводятся на белый лист через стекло, либо с помощью надавливания стержнем шариковой ручки (если обратная сторона репродукции предварительно обработана графитом). Перевод сложного изображения в простой контурный рисунок уже непроизвольно является некоторым обобщением исходной композиции (рис. 49).

Вторая стадия работы над эскизами – мозаичное реструктурирование реалистического образа (рис. 50). Изображение расчленяется квадратной сеткой (модуль квадрата может быть выбран в пределах от 0,5 до 2 см). Все изображенные формы выстраиваются только по границам сетки. В результате изображение выглядит как мозаичная поверхность, состоящая из прямоугольных очертаний. Такое «квантирование» изображения сеткой равномерно чередующихся квадратов позволяет увидеть знакомые реалистические формы как бы сквозь мутное стекло, где они растворяются в жесткой метрической структуре. Это дает возможность «оторвать» художественное восприятие и мышление от привычных форм и автоматически адаптировать их к анализу «чистых» абстрактных конструкций, незаметно плавно перевести изображение в систему новых ассоциаций. Одновременно с тем, как реалистическая объектность «рассыпается» на мозаичные куски, «обнажается» формальная

структура изображения. Вследствие этого не только активизируется творческая работа с образными ассоциациями, но и лучше осмысливаются формальные принципы, на которых строилось данное произведение искусства (равновесие масс, ритм элементов, акцентировка, решение углов и т.д.).

На третьей стадии выполнения эскизов происходит перевод изображения в ассоциативное по методу аналитического кубизма (рис. 51). При этом распавшиеся на мозаику квадратов объекты изображения, вновь приобретают конкретную «оболочку», структурируются в конструкцию взаимосвязанных геометрических тел (параллелепипедов, призм, пирамид, шаров и т.д.). Внутри конструктивного каркаса изображения происходят различные деформации (искажения) и трансформации (видоизменения) композиционных элементов: заострение типичных особенностей объектов, взаимопроникновение фигуры и фона, сдвиги по осям, совмещение нескольких ракурсов и точек зрения в единой пластической структуре, разрывы форм и введение внутренней пластики во внешний план, дублирование элементов, структурирование силовых линий, активизация ритмических ходов, варьирование пластических мотивов и т.д.

Четвертая стадия эскизных работ характеризуется еще большим художественным обобщением и схематизацией форм (рис. 52). Чётче прослеживается геометрическая структура изображения, укрупняются композиционные блоки (несколько разрозненных элементов объединяются в один пространственный узел), акцентируются наиболее значимые участки композиции. На этой стадии изображение оформляется как самостоятельная композиционная беспредметная структура, т.е. художественная абстракция, не имеющая конкретного объектного сходства с исходным изображением в репродукции. Вместе с тем связи данной композиции с исходным изображением опосредуются общностью формальных основ строения художественной модели. Именно сделанный в ходе этой работы эскиз рекомендуется использовать в качестве эскиза-предложения для выполнения основной композиции в формате А3.

Наконец, пятая стадия работы связана с трансформацией исходного изображения в новый (архитектурный) объект (рис. 53). Архитектурный мотив сочиняется по ассоциациям с беспредметной геометрической формой. Реалистическая предметность, вырастая на основе выявленной студентом формальной композиционной структуры, снова восстанавливается в совершенно другом качестве: изменяется жанр, сюжет и стиль исходного изображения. Так, жанровая композиция может неожиданно превратиться в экстерьер архитектурного ансамбля в ландшафтном окружении, а натюрморт - в интерьер здания и т.п. В итоге каждый студент выполняет четыре композиционных эскиза на формате А2. В ходе выполнения задания по данной технологической схеме развивается творческое воображение, качества образной адаптивной и семантической гибкости художественного мышления, активизируется его ассоциативная работа. Таким образом, у студентов формируются необходимые качества для творческой работы архитектора на ассоциативной основе.

Следует отметить, что в зависимости от конкретной практики педагогической работы, от тех задач, которые ставит преподаватель перед студенческой группой, и от индивидуальных особенностей воплощения студентами образного замысла могут использоваться технологические варианты ведения работы над эскизами, где некоторые из описанных стадий допускается пропускать. В этой связи следует выделить реализуемый Г.И. Панкسنковым с опорой на дидактические модели О.В. Чернышева и В.Я. Бересневой технологический вариант выполнения данного задания (3 – 5 стадий). Он предполагает активизацию формального поиска на основе ассоциативно-образных представлений. Основное его отличие от вышеописанной технологии в том, что последовательность стадий определяется не столько степенью абстрагирования изображения (переход от конкретного к абстрактному и обратно, что соответствует диалектике мыслительной деятельности и исторической логике изменения стилистической формы в искусстве: реализм – пуантилизм – кубизм – абстракционизм – конструктивизм), сколько типологией изображения (2): реалистический, иконический, ассоциативный, геометрический, символиче-

ский, абстрактный типы). После перенесения контуров репродукции на белый лист происходит переработка изображения в ассоциативное, благодаря проведению линий пластической взаимосвязи между отдельными фигурами изображения. Так реалистическое изображение превращается в конструкцию из плоских геометрических фигур, где в рамках условного пространства еще сохраняются реалистическая пластика. Затем в ходе дальнейшего обобщения, возникновения новых ассоциаций и схематизации изобразительных форм выстраивается беспредметная композиция, которая может не вполне совпадать с исходной конфигурацией пятен фигур на выданной преподавателем репродукции с картины. В этой системе восприятие репродукции с реалистической картины известного художника – мощный «толчок» к зарождению и развитию авторского творческого замысла выполнения беспредметной композиции.

При работе над основным композиционным форматом нужно обратить внимание на точность воспроизведения в увеличенном масштабе выбранного композиционного эскиза. С этой целью можно использовать разметку по структурным линиям формата (менее продуктивно использование разбивки изображения на клеточки). Композиционная работа на основном формате должна выгодно отличаться от эскиза большей степенью детализировки, широким тональным диапазоном, технической завершенностью и пластической собранностью изображения. Выбор графического материала изображения производится с учетом требований графической культуры. Рекомендуется сочетать однородные или близкие по характеру материалы. Например, черный + серый соус + тонированная бумага; заливка черной акварелью + проработка тушью и т.п. Не допускается смешение разнородных графических материалов: например, графитный и угольный карандаши, графитный карандаш и тушь.

Успешное выполнение данного задания свидетельствует об овладении студентом умением трансформировать пластическую основу изображения в другую изобразительную систему, гибко и эффективно разрабатывать художественную форму независимо от стилистики изображения.



Рис. 48. Репродукция с картины П. Пюви де Шаванна «Бедный рыбак»

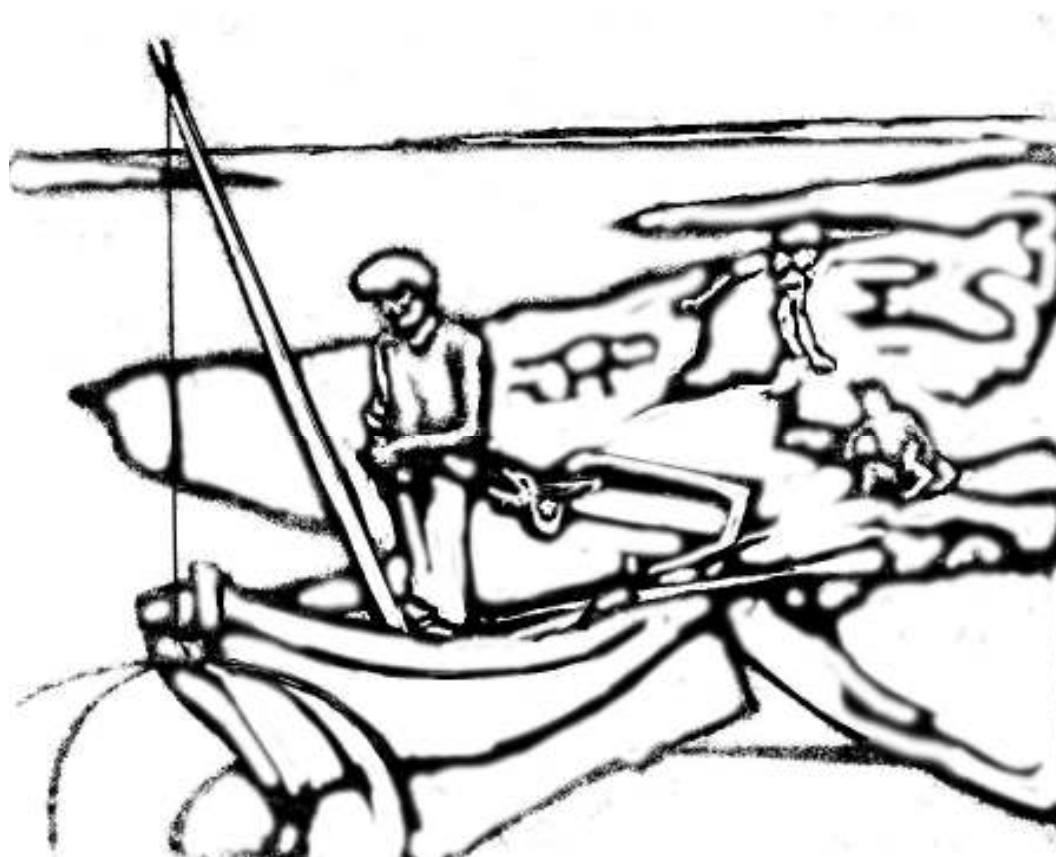


Рис. 49. Перевод контуров изображения (1 - я стадия)

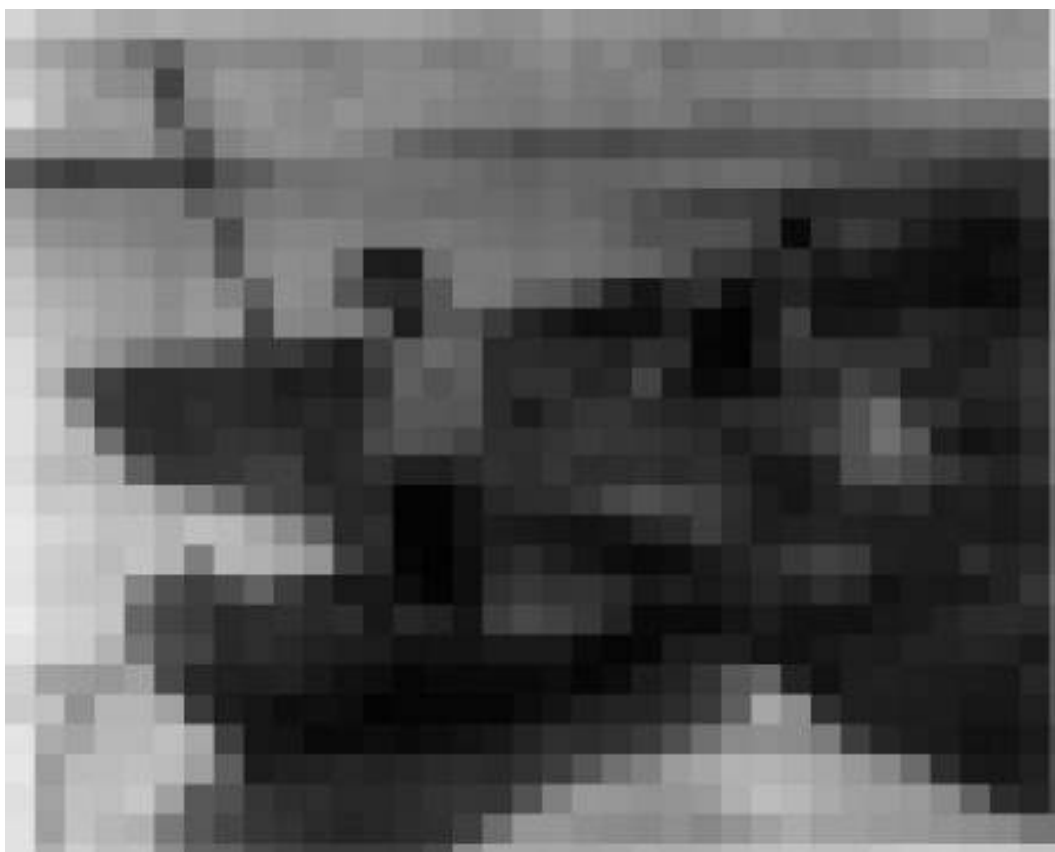


Рис. 50. Мозаичное реструктурирование реалистического образа (2 - я стадия)



Рис. 51. Перевод изображения в ассоциативное методом аналитического кубизма (3 - я стадия)



Рис. 52. Выполнение абстрактного изображения
(дальнейшая схематизация образа – 4 – я стадия)



Рис. 53. Трансформация исходного изображения
в новый (архитектурный) объект (5 – я стадия)

2.2. Методика построения статических и динамических композиционных форм

«...движение совершенно остановилось бы..., сам покой бы задвигался, если бы они пришли в соприкосновение друг с другом»
Платон

Формулировка задания: «Создайте статические и динамические плоскостные композиции, используя любое количество геометрических фигур и линий различных размеров и пропорций.

Выполните не менее 4-х эскизов в карандаше на каждый вид композиции на 1 листе А2. Выберите лучший эскиз и выполните его в более крупном масштабе на 1 листе А3. Всего 2 листа: не менее 8 эскизов на А2 + итоговая композиция в графике на А3».

Динамические характеристики изображения не только определяют сценарий структурного развития композиции, организуют последовательность её зрительного восприятия, но и выполняют экспрессивные функции, являясь носителями того или иного эмоционального заряда, образного состояния. Динамика и статика (покой) – противоположные формы – носители эмоциональной энергетики изображения.

Прежде всего, динамические характеристики зависят от ритмической направленности в композиции. Как уже было сказано, преобладание устойчивых прямых линий (вертикаль и горизонталь) дает впечатление статики, а если преобладают наклонные линии и свободные кривые, то композиция воспринимается как динамичная. Особенно подчеркивает динамичность форм устремленность линий к определенным точкам. То же самое можно сказать и о доминирующих геометрических фигурах: если ими оказываются правильные фигуры (круг, квадрат, n-угольник и т.п.), то усиливаются статичные тенденции в организации композиционной формы. Однако удлинение какой-либо части или разворот фигуры в определенном направлении придают ей динамические характеристики. Следовательно, в этой связи полезно будет выполнить упражнение по переводу ритмической направленности из статической в динамическую форму (при заданной устремленности наклонных линий) (рис. 54).

Помимо этого, статичная композиция характеризуется монументальностью основных фигур. А это качество достигается тесной собранностью масс (так, чтобы объектная группа едва «втискивалась» в формат, в некоторых местах, может быть, обрезаясь его сторонами), большим масштабом изображенных объектов, симметричным расположением их в формате и широкими ритмическими интервалами между основными элементами форм. При освобождении места для движения масс, их уменьшенном масштабе, асимметричном расположении в формате и усилении ритмического хода в определенных направлениях те же самые фигуры проявляют динамические свойства. Кроме того, чем больше амплитуда ритмических колебаний (это отражается в большом различии масштабов фигур, например, в случае резкого перспективного сокращения), тем динамичнее композиция. На этом основании мы переходим к выполнению следующей группы эскизов (рис. 55).

Большое значение для организации системы движения или покоя в композиции имеют такие средства художественной выразительности как симметрия и асимметрия. Переход от симметричной к асимметричной форме изображения может осуществляться посредством различных сдвигов, поворотов и преломлений единой оси симметрии композиционной конструкции, то есть при «распаде» этой оси на разнонаправленные оси. Эти трансформации усиливают силовые напряжения в композиции. Симметричное расположение масс (статика) и трансформация их в асимметричное изображение посредством сдвигов и поворотов осей симметрии, силовых напряжений (динамика) показаны на рис. 56.

Далее полезно будет проследить то, как влияет пластическая взаимосвязь композиционных масс на динамические свойства композиции. Для этого можно выстроить схему изображения, соединив центры масс между собой. Визуально сравнивать величины и силы пластического взаимодействия масс удобно, если они представлены в виде простых плоских геометрических фигур, например, кругов. Легко заметить, что круги большого масштаба, расположенные в устойчивых точках формата и контрастно выделенные по светлоте как бы

притягивают к себе близлежащие более мелкие и невзрачные формы, создают момент силового напряжения между воспринимаемыми элементами в композиции. В то же время мелкие круги «перетягивают» к себе более крупные массы, если первые собраны рядом в большем количестве, сильно акцентированы и больше сдвинуты к периферии формата. Если силовые линии, возникающие при взаимодействии масс, компенсируют действие друг друга в пределах формата, то пластика форм обнаруживает статичное начало. Но если, напротив, в композиции лидирует какой-либо один силовой вектор, которому подчинены все пластические движения масс, то возникает их движение в определенном направлении. На рис. 58 показано компенсаторное взаимодействие масс (композиция Г. Штауха) и динамическая версия трансформации этой композиционной схемы при активизации силовой линии, направленной к правому верхнему углу формата.

Наконец, полезно будет проследить, как влияют совмещения и разрывы объектов на динамические качества композиции (рис. 57). Объединение однородных масс по «принципу матрешки», изощренность их фактурной разработки и равномерность метрических членений – типичные признаки статических композиций (А. Векслер «Статическая конструкция») и «расщепление» массы на разнородные элементы вдоль заданных силовых линий наблюдается в динамических композициях (М. Векслер «Звон будильника»).

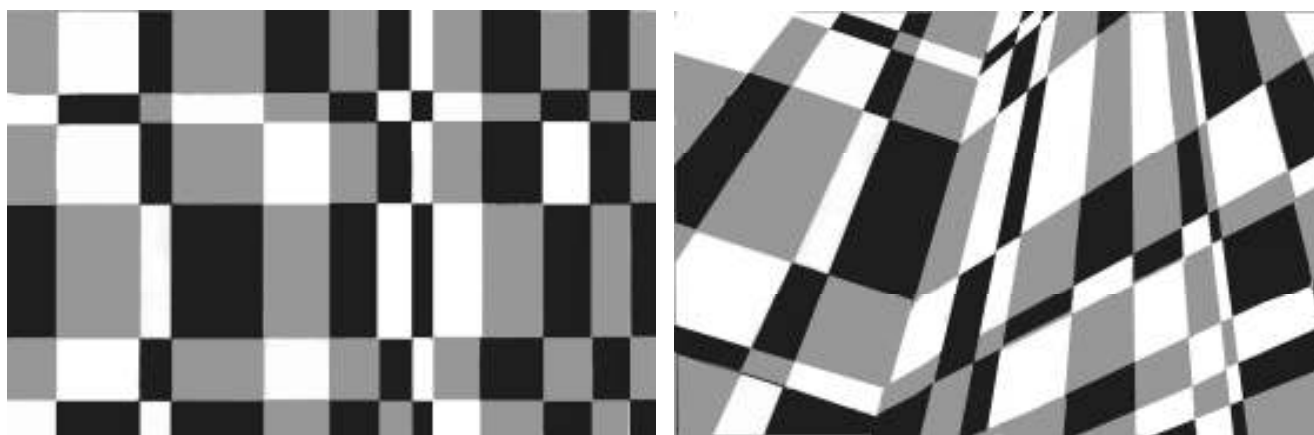


Рис. 54. Ритмическая направленность: статическая (вертикали и горизонтали) и перевод ее в динамическую направленность (при заданной устремленности наклонных линий)

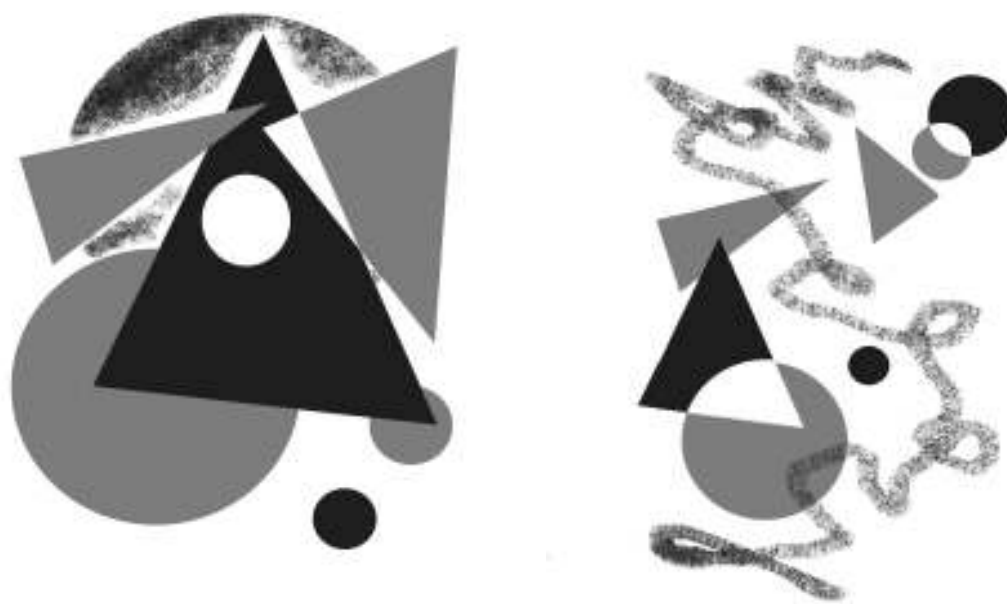


Рис. 55. Тесная собранность масс, их большой масштаб, симметричное расположение и широкие ритмические интервалы (статика); освобождение места для движения масс, их уменьшенный масштаб, асимметричное расположение и усиление ритмического хода в определенных направлениях (динамика)



Рис. 56. Симметричное расположение масс (статика) и трансформация их в асимметричное изображение посредством сдвигов и поворотов осей симметрии, силовых напряжений (динамика)

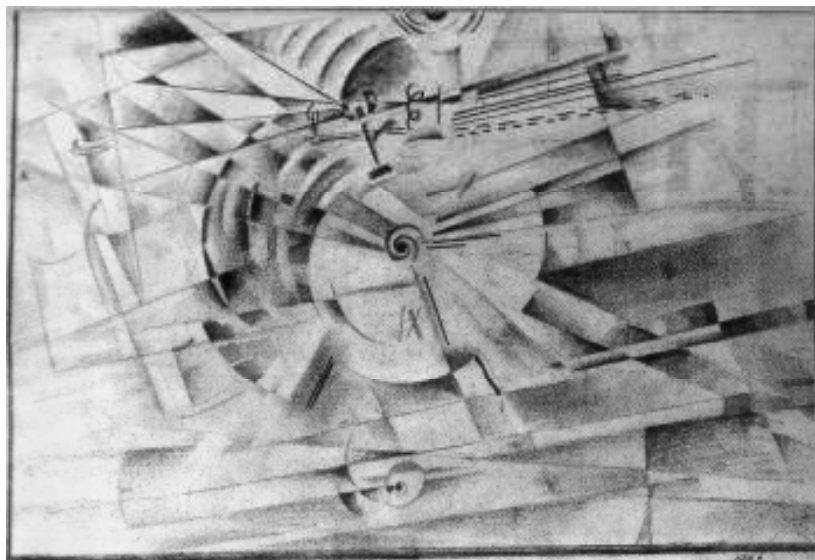
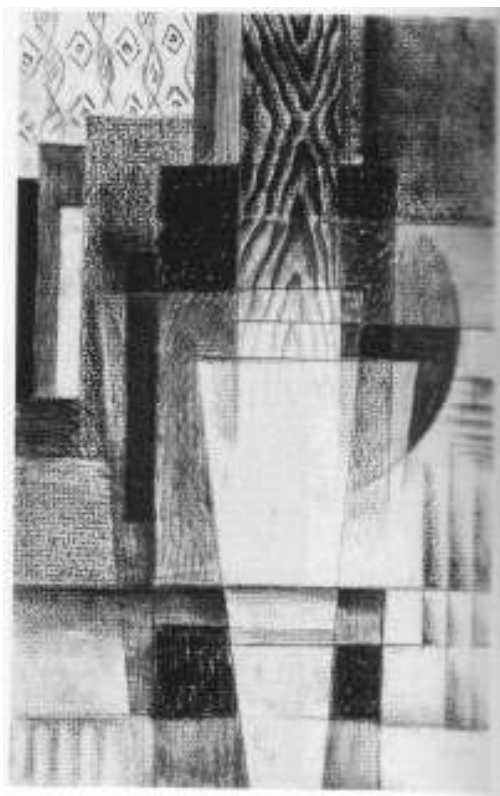


Рис. 57. Объединение однородных масс по «принципу матрешки», различие их фактурной разработки и равномерность метрических членений в статических композициях (А. Векслер «Статическая конструкция»); «расщепление» массы на разнородные элементы вдоль заданных силовых линий в динамических композициях (М. Векслер «Звон будильника»)

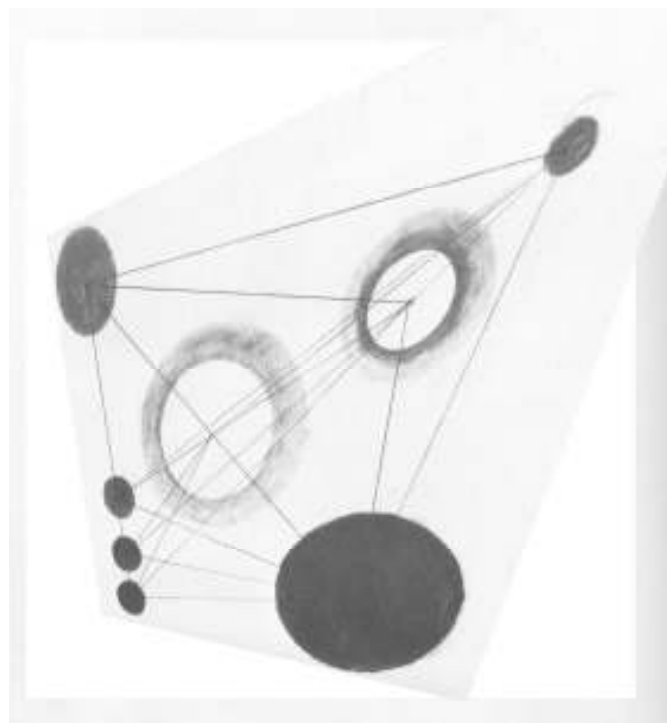
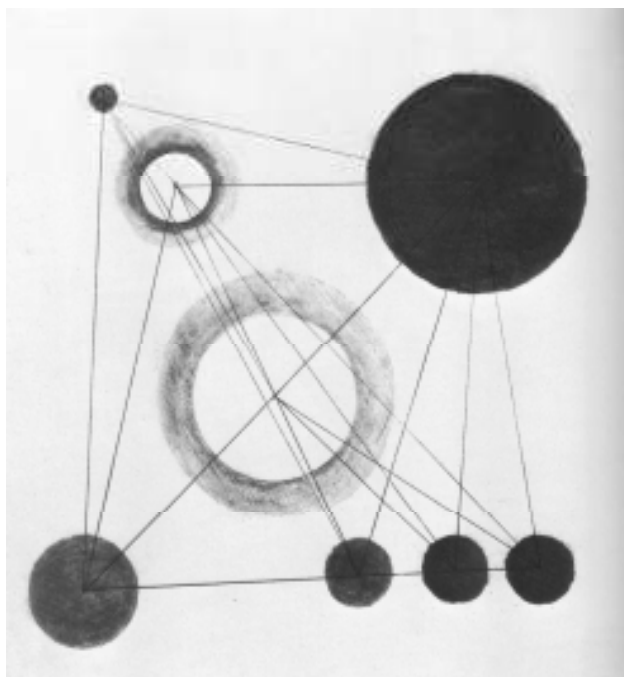


Рис. 58. Использование силовых линий, соединяющих центры масс: компенсация силовых воздействий в статических композициях (Г. Штаух) и общий силовой вектор в динамических композициях

2.3. Особенности графического выполнения композиций на основе музыкальных произведений

«Я хотел бы превратить бытие в симфонию форм и красок, в один жизненный звук»

В. Моргнер

Формулировка задания: *«Композиции на основе музыкальных произведений... Прослушивание музыкальных произведений происходит на занятии. Выполните не менее 6-и эскизов в карандаше на 1 листе А2. Выберите лучший эскиз и выполните его в более крупном масштабе на 1 листе А3. Всего 2 листа: не менее 6-и эскизов на А2 + итоговая композиция в графике на А3».*

Обращение к изобразительно-музыкальным аналогиям построения художественной формы не случайно, так как музыка занимает первое место в иерархии искусств как вид искусства, оперирующий абстрактными математическими соотношениями в структуре звуковых вибраций, непосредственно воздействующих на эмоциональную сферу человека. Леонардо да Винчи, хотя и отдавал предпочтение среди всех искусств живописи, все же считал музыку и живопись «родными сестрами», ибо музыка «...складывает гармонию сочетаний своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота». Выход на беспредметные композиции, выполненные на основе ассоциаций с музыкальными произведениями, возможен только в том случае, если освоено предыдущее задание, так как динамический характер изобразительных элементов экспрессивно отражает образное начало, следовательно, имеет непосредственное отношение к проявлению музыкальных свойств произведения изобразительного искусства. Поэтому особенности акцентировки, пластики и ритма форм определяют эмоциональное «звучание» картины, сближая формальные признаки изобразительного искусства и музыки. Именно ритм сообщает произведению, как

считал Е.А. Кибрик, «поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности».

Рекомендуется прослушивание произведений, различных по стилю, жанру и темпу (академическая классика и авангард, джаз, рок, электронная музыка, марш). Визуальные ассоциации: «текучая» песня, «шершавый» рок, «импульсивный» джаз, «чеканный» марш, «электронные» ритмы и т.д.

Перед тем, как приступить к непосредственному выполнению задания, необходимо провести анализ прослушанных на занятии произведений, выявить характерные особенности данных музыкальных композиций: из каких частей состоит, какое несет эмоционально-образное содержание, какова его стилистическая и гармоническая специфика, как выстраивается его мелодическая линия и ритмический рисунок, к какому ладовому наклонению оно относится, каковы его динамические качества и т.д. При этом следует учитывать аналогию в применении средств и приемов художественной выразительности в музыке и изобразительном искусстве: мелодическая линия - линейная пластика, лейтмотив главной темы и мотив побочной темы - основной и фоновый пластические мотивы, паузы - интервалы между фигурами, контрапункт (нарастание звука) - устремленность с усиливающейся акцентировкой и разнонаправленными ритмическими ходами, сила звука - контрастность акцента, высота звука - тон (светлота), длительность звука - масса пятна, синкопа - сильный акцент, крещендо - «восхождение» к акценту, диминуэндо - «нисходящее» движение от акцента, фермата - пауза между крупными группировками масс, стаккато - прерывистое очертание, легато - пластичная связь форм, «сплавление» их очертаний и т.д. В.В. Кандинский уподоблял треугольник резкому звучанию трубы, квадрат - звуку барабана или фанфар, круг - звучанию флейты или виолончели.

В ходе выполнения заданий на создание формальных композиций по ассоциациям с музыкой при работе над эскизами рекомендуется следующая последовательность перехода от линейной пластики к движению форм в иллюзорном пространстве: выполнение упражнений на плавное сочетание

(перетекание) линейных мотивов (рис. 59); упражнения на «перетекание» мотивов пятен и разноориентированных плоскостей (рис. 60); поиск статичных и динамичных композиций с использованием пространственных иллюзий (рис. 61 - 63).

Таким образом, в процессе технологически организованного и планомерного изучения художественно-изобразительных средств и приемов осваивается начальный курс выполнения формальных композиций в графике.

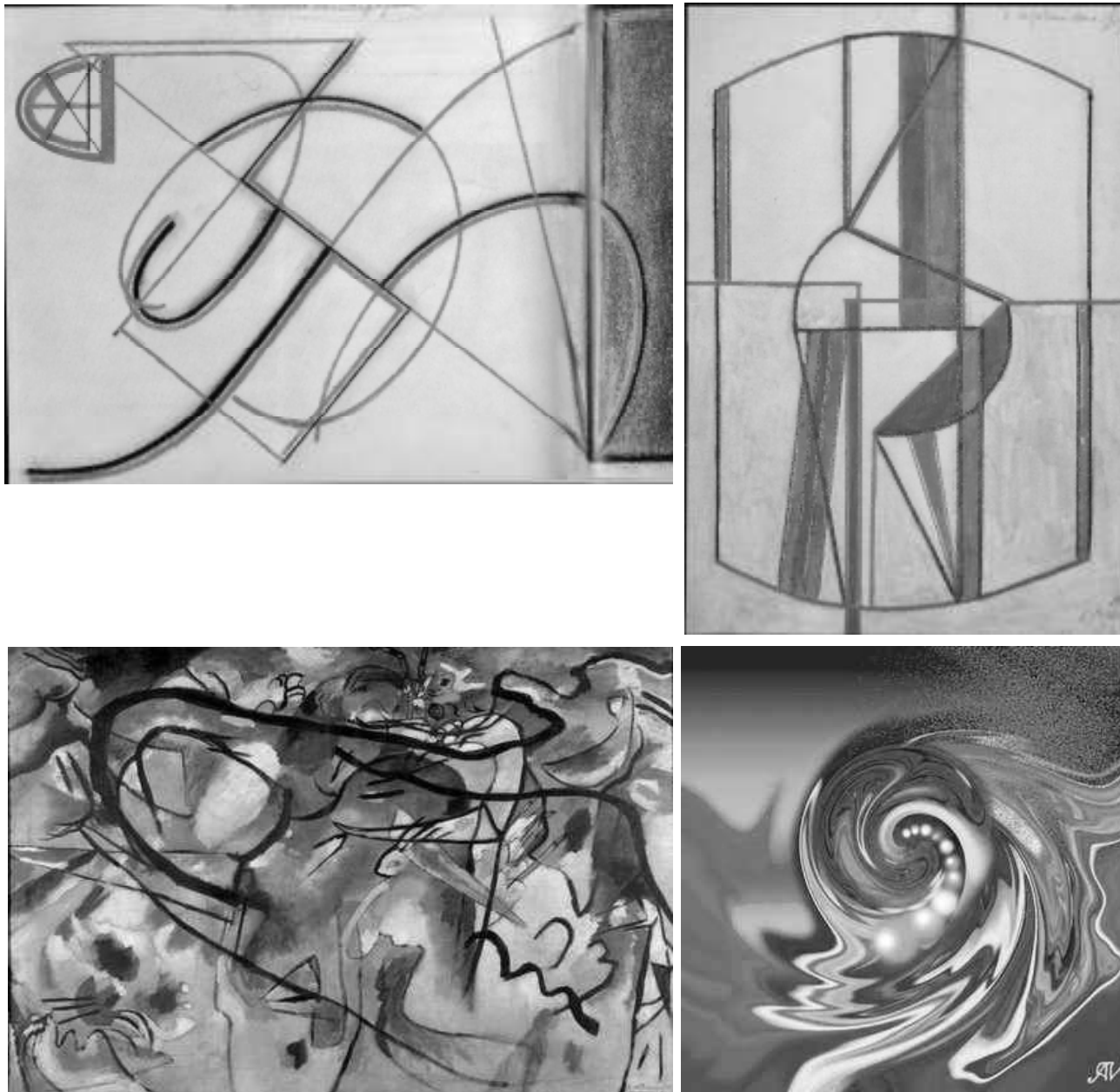


Рис. 59. Выполнение упражнений на плавное сочетание (перетекание) линейных мотивов (примеры – слева направо, сверху вниз: К. Редько «К строению свето-звука» (2 работы); В.В. Кандинский «Эскиз композиции V»; В. Адела «Музыка»)

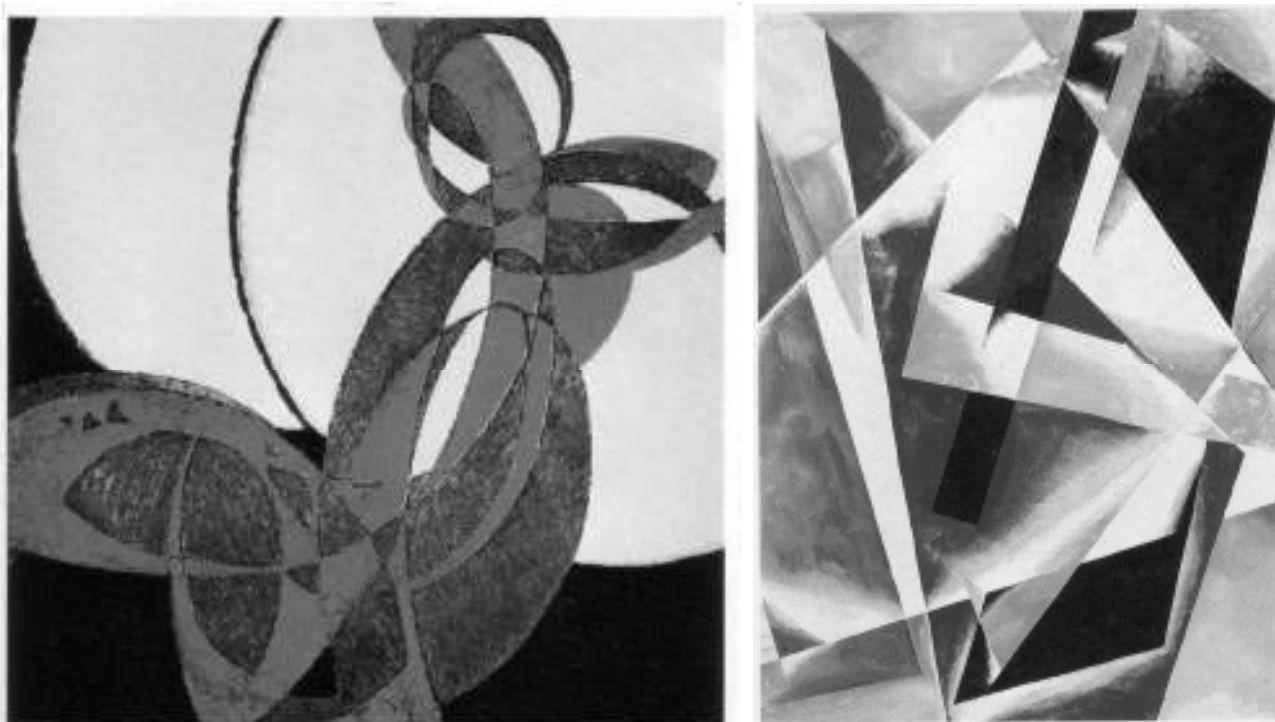


Рис. 60. Упражнения на «перетекание» мотивов пятен и разноориентированных плоскостей (примеры: Ф. Купка «Двухцветная fuga», б) Л. Попова «Беспредметная композиция»)

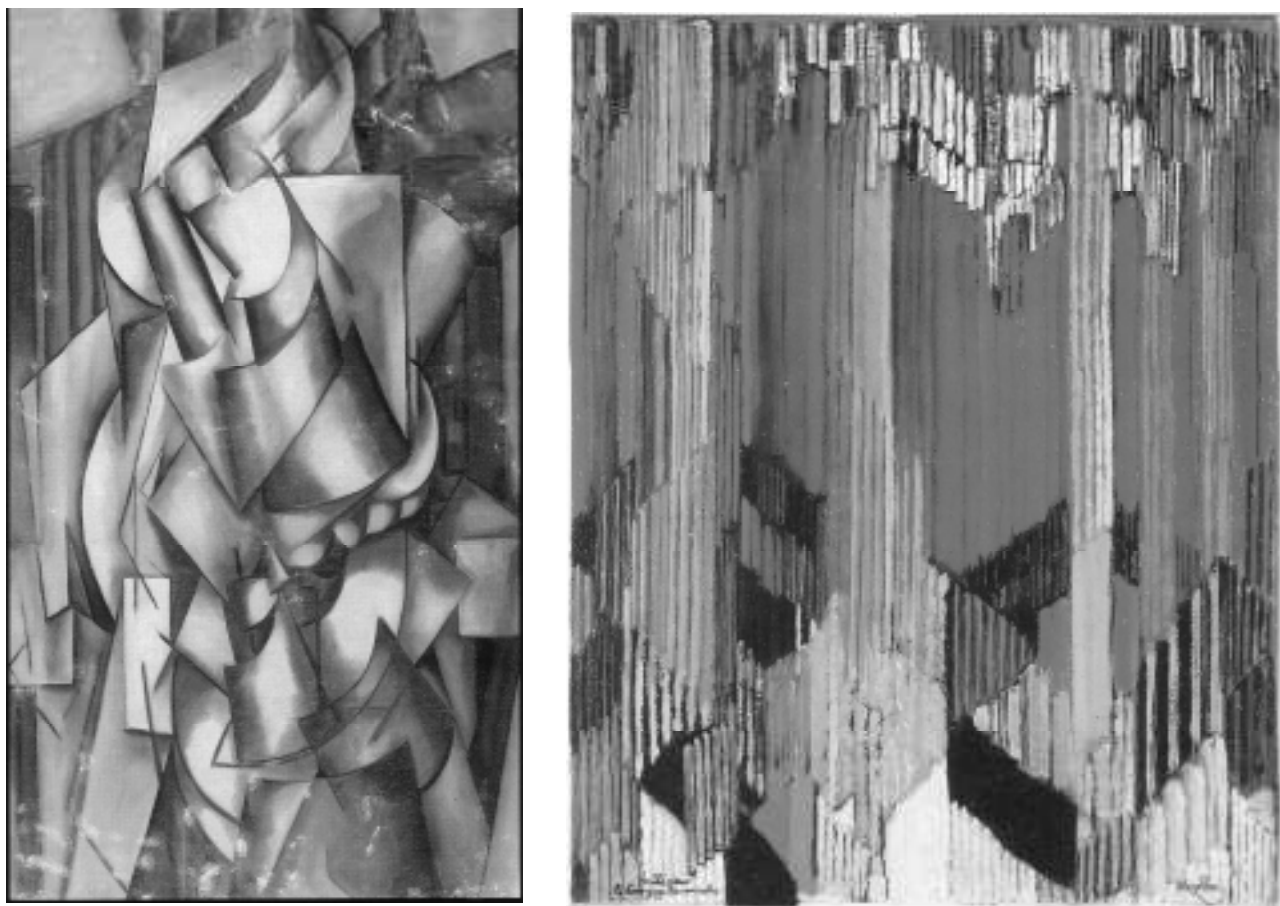


Рис. 61. Статичные композиции с использованием пространственных иллюзий (примеры – слева направо, сверху вниз: статичные композиции – Б. Шапошников «Композиция с синими устоями»; Ф. Купка «Этюд к языку вертикалей», динамичная композиция - в) Ф. Купка «Размещение графических мотивов»)

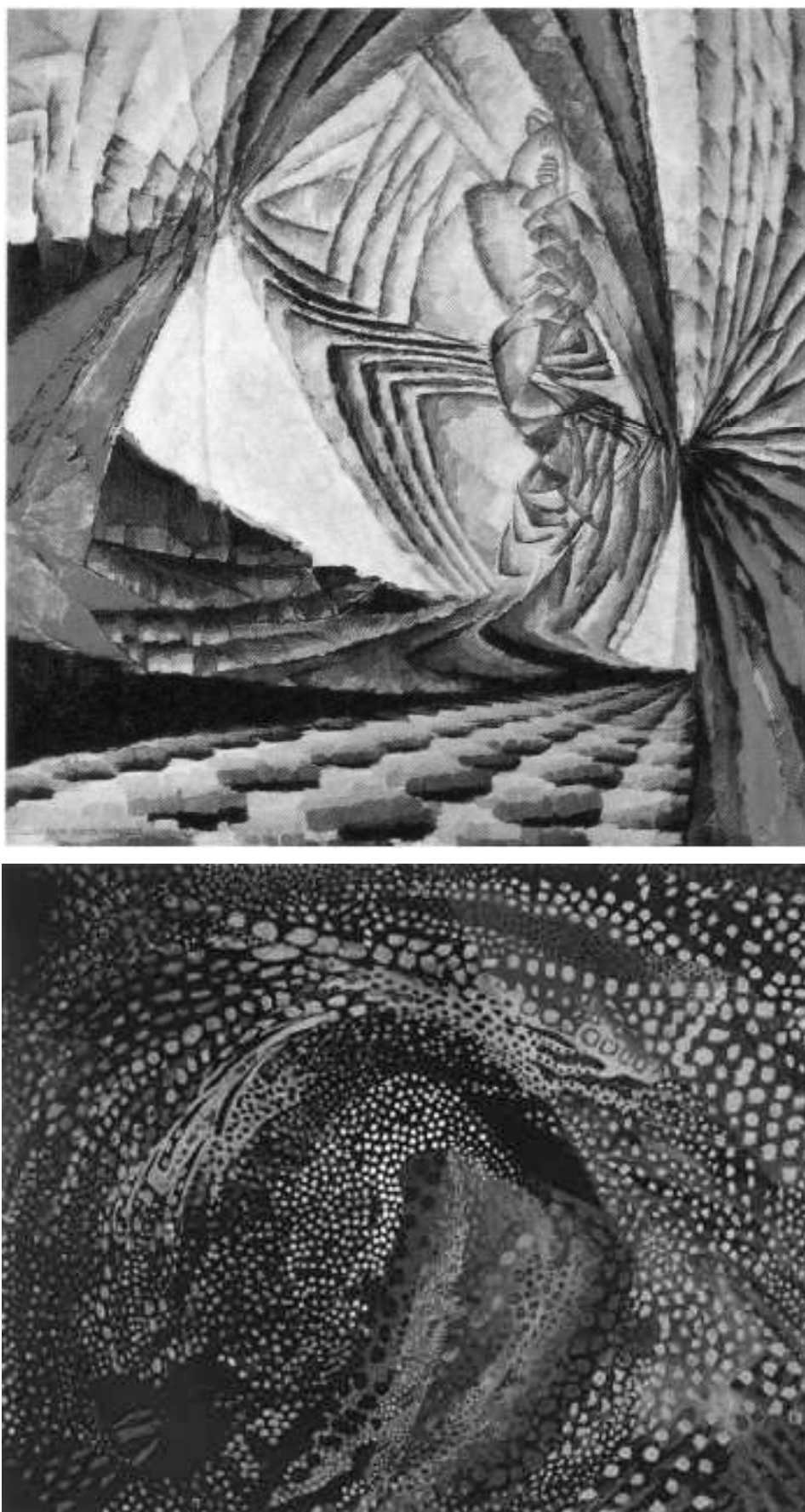


Рис. 62. Динамичные композиции с использованием пространственных иллюзий (примеры: сверху - Ф. Купка «Размещение графических мотивов»; снизу – М. Матюшин «Зримая музыка»)

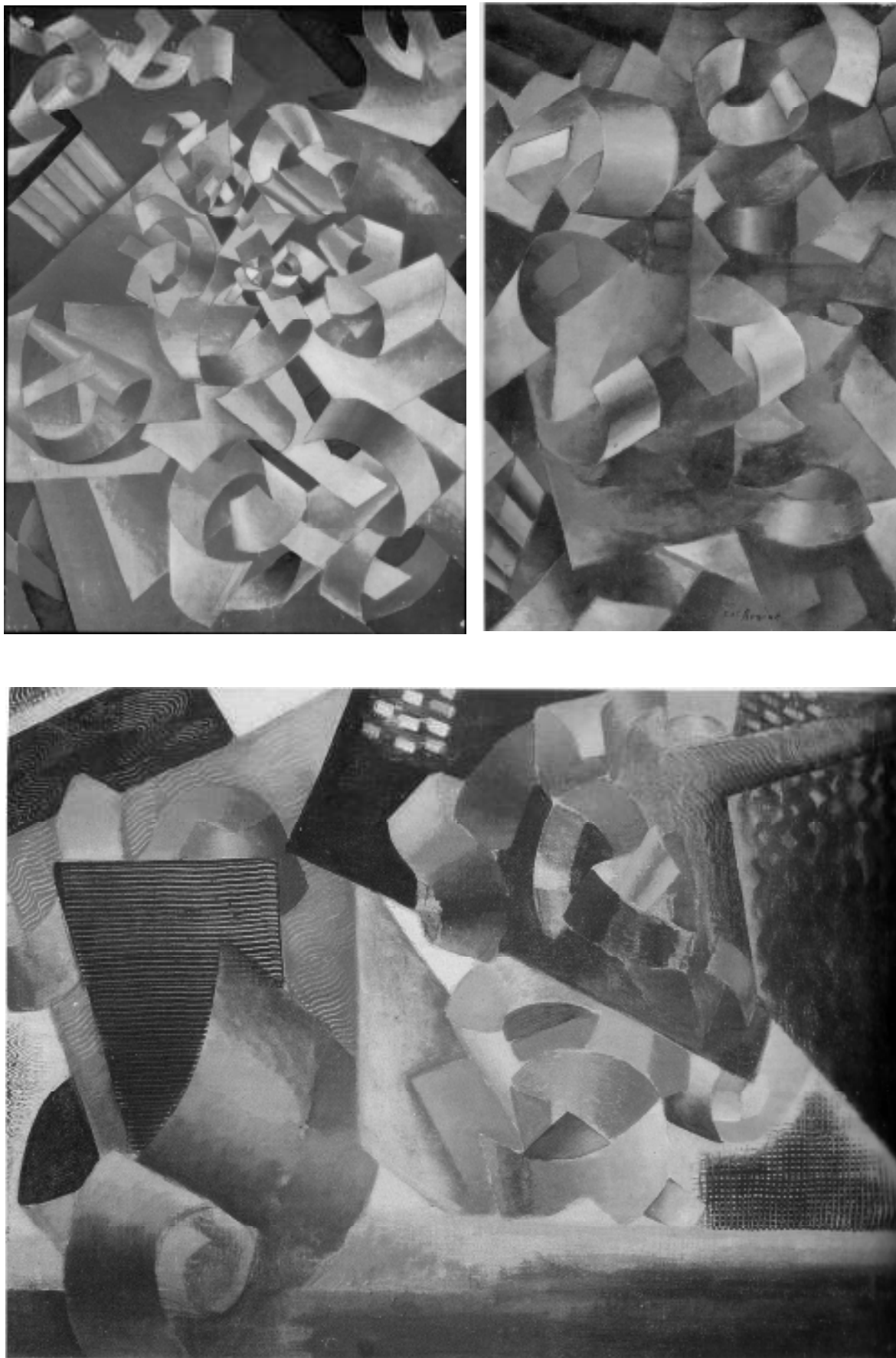


Рис. 63. Беспредметные композиции на музыкальные ассоциации с использованием объёмно-пространственных построений (стиль – «орфизм»): В.Д. Баранов-Россине – «Розовое», «Цветовая композиция», «Беспредметное»

Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с нем. – М. : Архитектура - С, 2007. – 392 с. : ил.
2. Береснева, В. Я. Локализация внутреннего пространства ассоциативного знака / В. Я. Береснева // Проблемы многоуровневого образования : тез. докл. XI Международной науч. - практ. конф. / Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. - Н.Новгород, 2005. – С. 207 - 208.
3. Бранский, В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 704 с. : ил.
4. Ванечкина, И. Л. Дети рисуют музыку / И. Л. Ванечкина, И. А. Трофимова. – Казань : «ФЭН», 2000. – 120 с. : ил.
5. Гелб, М. Дж. Научитесь мыслить и рисовать как Леонардо да Винчи / – М. Дж. Гелб. – Минск : Попурри, 2000. – 304 с. : ил.
6. Голубева, О. Л. Основы композиции: учебник для вузов / О. Л. Голубева. – М. : Сварог и К, 2008. – 144 с. : ил.
7. Далгдиян, К. Т. Декоративная композиция: учеб. пособие / К. Т. Далгдиян. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 312 с. : ил.
8. Иттен, И. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе / И. Иттен; пер. с нем. и предисловие Л. Монаховой. – М. : Изд. Д. Аронов, 2001. – 136 с. : ил.
9. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Л. : Фонд «Ленингр. галерея», 1990. - 67 с. : ил.
10. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский; пер. с нем. Е. Козиной. – СПб. : Азбука-классика, 2005.- 240 с. : ил.
11. Котляров, А. С. Композиционная структура изображения / А. С. Котляров. – М. : Университетская книга, 2008. – 152 с. : ил.
12. Лапин, А. И. Плоскость и пространство, или жизнь квадратом / А. И. Лапин. – М. : Издатель Леонид Гусев, 2006. – 160 с. : ил.

13. Левин, И. Л. Методика выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по рисунку (1 курс): методич. указания / И. Л. Левин. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2006. - 47 с. : ил.

14. Логовиненко, Г. М. Декоративная композиция: учеб. пособие / Г. М. Логовиненко. - М. : Владос, 2008. - 144 с. : ил.

15. Максимов, О. Г. Рисунок в архитектурном творчестве: Изображение, выражение, созидание: учеб. пособие для вузов / О. Г. Максимов. – М. : Архитектура - С, 2002. – 464 с. : ил.

16. Мельников, В. А. Мыслить рисунком: учеб. пособие для студ. высш. худ. учеб. заведений / В. А. Мельников. – Уфа : Нефтегазовое дело, 2007. – 102 с. : ил.

17. Панксенов, Г. И. Формальная композиция в системе художественной подготовки архитекторов / Г. И. Панксенов // Архитектурно-художественная композиция: сб. науч.-метод. трудов всероссийской конф. «Композиционные чтения им. А.Э. Коротковского» (Екатеринбург, 2005) / Уральская гос. архитектур.- худож. академия. – Екатеринбург: Архитектон, 2007. – Вып. 2. - С. 212 - 214.

18. Панксенов, Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студ. высш. худ. учеб. заведений / Г. И. Панксенов. – М. : Академия, 2007. – 144 с. : ил.

19. Паранюшкин, Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства: учеб. пособие для студ. средн. и высш. спец. учеб. заведений и учащ. худож. школ / Р. В. Паранюшкин. – М. : Феникс, 2005. – 79 с. : ил.

20. Пухначев, Ю. В. Число и мысль: Четыре измерения искусства / Ю. В. Пухначев. – М. : Знание, 1981. – 176 с. : ил.

21. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / А. М. Родченко. - М. : Советский художник, 1982. – 304 с. : ил.

22. Свешников, А. М. Композиционное мышление: Анализ особенностей художественного мышления при работе над формой живописного

произведения: учеб. пособие для вузов / А. М. Свешников. - М. : Логос, 2009. – 272 с. : ил.

23. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: учеб. пособие для студентов пед. вузов / Н. М. Сокольникова. – М. : Академия, 1999. – 368 с. : ил.

24. Соловьёва, Б. А. Искусство рисунка / Б. А. Соловьёва. – Л. : Искусство, 1989. – 255с. : ил.

25. Стор, И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Мета-морфозы зрительных образов: учеб. пособие для вузов / И. Н. Стор. - М. : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 296 с. : ил.

26. Устин, В. Б. Композиция в графическом дизайне. Методические основы композиционно-художественного преобразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие / В. Б. Устин. – М. : АСТ-Астрель, 2007. – 299 с. : ил.

27. Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна: учебное пособие / Е. В. Жердев, О. Б. Чепурнова, С. Г. Шлеюк, Т. А. Мазурина. — Оренбург : ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 255 с. : ил.

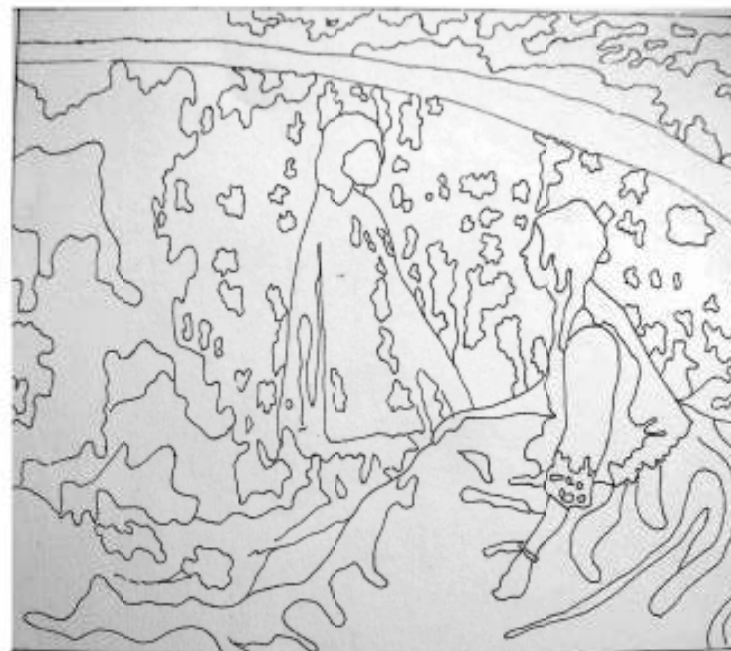
28. Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС : в 2-х кн. / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Ладыя, 1995-2000. - Кн. 1 – 344 с., Кн. 2. – 488 с.

29. Чернышев, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна / О. В. Чернышев. – Минск : Харвест, 1999. – 312 с. : ил.

30. Шевелев, И. Ш. Формообразование (Число. Форма. Искусство. Жизнь) / И. Ш. Шевелев. – Кострома : ДиЛр, 1995. – 167 с. : ил.

ПРИЛОЖЕНИЕ

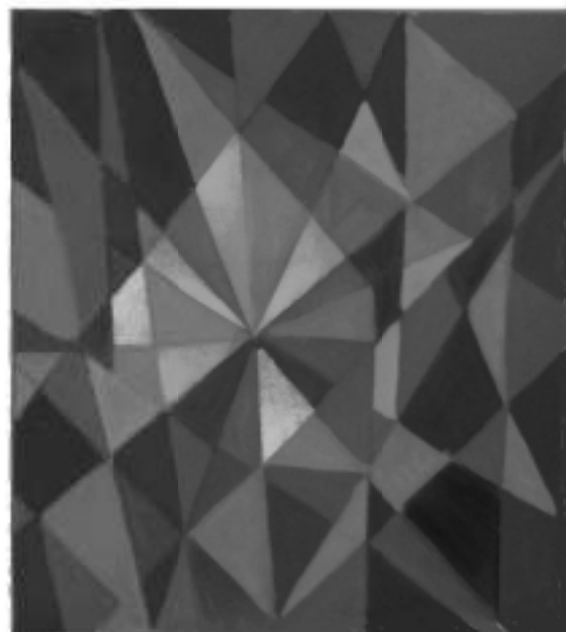
**Учебные работы студентов 1 курса
архитектурного факультета ННГАСУ
по изучению основ формальной композиции,
выполненные в период с 2005 по 2009 гг.
по дисциплине «Рисунок»**



Алина Фадеева, 1 курс, гр. 008. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2005г. Рук. Г.И. Панксенов



Екатерина Желтова, 1 курс, гр. 007. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2005г. Рук. А.Г. Герцева



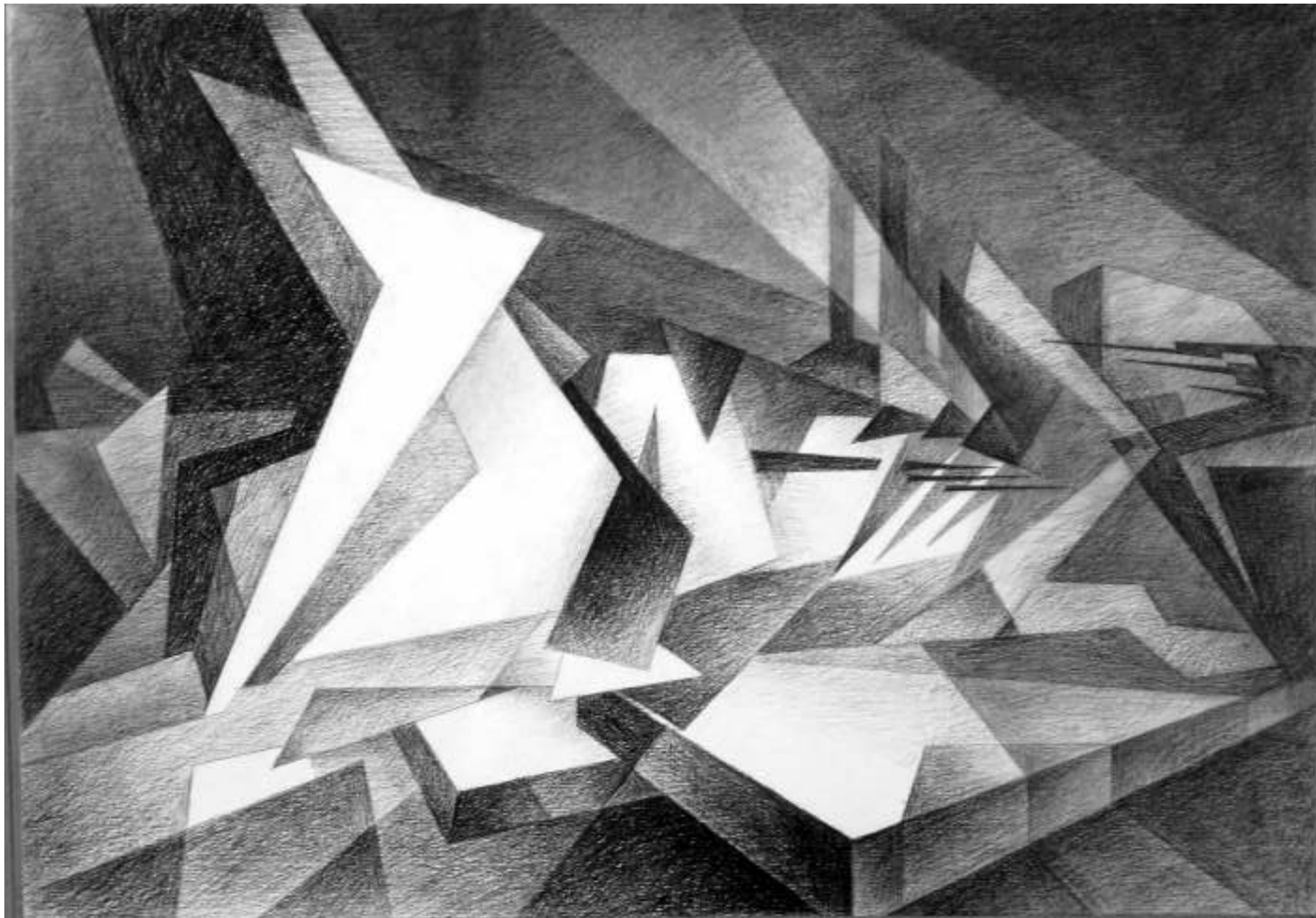
Надежда Кожина, 1 курс, гр. 009. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2005 г. Рук. И.Л. Левин



Надежда Кожина «Магический кристалл». 2005 г.
Руководитель И.Л. Левин



Екатерина Радченко, 1 курс, гр. 009. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2005 г. Рук. И.Л. Левин



Елена Кулябина. «Противоборство». (по мотивам «Обороны Севастополя» А.А. Дейнеки). 2008 г. Рук. М.В. Башкирова



Ксения Горбунова. 1 курс, гр. 015. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2007 г. Руководитель И.Л. Левин



Ксения Горбунова «Свет надежды». 2007 г. Руководитель И.Л. Левин



Анна Терешкова. 1 курс, гр. 019. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



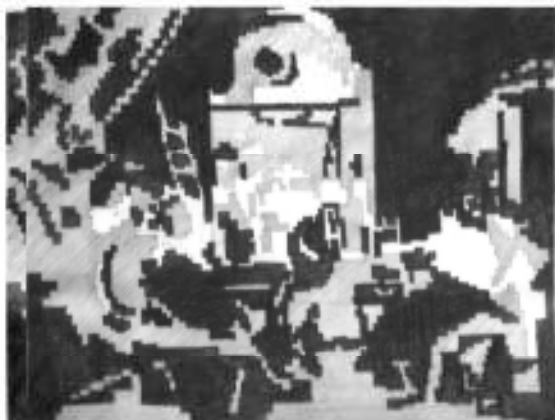
Анна Терешкова. 1 курс, гр. 019. «Нега». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



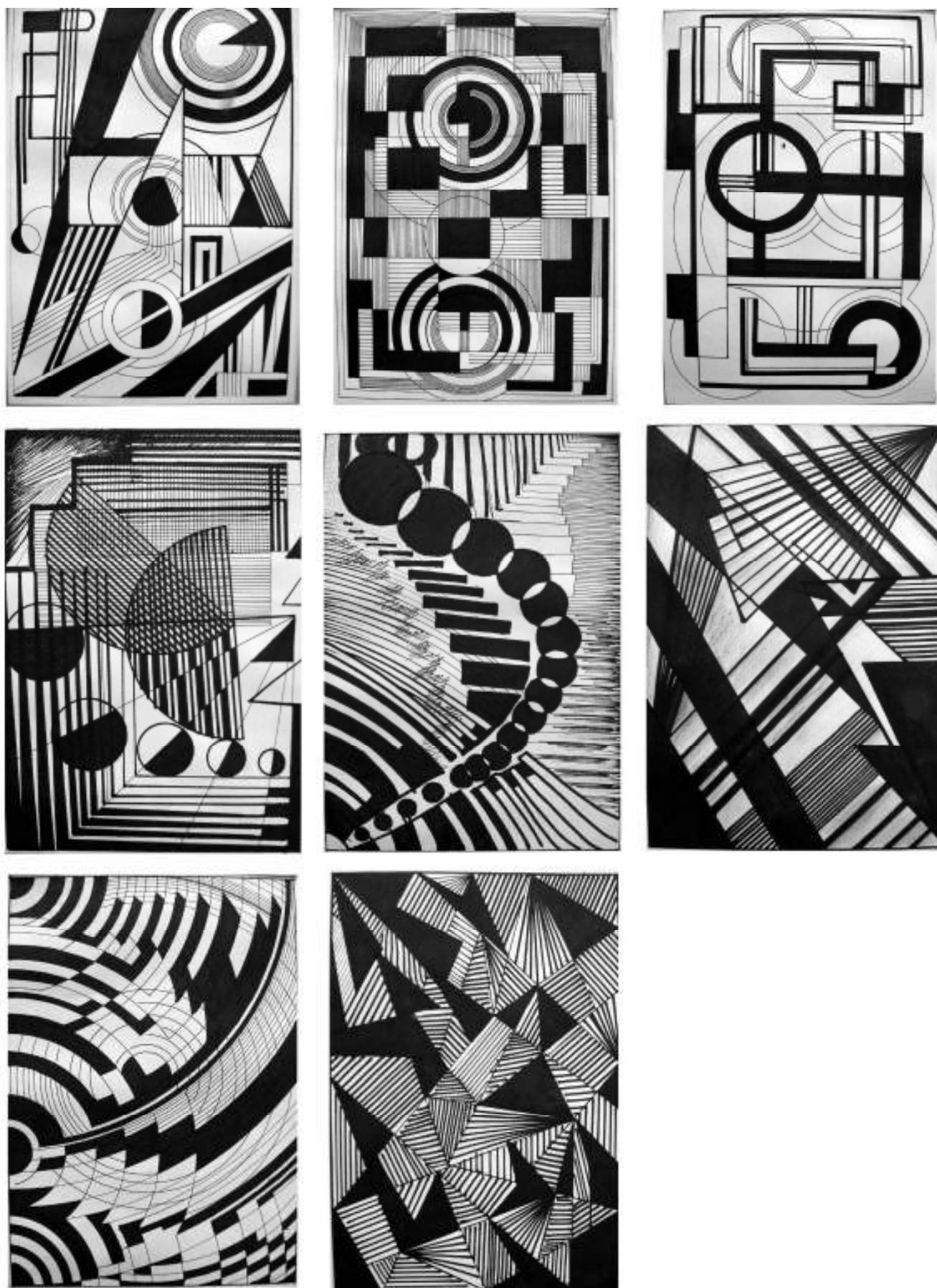
Ильмир Гайфутдинов. 1 курс, гр. 020. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



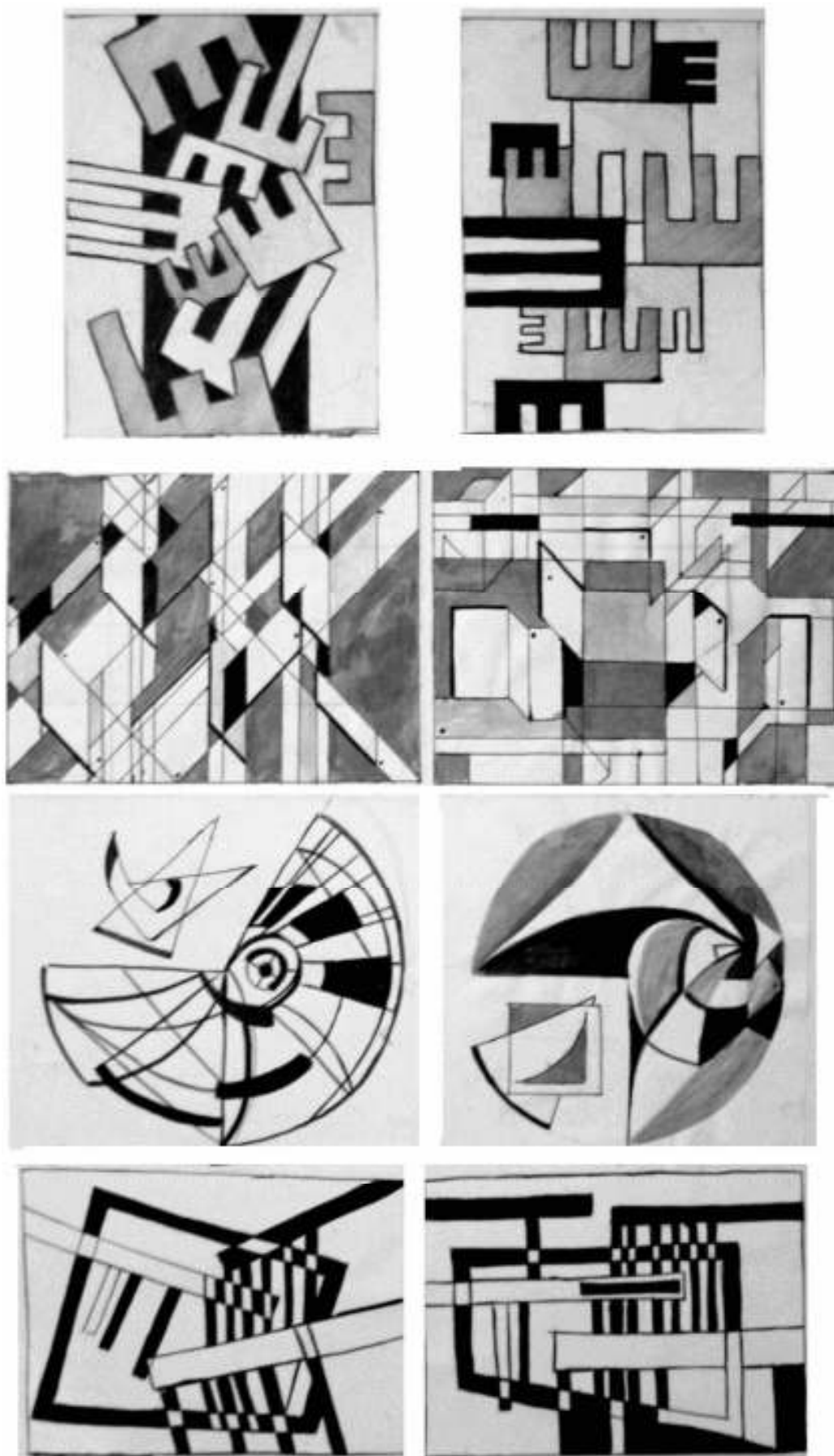
Ильмир Гайфутдинов «Благоговение». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



Алёна Смокотина. 1 курс, гр. 019. Эскизы композиций к заданию «Снятие изобразительности». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



Майкл Аринайтве, 1 курс, гр. 007. Эскизы композиций к заданию «Статика и динамика». 2005г. Руководитель А.Г. Герцева



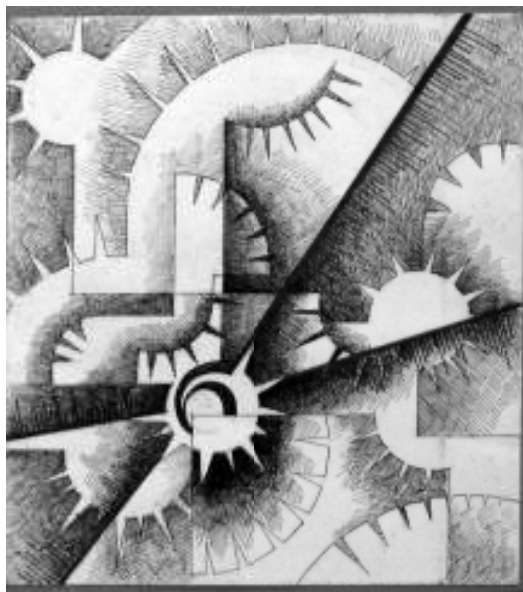
Надежда Кожина, 1 курс, гр. 009. Эскизы композиций к заданию «Динамика и статика». 2005 г. Руководитель И.Л. Левин



Надежда Еремина, 1 курс, гр. 008. Эскизы композиций к заданию «Статика и динамика». 2005г. Руководители В.Н. Астахов, О.В. Куликова



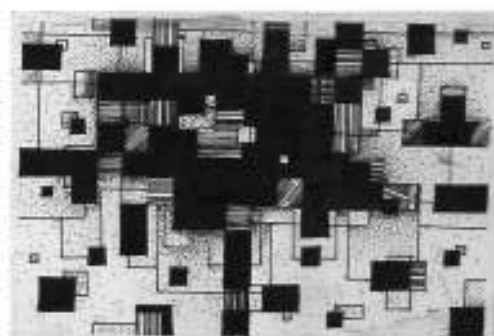
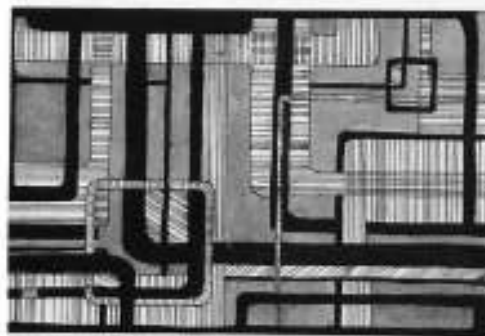
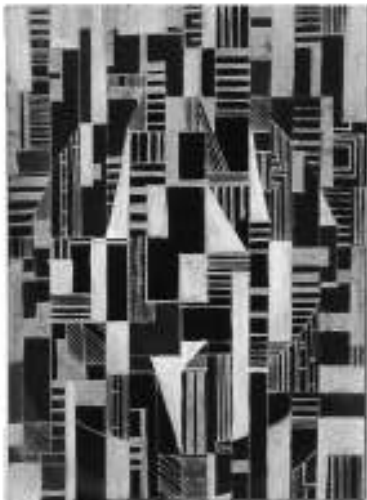
Евгения Ясникова «Новое пространство». 2006 г. Руководитель Г.И. Панксов



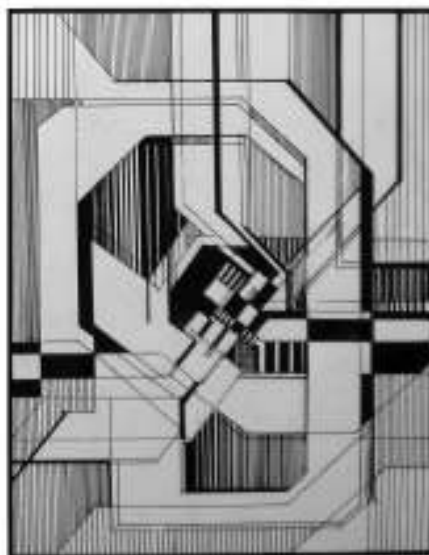
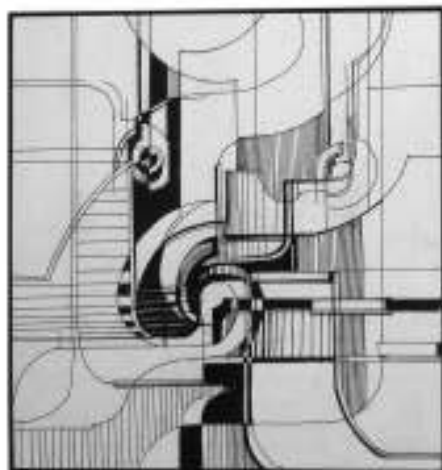
Елена Кулябина. 1 курс, гр. 017. Эскизы композиций на тему «Статика и динамика». 2008 г. Рук. М.В. Башкирова



Елена Кулябина «Всплеск энергии». 2008 г.
Руководитель М.В. Башкирова

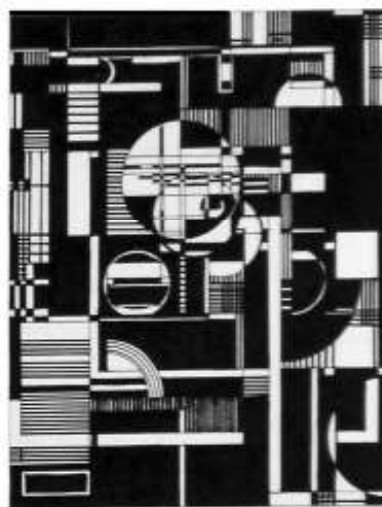
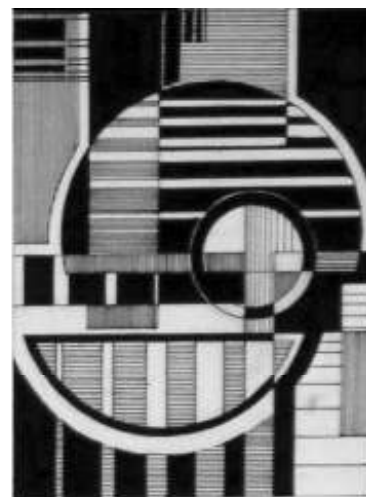
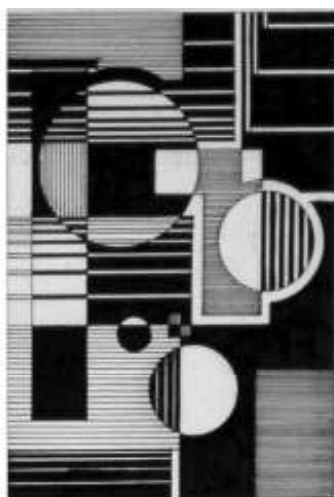
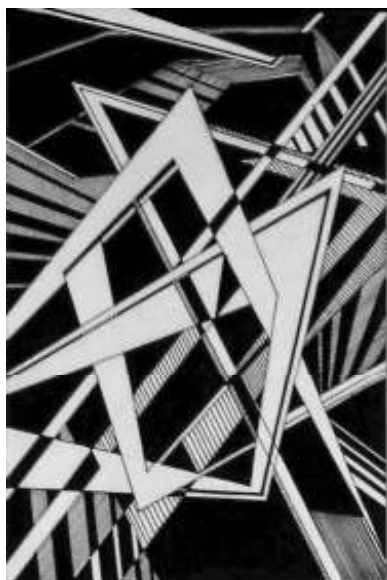


Анастасия Аниканова 1 курс, гр. 018. Эскизы композиций к заданию «Статика и динамика». 2008 г. Рук. Е.Н. Соловьёв

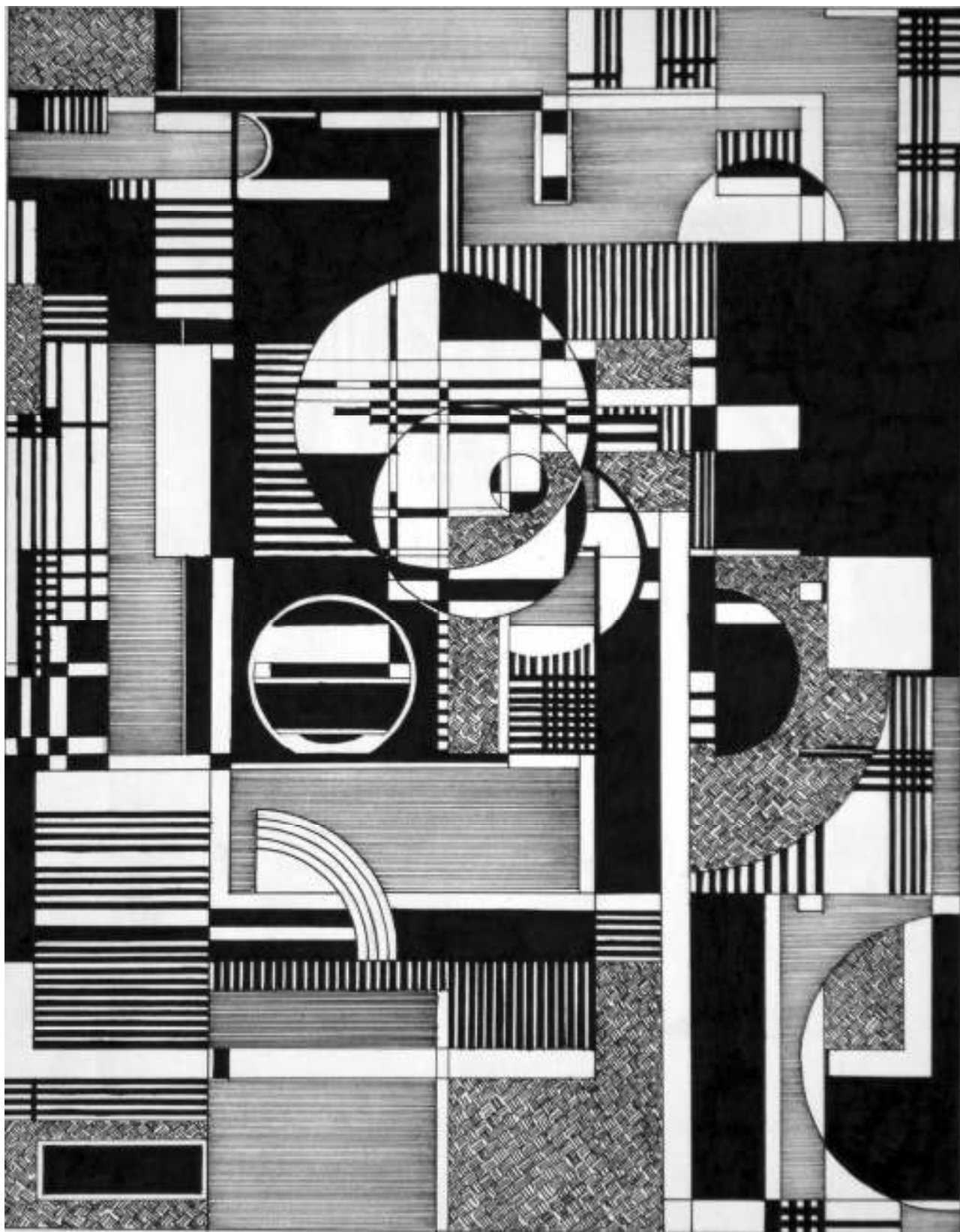




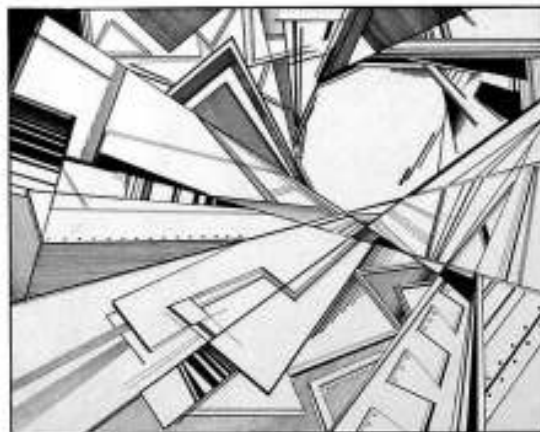
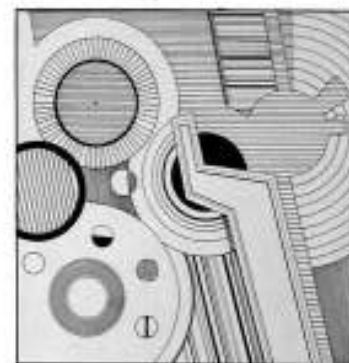
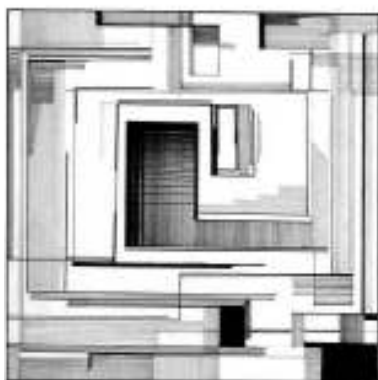
Ильмир Гайфутдинов «На вираже». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



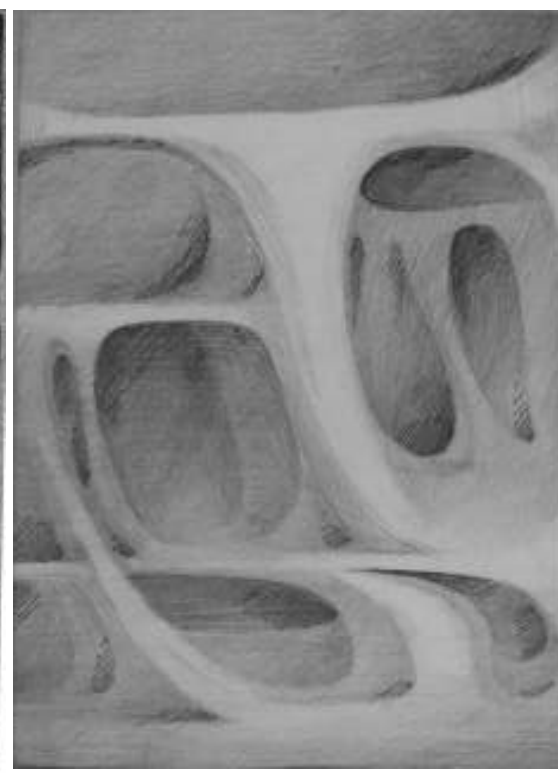
Анна Терешкова. 1 курс, гр. 019. Эскизы композиций к заданию «Статика и динамика» 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



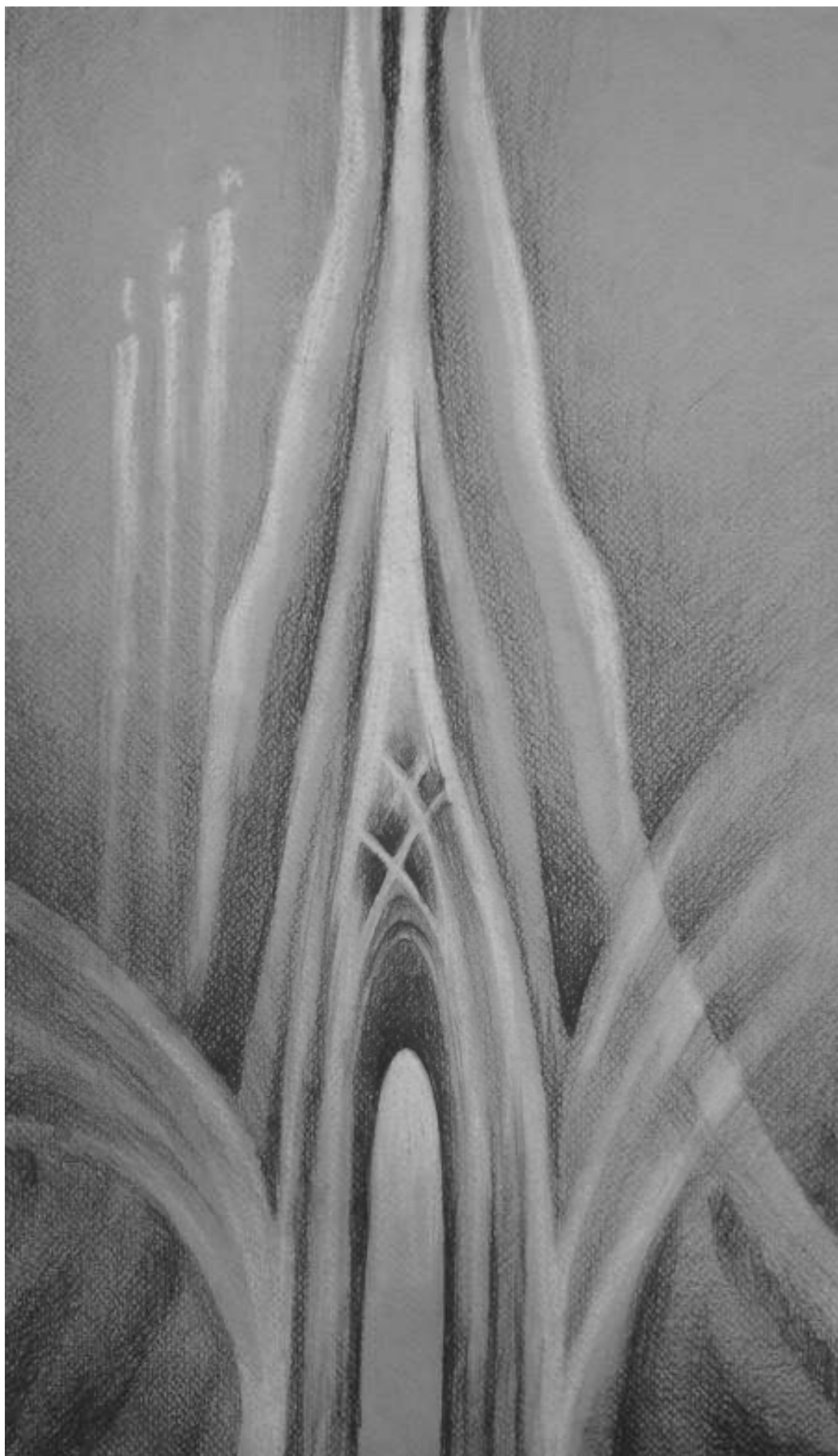
Анна Терешкова. «Гармония мира». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



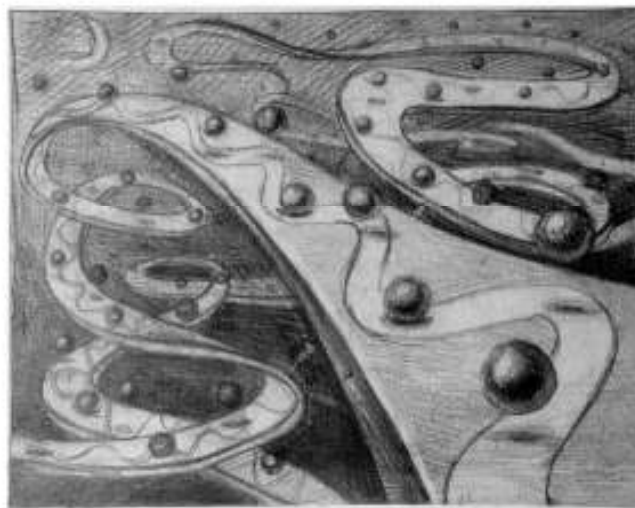
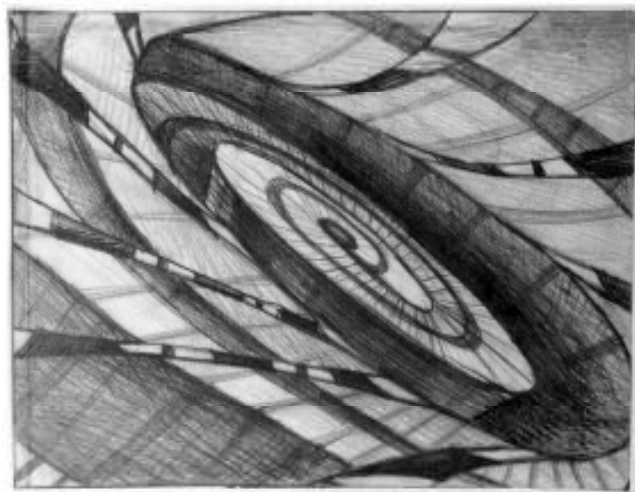
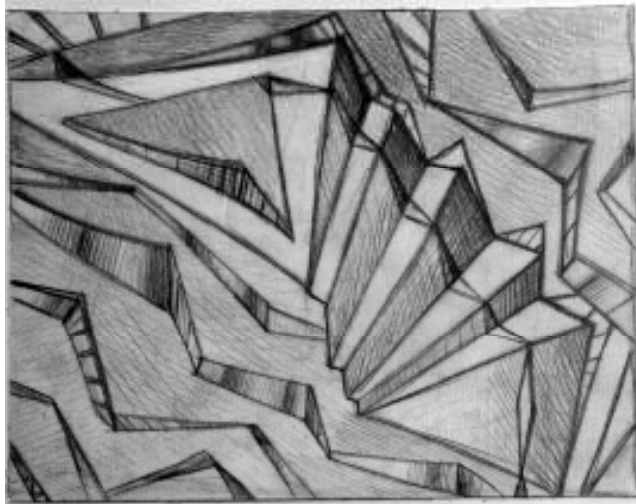
Ольга Васильева. 1 курс, гр. 020. Эскизы композиций к заданию «Статика и динамика». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



- » Екатерина Желтова, 1 курс, гр. 007. Эскизы композиций к заданию «Музыка»:
А. Вивальди – «Времена года» - «Осень» и «Весна»;
А. Хачатуртурян «Танец с саблями»;;
М.П. Мусоргский «Слеза».
Руководитель - А.Г. Герцева



Екатерина Желтова «Ave Maria»
Руководитель А.Г. Герцева



Екатерина Радченко, 1 курс, гр. 009. Эскизы композиций к заданию «Музыка». 2005г. Руководитель И.Л. Левин



Надежда Еремина, 1 курс, гр. 008. Эскизы композиций к заданию
«Музыка»: Моцарт, панк-рок, Штраус, Бетховен. 2005г.
Руководители В.Н. Астахов, О.В. Куликова



А. Вивальди "Времена года"



С.В. Рахманинов. Прелюдия до-диез минор



П.И. Чайковский. Концерт № 1



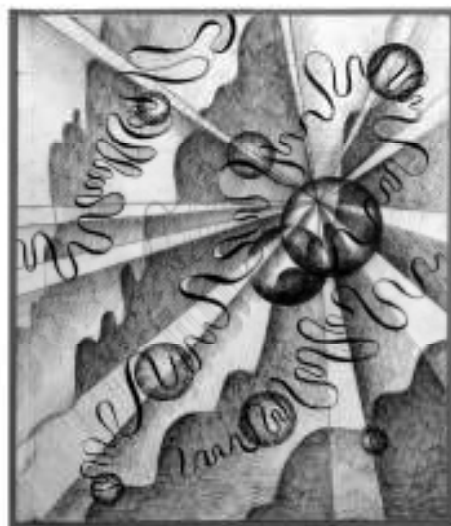
С.В. Рахманинов. Концерт № 3"



А. Шнитке. Концерт № 1



С.В. Рахманинов. Концерт № 2



Елена Кулябина, 1 курс, гр. 017. Эскизы композиций на тему «Музыка». 2008 г.
Руководитель М.В. Башкирова



стиль "тяжёлый металл"



Erg (New age)



джаз



Фолк



классика



рок

Анастасия Аниканова. 1 курс, гр. 018. Эскизы композиций на тему «Музыка». 2008 г. Руководитель Е.Н. Соловьёв



Ильмир Гайфутдинов. 1 курс, гр. 020. Эскизы композиций к заданию «Музыка». 2009 г. Руководитель И.Л. Левин



Ильмир Гайфутдинов «Пространство звука». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



П.И. Чайковский "Лебединое озеро"



А. Вивальди "Времена года" - "Гроза"



Pink Floyd "High hopes"



Ф. Мендельсон "Свадебный марш"



Jean Michel Jarre "Magic Fly SPACE"



Stan Getz "Tuesday Next"



Анна Терешкова. «Трепет». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



Вивальди "Времена года"



Мендельсон "Свадебный марш"



Орган. Lacrimosa

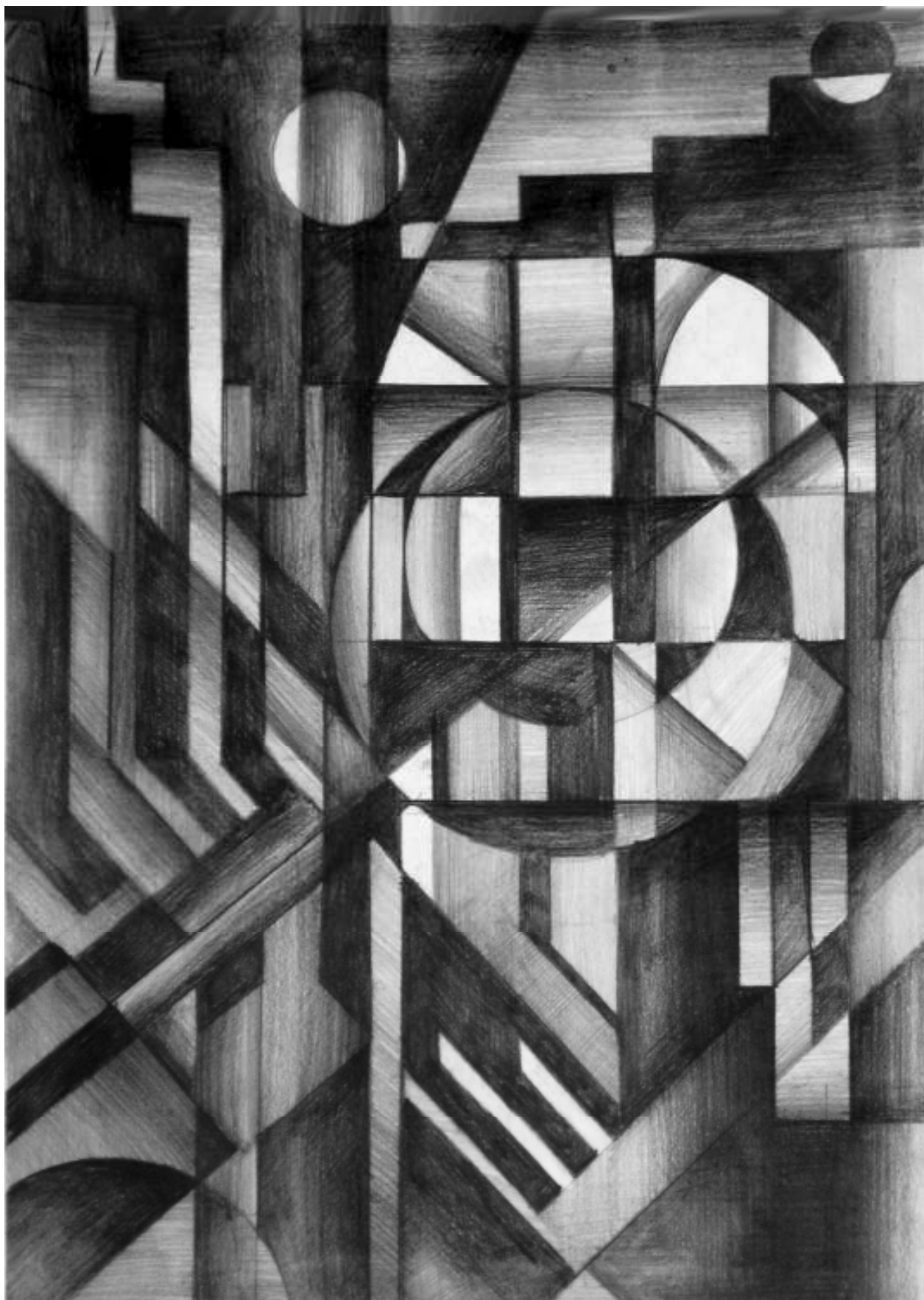


Джаз

Рок



Чайковский "Лебединое озеро" Психоделика. Ian Brown. On track



Алёна Смокотина «Глубина звука». 2009 г.
Руководитель И.Л. Левин



Алексей Аникин. 1 курс. гр. 021. Эскизы композиций к заданию «Музыка». 2009 г. Руководитель В.Н. Астахов



ДЖАЗ



Анна Булычева. 1 курс, гр. 021. Эскизы композиций к заданию «Музыка». 2009 г. Руководитель В.И. Черников



Владислав Липатов. 1 курс, гр. 021. Эскизы композиций к заданию «Музыка». 2009 г.
Руководитель Е.Н. Соловьёв



Владислав Липатов «Импульс», 2009 г.
Руководитель Е.Н. Соловьёв

Геннадий Иванович Панксенов
Игорь Леонидович Левин

КУРС ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЙ
ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРА

Учебно-методическое пособие по дисциплине «Рисунок»
для студентов 1-3 курса направления «Архитектура»

Редактор

Подписано к печати

Бумага газетная. Формат 61х86/8

Печать офсетная. Усл. печ.л.

Тираж 300 экз.

Заказ №

Нижегородский государственный

архитектурно-строительный университет.

603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65

Полиграфический центр ННГАСУ, 603950, Н.Новгород, ул.Ильинская, 65