Данный файл представлен **исключительно в ознакомительных целях.**

Уважаемый читатель!
Копируя и сохраняя этот файл, **Вы принимаете на себя всю ответственность**, согласно действующему международному законодательству.

Все авторские права на данный файл сохраняются за правообладателем.

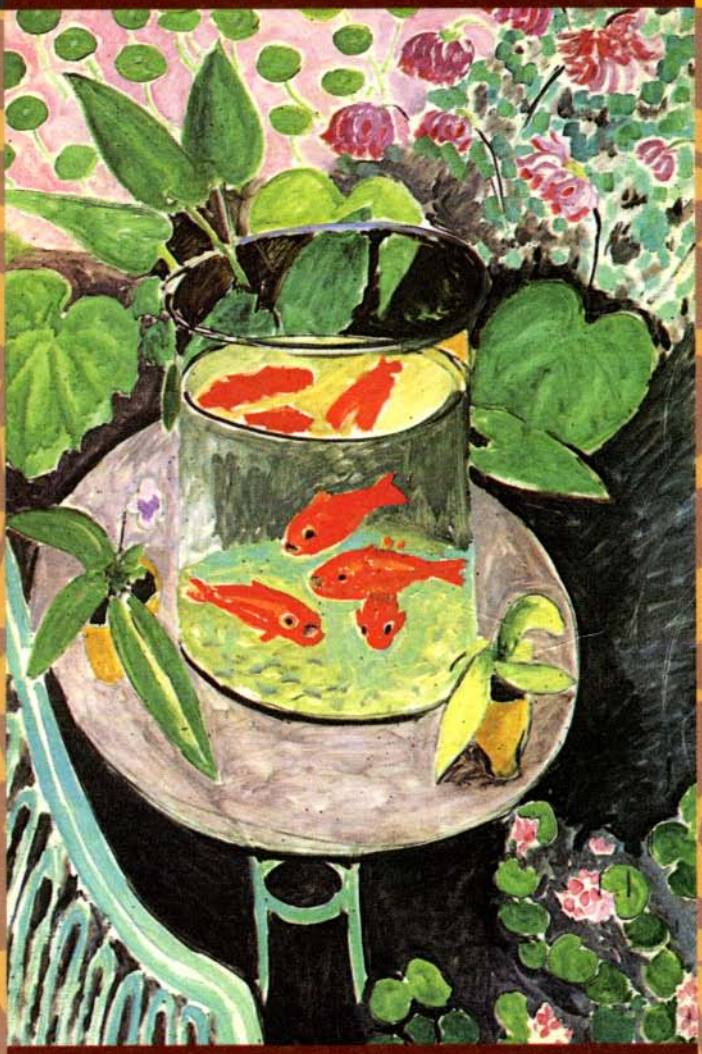
Любое коммерческое и иное использование кроме предварительного ознакомления запрещено.

Публикация данного документа не преследует за собой никакой коммерческой выгоды.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г.М. Логвиненко

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г.М. Логвиненко

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство»

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

2005

УДК 75.058(075.8)
ББК 85.12я73
Л69

Логвиненко Г.М.

Л69 Декоративная композиция : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство / Г.М. Логвиненко. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 144 с. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 5-691-01055-7.

Агентство CIP РГБ.

Учебное пособие знакомит с основными принципами организации декоративной композиции, свойствами цветов и вариантами создания цветовых гармоний, способами и приемами стилизации. Каждая глава включает в себя, помимо теоретического материала, вопросы для повторения и практические задания.

Учебное пособие предназначено для студентов художественно-графических факультетов средних специальных художественных учреждений, а также будет полезно педагогам дополнительного образования детей.

УДК 75.058(075.8)
ББК 85.12я73

© Логвиненко Г.М., 2004
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Серия «Изобразительное искусство» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

ISBN 5-691-01055-7

Учебное издание

Логвиненко Галина Михайловна

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство»

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*; редактор *И.Ю. Степанова*; зав. художественной редакцией *И. А. Пшеничников*; художник обложки *О. А. Филонова*; художник *А. В. Щетинцева*; компьютерная верстка *Р. Н. Королев*; корректор *Т. Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000. Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.005490.08.04 от 26.08.2004. Сдано в набор 09.04.03. Подписано в печать 10.02.04. Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,53 + 1,17 вкл. Тираж 10 000 экз. (2-й завод 5 001– 10 000 экз.). Заказ Э-627

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС. 119571, Москва, просп. Вернадского, 88, Московский педагогический государственный университет. Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25. E-mail: vlados@dol.ru http://www.vlados.ru

Отпечатано в типографии ОАО ПИК «Идел-Пресс» 420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5
Глава 1. Основные принципы организации декоративной композиции 6
Организация декоративной композиции 6
Равновесие 8
Соотношение форм 10
Виды равновесия 16
Членение плоскости на части 17
Ритмическая организация мотивов 20
Доминанта — композиционный центр 21
Оптические (зрительные) иллюзии 22
Особенности построения монокомпозиции 23
Явление оверлеппинга и его роль в декоративной композиции 24
Построение пространства 28
Изображение объемных форм в декоративной живописи 32
Способы организации пространства 35
Вопросы для повторения 41
Практические задания 41
Глава 2. Цвет в декоративной композиции 54
Сокращения, используемые в главе 54
Две основные группы цветов: хроматические и ахроматические 55
Основные признаки цвета 56
Одновременный световой контраст 56
Одновременный цветовой контраст 57
Пограничный цветовой контраст 58
Последовательный цветовой контраст 58
Несобственные качества цвета 59
Теплые и холодные цвета 60
Цветовой круг как замкнутый спектр 60
Первые теории гармонических цветовых сочетаний 61
Теория гармонических сочетаний по системе В. Козлова 63
Движение цвета в пространстве (теория В. Кандинского) 68
Изменение собственного цвета 77
Цветовая система М. Матюшина 78
Вопросы для повторения 81
Практические задания 81

Глава 3. Стилизация в декоративной композиции 87
Понятие стилизации и стиля 87
Стилизация в орнаменте 90
Декоративная стилизация в натюрморте 94
Стилизация природных форм 106
Декоративная стилизация в композиции на тему природных форм 110
Стилизация в декоративном пейзаже 112
Вопросы для повторения 115
Практические задания 115
Глава 4. Графические возможности в декоративном изображении объектов 119
Рисование, приближенное к реальности 121
Изображение объектов с элементами стилизации 122
Изображение стилизованных объектов и композиций из них 125
Изображение фруктов 126
Изображение драпировок 129
Изображение растительных форм 131
Изображение объектов животного мира 132
Изображение морских камешков и ракушек 134
Графическое изображение натюрмортных постановок 136
Рисование кистью 138
Вопросы для повторения 139
Практические задания 139
Литература 144

Введение

В связи с появлением дисциплины «Декоративная композиция» на художественно-графических факультетах возникла необходимость систематизации некоторых теоретических установок в едином пособии, рассчитанном на различный уровень подготовки студентов, в котором можно было бы ознакомиться с основными законами построения композиции.

Цель данного учебного пособия — помочь студентам в изучении основ декоративной композиции и овладении навыками декоративного изображения различных объектов.

Теоретический материал проиллюстрирован графическими схемами, фотографиями произведений известных художников и большим количеством студенческих работ. Это дает возможность познакомиться с различными формами стилизации и множеством графических средств, применяемых в декоративной композиции и научиться использовать их в собственном творчестве.

Пособие состоит из четырех глав, каждая из которых снабжена рядом опорных вопросов и практических заданий.

Первая глава содержит информацию об основных принципах организации декоративной композиции, способах размещения изображаемых объектов на формате плоскости, их взаимосвязи с учетом оптических (зрительных) иллюзий, возникающих при восприятии.

Во второй главе пособия подробно рассматриваются свойства различных цветов и приводятся варианты составления цветовых гармоний. Особое внимание уделено теории движения цвета в пространстве В. Кандинского и ее практическому применению.

Третья глава раскрывает вопросы стилизации, переработки природной формы в различных видах декоративных композиций.

Четвертая глава пособия дает представление о многообразии графических возможностей в декоративном изображении объектов окружающего мира. Особое внимание уделено сознательному использованию графических средств с целью усиления индивидуальных особенностей изображаемого мотива.

Выполнение практических заданий, прилагаемых к каждой главе, даст возможность закрепить изученный материал и повысить профессиональное мастерство студентов.

Глава 1

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Организация декоративной композиции

Слово «композиция» в переводе с латинского буквально означает составление, связывание, соединение частей. БСЭ определяет этот термин как «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший организующий момент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. <...> В практических искусствах композиция объединяет частные моменты построения художественной формы (реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, цветовое решение и т.д.)»[1].

В процессе создания декоративной композиции размещение и распределение изобразительных элементов происходит по определенной схеме в логической последовательности, заложенной автором. Изобразительные средства и стилевые особенности должны быть согласованы, подчинены целому, при этом нельзя забывать детали, которые играют очень важную роль.

Существуют ***два способа*** художественного видения при организации композиции:

1. Сосредоточение внимания на отдельном предмете как доминанте всей композиции и восприятия остального только по отношению к нему. В этом случае окружающая среда видится так называемым боковым зрением и деформируется, подчиняясь центру внимания и работая на него (рис. 1).

2. Видение в целом, без выделения отдельного предмета, при этом любые детали подчиняются целому, утрачивают свою самостоятельность. В такой композиции нет ни главного, ни второстепенного — это единый ансамбль (рис. 2).

[1] Композиция // БСЭ. — 3-е изд. — М., 1973. — Т. 12. — С. 593.

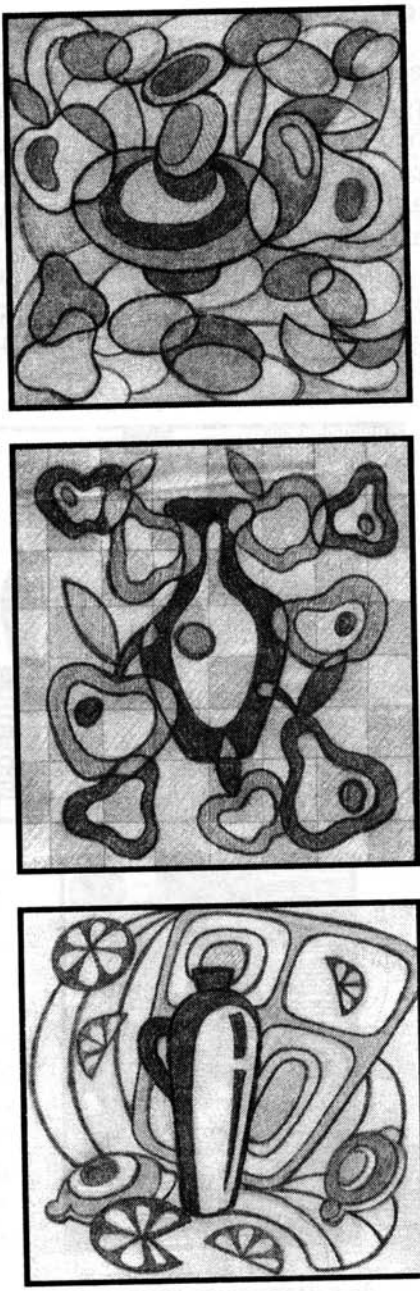


Рис. 1. Варианты композиций с одной доминантой

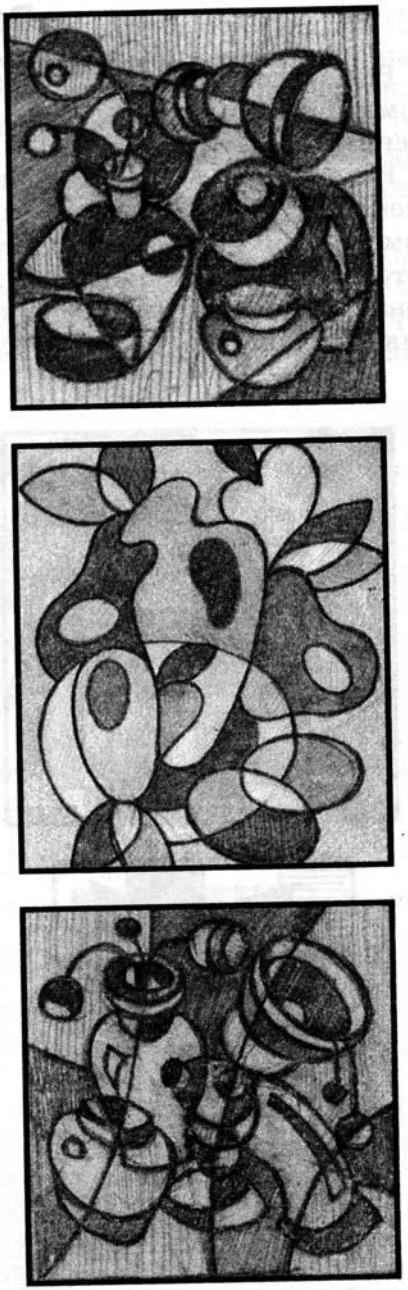


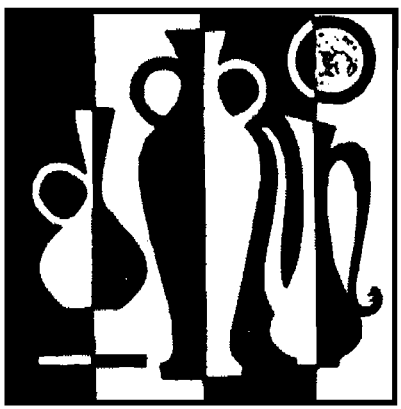
Рис. 2. Варианты композиций без выделения доминанты

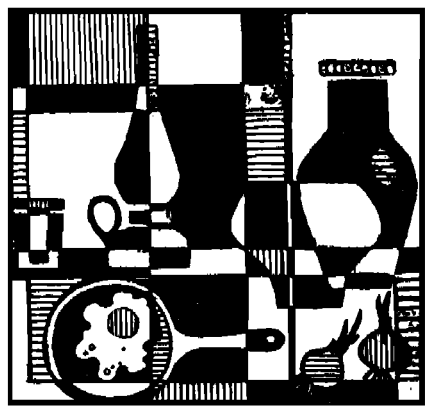
Равновесие

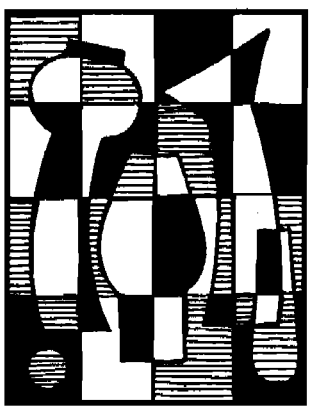
Всякая правильно построенная композиция является уравновешенной.

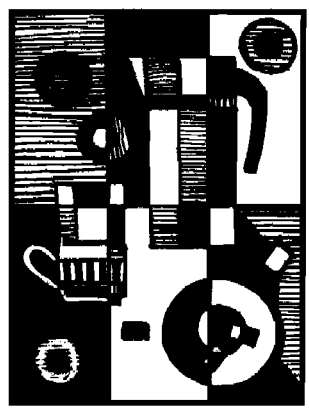
Равновесие — это размещение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении. Его местонахождение не вызывает сомнения и желания передвинуть его по изобразительной плоскости. При этом не требуется точного зеркального соответствия правой и левой сторон (симметрия всегда уравновешена, а равновесие не всегда симметрично) (рис. 3).

Количественное соотношение тональных и цветовых контрастов левой и правой частей композиции









Симметричная композиция

Асимметричная композиция

Рис. 3

должно быть равным. Если же в одной части число контрастных пятен больше, необходимо усилить контрастные отношения в другой части, либо ослабить контрасты в первой. Можно изменить очертания предметов, увеличив периметр контрастных отношений.

Для установления равновесия в композиции важны форма, направление, место расположения изобразительных элементов (рис. 4). Неуравновешенная композиция выглядит случайной и необоснованной, вызывающей желание дальше работать над ней (производить перекомпоновку элементов и их деталей) (рис. 5).

Правильно построенная композиция не может вызывать сомнения и чувства неопределенности. В ней должна быть успокаиваю-

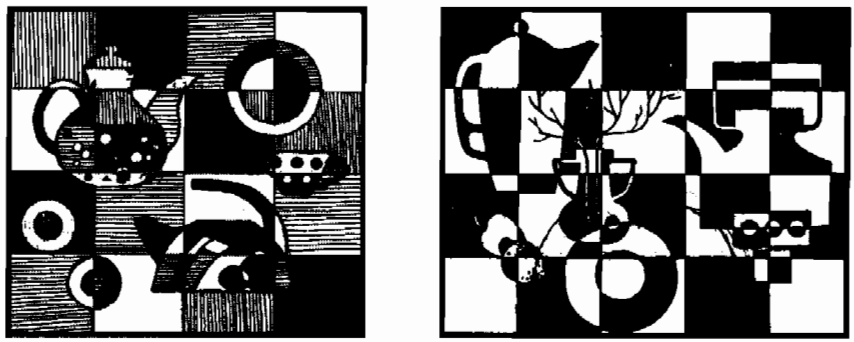


Рис. 4. Равновесие контрастных пятен в композиции

Уравновешенная композиция *Неуравновешенная композиция*

Рис. 5

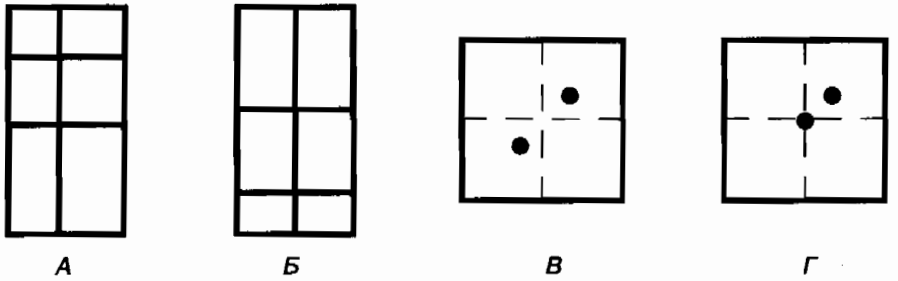


Рис. 6. Простейшие схемы построения композиций

щая глаз ясность соотношений, пропорций.

Рассмотрим простейшие схемы построения композиций, приводимые Р. Арнхеймом (рис. 6).

Изображение А — уравновешенное. В сочетании его квадратов и прямоугольников различных размеров и пропорций чувствуется жизнь, ничего не хочется изменить или добавить, и есть композиционная ясность пропорций.

Можно сравнить устойчивую вертикальную линию на рис. А, с колеблющейся на рис. Б. Пропорции на рис. Б основаны на небольших различиях, которые мешают определить их равноценность, понять, что изображено — прямоугольник или квадрат.

На рис. В каждый диск в отдельности выглядит неуравновешенным. Вместе они образуют пару, которая находится в состоянии покоя. На рис. Г та же самая пара выглядит совершенно несбалансированной, так как сдвинута относительно осей квадрата.

Соотношение форм

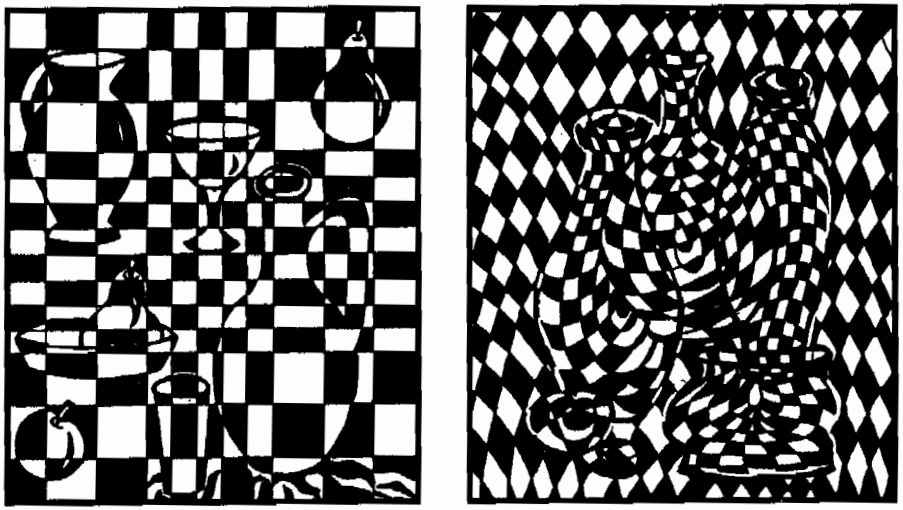
Во время работы над композицией мы имеем дело с различными параметрами.

При компоновке форм на плоскости большое значение играют *масштаб*, *пропорции* и *модуль* изображаемых величин. От правильного их использования зависит выразительность композиции.

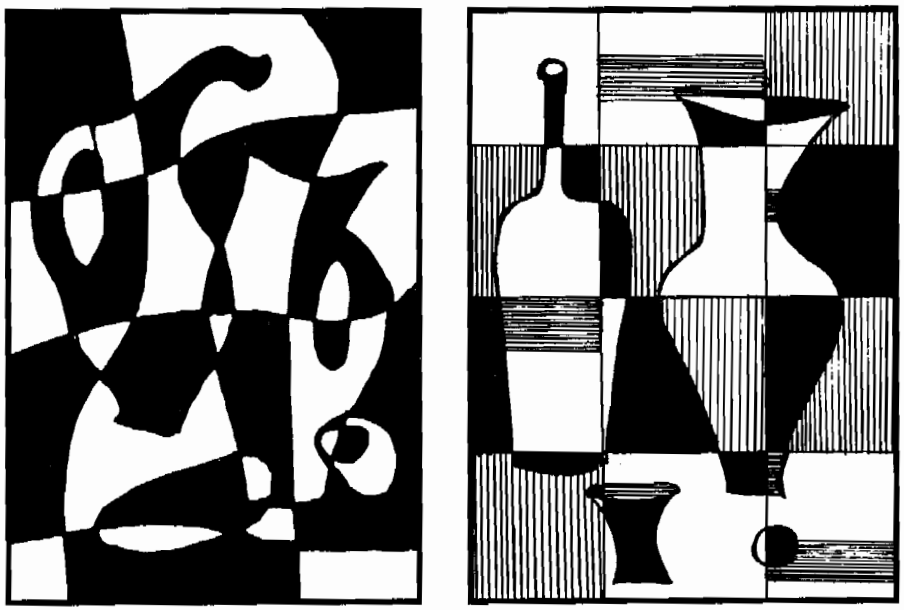
Масштаб — это соизмерение величин изображенного объекта по отношению к действительным величинам. Всякая композиция начинается с установления размеров изображения: крупное изображение зрительно уменьшает формат изобразительной плоскости, мелкое — увеличивает (рис. 7).

Пропорции — это соотношение элементов изображаемой формы.

Модуль — единица измерения (величина мазка, штриха, кусоч-



Мелкий модуль членения



Крупный модуль членения

Рис. 7

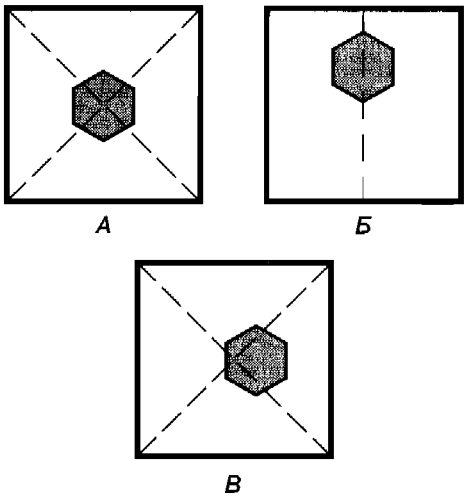


Рис. 8. В вариантах *А* и *Б* фигуры зрительно весят меньше, чем в варианте *В*

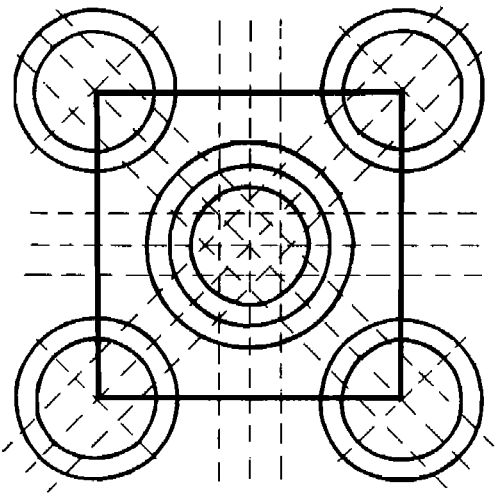


Рис. 9. Структурный план квадратного формата плоскости

ка смальты). Он находится в пропорциональном отношении к величине изображения.

При решении вопросов равновесия в композиции важно местоположение элементов: от того, в какой части композиции размещается предмет, зависит его вес. Элемент, находящийся в центре композиции или близко к нему, либо расположенный на вертикальной центральной оси композиционно весит меньше, чем элемент, находящийся вне этих основных линий (рис. 8).

Совпадение изображения с линиями структурного плана композиции вносит элемент стабильности (рис. 9).

Рассмотрим примеры компоновки в формате плоскости.

Предмет, расположенный в верхней части композиции, выглядит легче того, что помещен внизу (рис. 10).

Предмет справа от центра кажется тяжелее (рис. 11). Это связано с тем, что левое полушарие головного мозга доминирует над правым. Сначала мы видим левую часть композиции, потом глаз передвигается вправо, т.е. на левой части композиции он задерживается меньше, нежели на правой.

Предмет, изображенный в перспективном измерении, кажется тяжелее, нежели тот же предмет во фронтальном изображении (рис. 12).

При установлении равновесия в композиции большую роль играет форма объекта. Правильная фор-

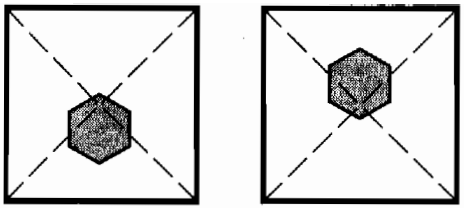


Рис. 10

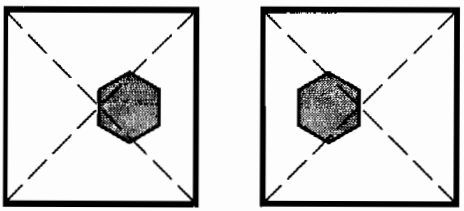


Рис. 11

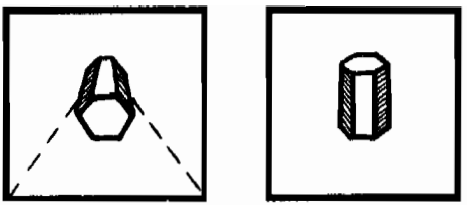


Рис. 12

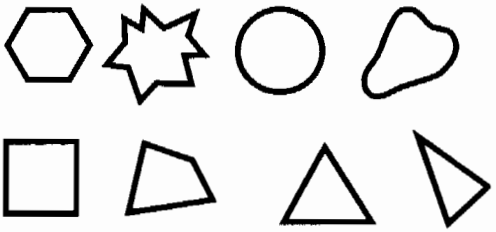


Рис. 13

ма выглядит тяжелее, чем неправильная (рис. 13).

Декоративные композиции могут быть выполнены из элементов разной конфигурации. В этом случае необходимо верно определить положение каждой фигуры в зависимости от ее формы (рис. 14).

Компактность, т.е. степень, с которой масса концентрируется вокруг своего центра, также влияет на вес. Компактное изображение выглядит тяжелее, нежели расползающееся в стороны, когда вес стремится выйти за пределы формы (рис. 15).

Вертикально расположенные формы кажутся тяжелее, чем наклоненные, неустойчивые (рис. 16).

Направление расположения элементов также влияет на равновесие композиции. Например, диагональ в квадрате, проведенная снизу слева в правый верхний угол, воспринимается восходящей, а такая же диагональ, направленная из верхнего левого угла в нижний правый, — нисходящей (рис. 17). Связано это с тем, что наш глаз сначала считывает левую часть изображения, а затем правую.

Простота и сложность формы влияет на равновесие композиции. Квадрат в устойчивом положении — самая «тяжелая» фигура, это свойство усиливается или ослабляется цветом. Но внутри себя квадрат имеет скрытые движения, по-разному воспринимаются его верх и низ, левая и правая части, углы и середина. Разделив его,

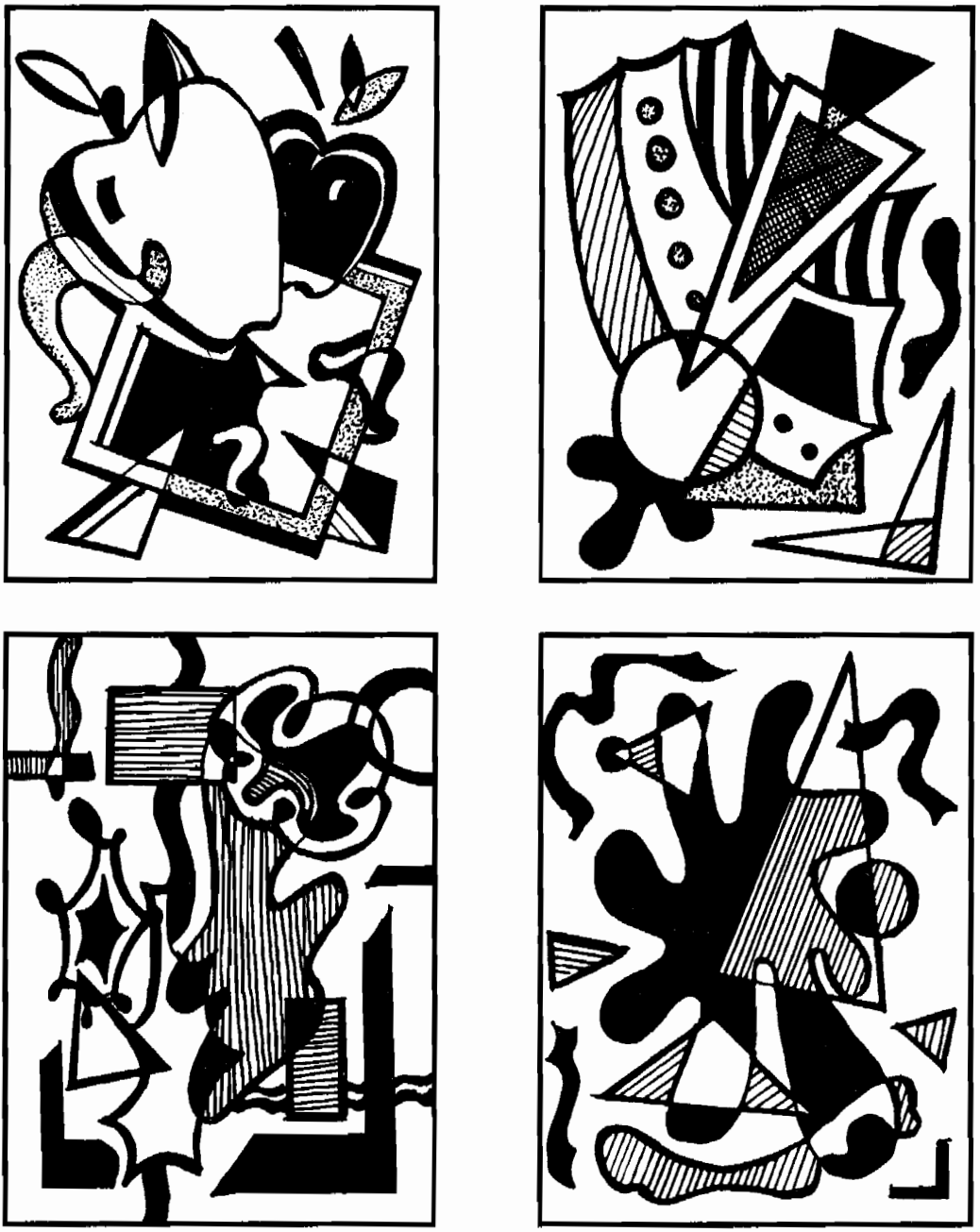


Рис. 14

Рис. 15

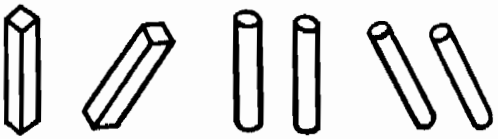


Рис. 16

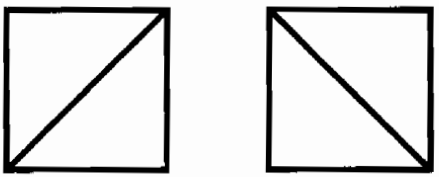
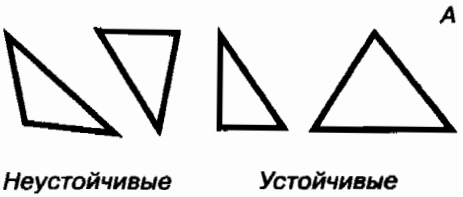


Рис. 17

Рис. 18



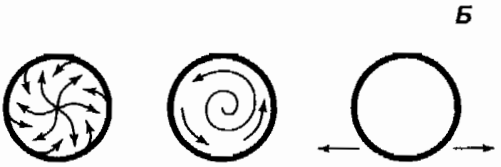


Рис. 19

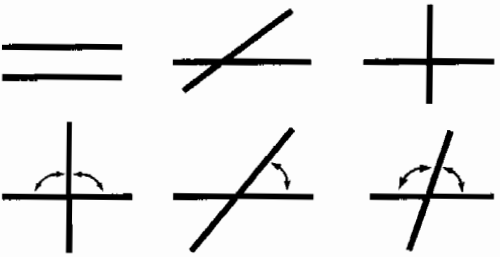


Рис. 20

можно корректировать восприятие этих частей за счет цветовых и графических акцентов (рис. 18).

Треугольник — самая «стремительная» форма для восприятия — устойчив только тогда, когда одна из сторон горизонтальна (рис. 19, А). Все динамичные формы стремятся к треугольнику.

Круг — форма, сосредоточенная в себе, в ней соединены центробежная, центростремительная силы и круговые движения. Не имея выраженного основания, круг всегда неустойчив (рис. 19, Б).

Говоря о простоте и сложности формы, следует отметить, что параллельные линии композиционно проще, чем пересекающиеся, так как взаимоотношения определяются постоянным расстоянием между ними. Прямой угол также воспринимается композиционно проще, чем другие, потому что делит пространство на равные углы (рис. 20).

В композиции все формы взаимосвязаны и влияют друг на друга, создавая ту или иную композиционную ситуацию.

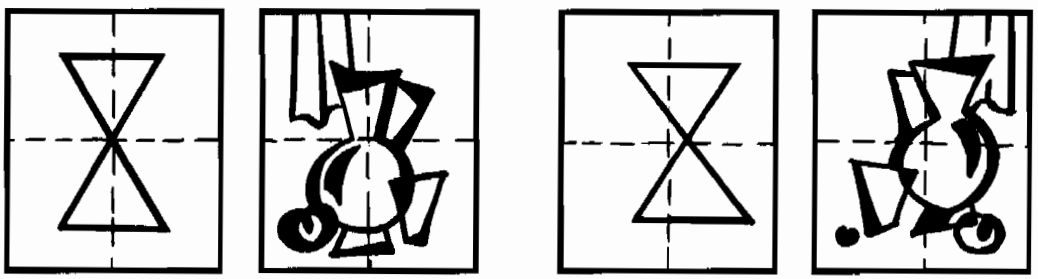
Виды равновесия

Итак, мы выяснили, что всякая композиция должна быть уравновешена. При этом равновесие бывает двух видов.

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

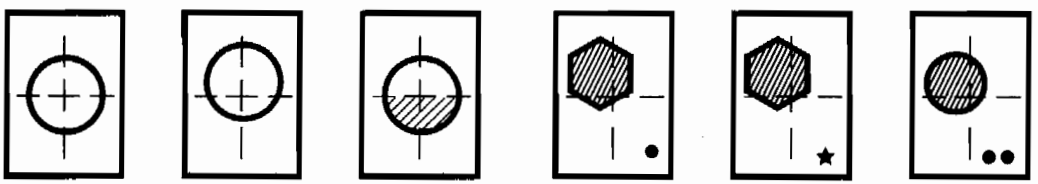
Динамическое равновесие возникает при асимметричном расположении фигур на плоскости, т.е. при их сдвиге вправо, влево, вверх, вниз (рис. 21).

Примечание: чтобы фигура казалась изображенной в центре плоскости, ее нужно немного передвинуть вверх относительно осей формата. Круг, расположенный в центре, кажется смещенным вниз, этот эффект усиливается, если низ круга окрасить в темный цвет (рис. 22, А). Крупную фигуру в левой части плоскости в состоянии уравновесить небольшой контрастный элемент в правой, который активен в силу своих тональных отношений с фоном (рис. 22, Б).



Статическое равновесие *Динамическое равновесие*

Рис. 21



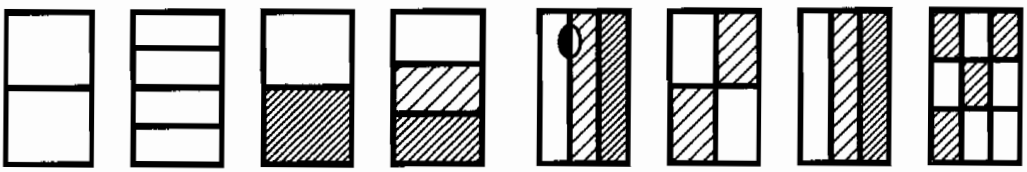
А *Б*

Рис. 22

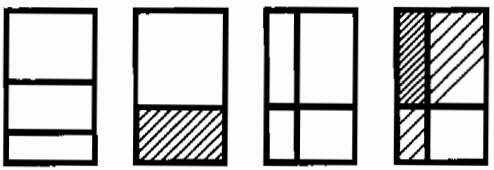
Членение плоскости на части

Это композиционный прием достижения равновесия в композиции, когда перегруппировка элементов нежелательна или недостаточна. Чаще всего такой прием используется в совокупности с другими выразительными средствами.

Членение плоскости предполагает установление различных отношений, тональных или цветовых, между образовавшимися частями, умелая манипуляция которыми позволяет достичь желаемого равновесия в композиции (рис. 23). Если отношения эти основываются на одинаковых частях, возникает момент статики, если на неодинаковых — динамики (рис. 24).

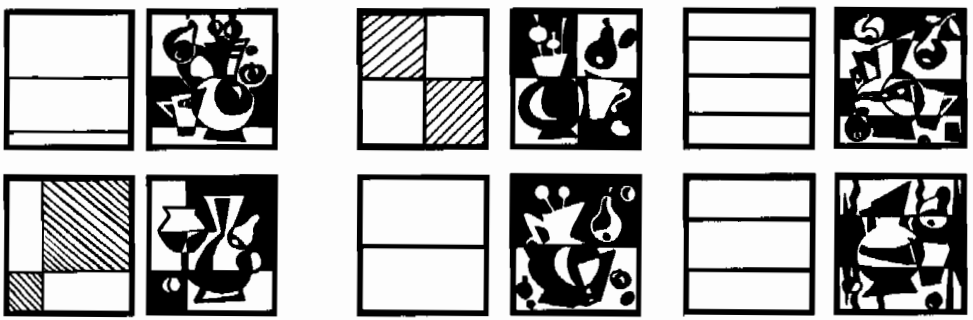


Членение плоскости на части по принципу симметрии



Членение плоскости на части по принципу асимметрии

Рис. 23



Асимметричное членение

Симметричное членение

Рис. 24

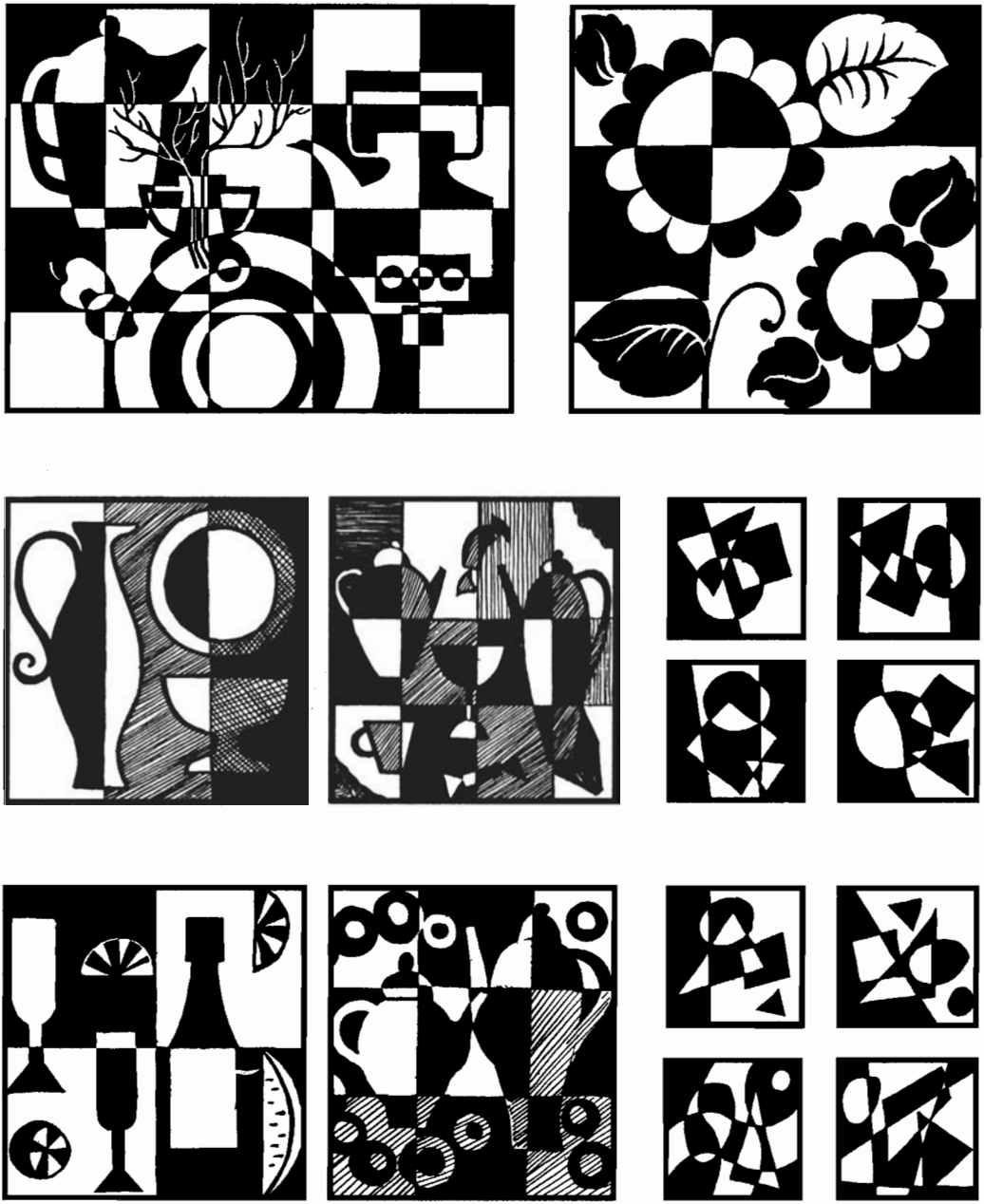


Рис. 25

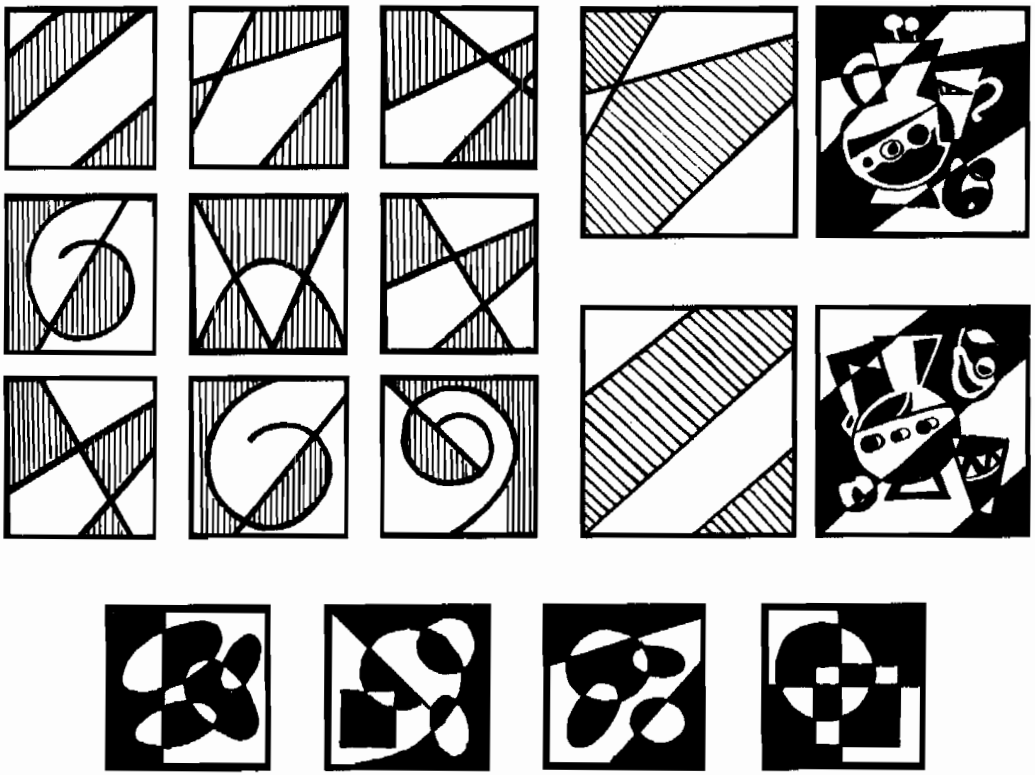


Рис. 26. Простейшие схематические примеры использования членения плоскости на части с целью достижения равновесия

Членение осуществляется прямыми или кривыми линиями и поддерживается цветом или тоном. Приведем наиболее часто встречающиеся варианты членения плоскости на части, которые мы можем использовать в своих композициях (рис. 25).

Возможно членение в одном или нескольких направлениях. Членение прямыми линиями довольно просто. Иначе обстоит дело при использовании параболических линий, так как они сами по себе несут напряженность и необходимо совместить в одной плоскости противоречивые прямолинейные и криволинейные движения (рис. 26). Усложненные варианты более пригодны для простых композиций, элементы которых не имеют сложных конфигураций, иначе их контуры затеряются в сложном членении и его использование не будет композиционно оправдано.

Ритмическая организация мотивов

Для достижения выразительности в декоративной композиции немаловажную роль играет ритмическая организация и взаимосвязь изобразительных элементов на плоскости.

Возможно ритмическое чередование различных фигур с убыванием или нарастанием каких-либо качеств (размеров, поворотов, меры сложности, цветовой или тональной насыщенности, степени графической или декоративной обработки формы).

В зависимости от расположения фигур композиция может быть статичной или динамичной. В первом случае элементы располагаются симметрично относительно осей формата. Во втором случае возможны следующие варианты:

1. При одинаковости мотивов динамичность достигается за счет различного расстояния между элементами композиции, а также за счет сгущения их на одних участках композиции и разреженности на других. Происходит это по одному параметру — расстоянию (рис. 27, А).

2. Элементы одинакового мотива имеют различные размеры и располагаются на разном расстоянии друг от друга. Динамичность достигается благодаря контрасту по трем параметрам: расстоянию между элементами, их размерам и поворотам (рис. 27, Б, В).

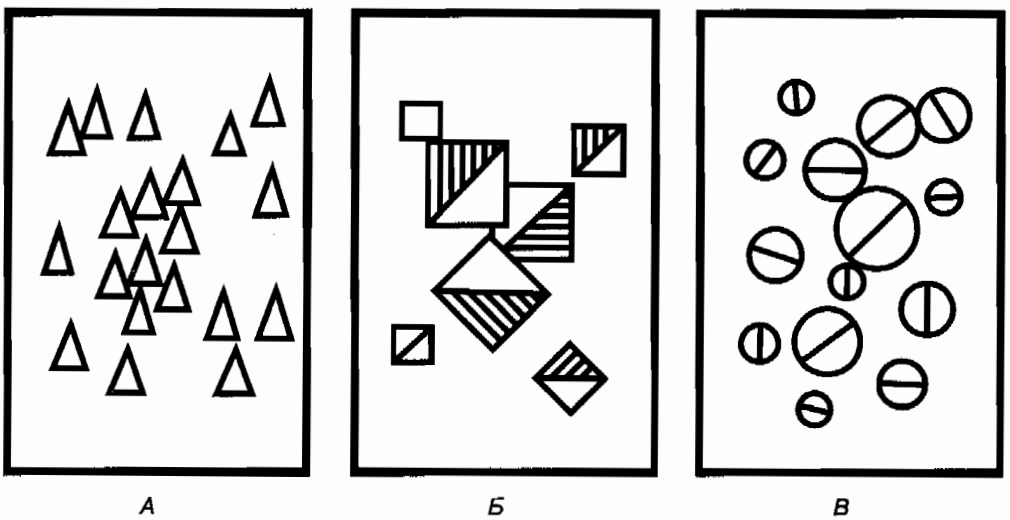


Рис. 27. Варианты расположения фигур в динамической композиции

Доминанта — композиционный центр

Для того, чтобы любая композиция стала выразительной, она должна иметь композиционный центр, доминанту, которая может состоять из нескольких элементов или одного большого, это может быть и свободное пространство — композиционная пауза. Варианты организации доминанты (рис. 28):

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

2. Выделение элемента цветом, остальные параметры, размеры и форма одинаковы.

3. Контрастность форм, например, среди округлых по очертанию

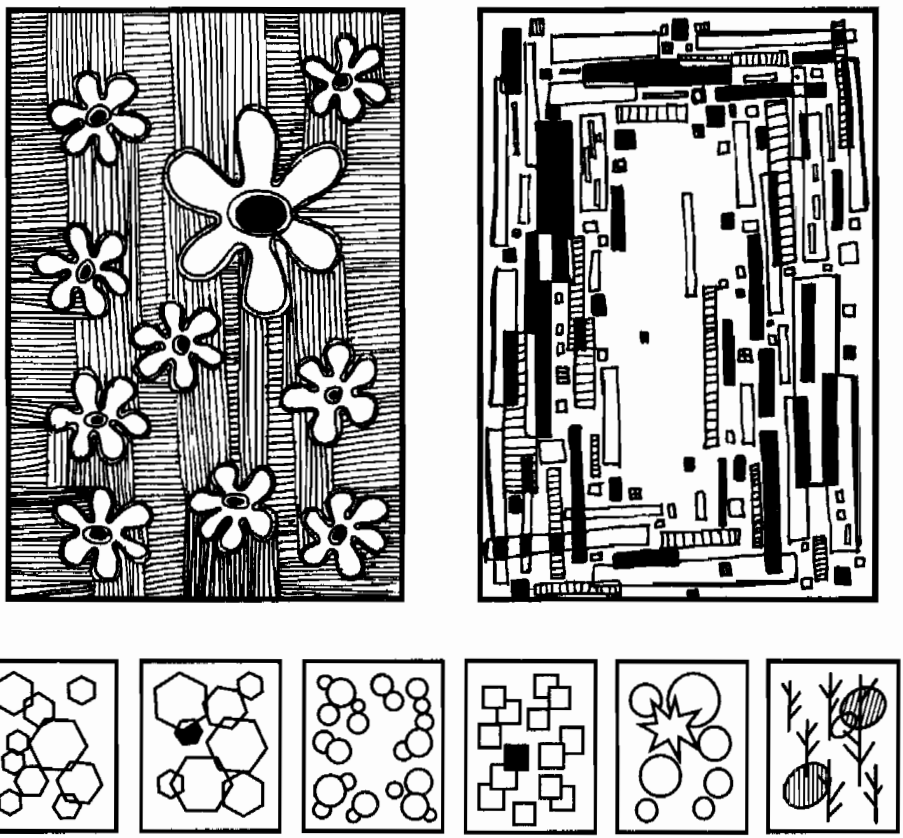


Рис. 28. Варианты организации композиционного центра

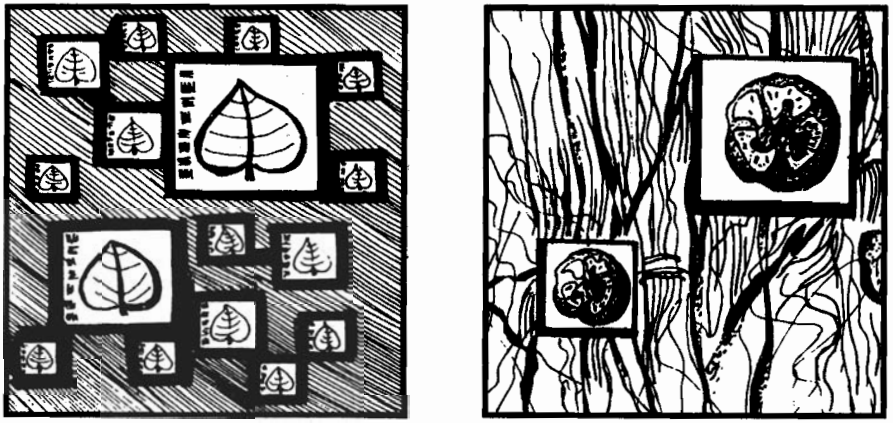


Рис. 29. Два композиционных центра: главный и второстепенный

фигур располагается остроугольная и наоборот.

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

5. Образовавшаяся пустота (композиционная пауза) будет доминировать над другими участками плоскости, более или менее заполненными элементами.

Возможны и два композиционных центра, но один из них должен быть ведущим, а другой подчиненным первому, чтобы не возникало спорной ситуации или не появлялось ощущение неопределенности (рис. 29).

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

Оптические (зрительные) иллюзии

В процессе создания композиции художник не должен забывать об оптических (зрительных) иллюзиях:

1. **В области соотношений:** малое рядом с большим кажется еще меньше. Вертикали, заключенные в прямоугольник, делают его шире (рис. 30, А).

2. **В области направлений:** диагональ, пересекающая две параллельные линии, делает их кажущимися непараллельными (рис. 30, Б).

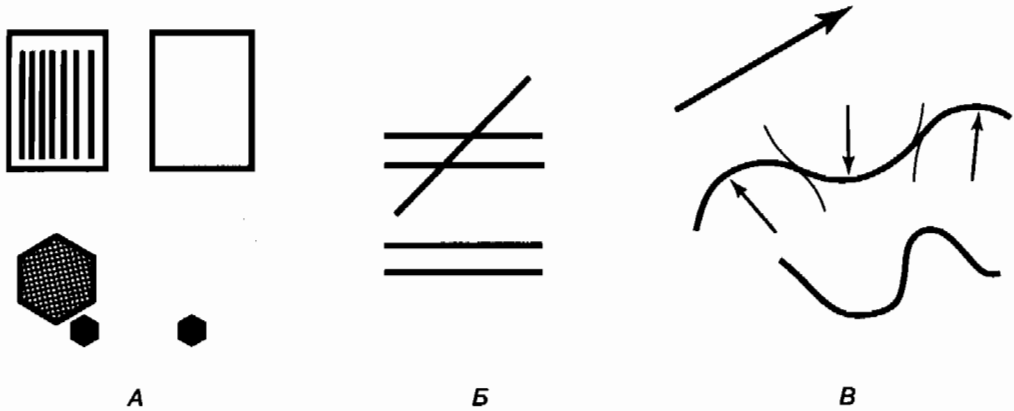


Рис. 30. Виды оптических иллюзий

3. В области инерции: заданное направление мысленно продолжается, хотя линия, выражающая это направление, уже оборвалась. Кривые линии заставляют глаз искать центры дуг, из которых они слагаются (рис. 30, В).

Особенности построения монокомпозиции

Монокомпозиция — художественное произведение, заключенное в рамки определенного формата, заданного автором или ситуацией.

1. Монокомпозиция всегда строится на плоскости, ограниченной заданными размерами, поэтому располагать все элементы нужно так, чтобы создавалось впечатление замкнутости:

а) близость мотивов к границам плоскости мешает созданию замкнутой структуры, поэтому необходимо определить минимальное расстояние от краев плоскости;

б) большую роль играет общий характер силуэта — для четкого восприятия он должен иметь форму, близкую к простым геометрическим фигурам.

2. Если монокомпозиция является сложной и состоит из множества мотивов, их следует сгруппировать так, чтобы внимание акцентировалось на центральной части плоскости (например, по кругу в нужном направлении).

3. Все элементы художественного произведения, независимо от сложности композиции, должны быть в равновесии.

Явление оверлеппинга и его роль в декоративной композиции

Оверлеппинг — частичное совпадение или наложение одной формы на другую (рис. 31).

Рассмотрим два случая оверлеппинга:

1. Один объект находится впереди другого и контур переднего изображается полностью, а находящийся на дальнем плане частично перекрыт и контур его прерывается в двух местах.

2. Один объект находится впереди другого, но контуры обоих предметов изображаются полностью, так как одно и то же пространство принадлежит сразу двум объектам (или нескольким, если взять группу предметов) (рис. 32).

Возникающая во втором случае неопределенность уничтожает соподчинение главного и второстепенного, переднего и дальнего в первом случае. Обе изобразительные единицы являются одновременно и целыми, и сокращенными, обе находятся и на переднем плане, и сзади. Пропадает ясность взаимных отношений одного объекта с другим. Таким образом, изображение каждого предмета претендует на завершенность, однако его целостность нарушается вторжением

Рис. 31. Явление оверлеппинга в композиции

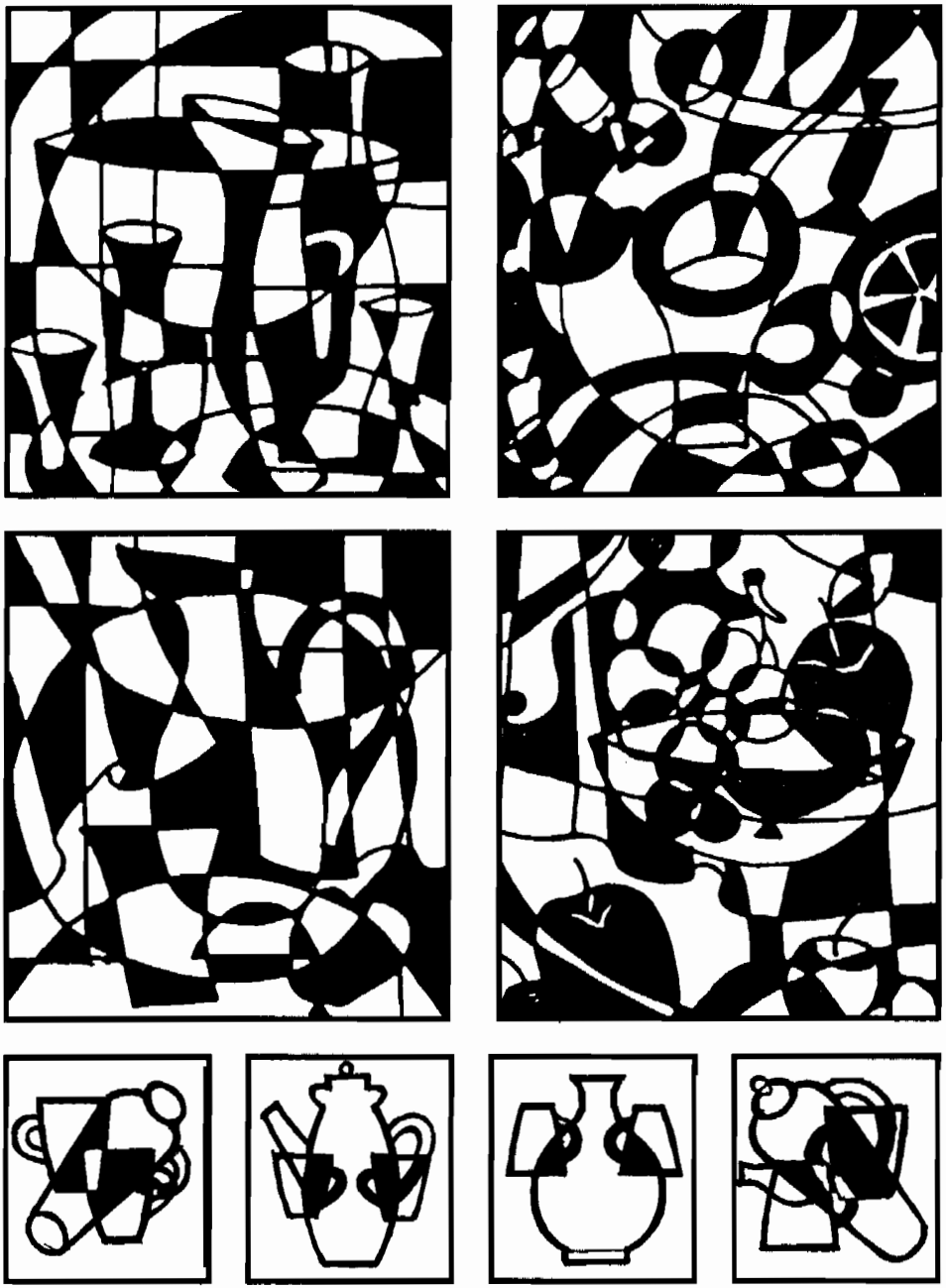


Рис. 32

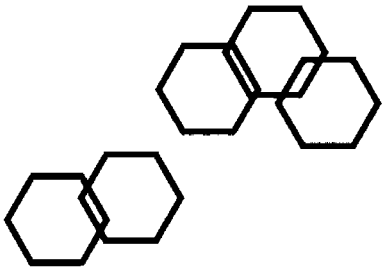


Рис. 33

другого, при этом непонятно, какой именно объект вторгается (рис. 33).

В первом случае незавершенность способствует сплоченности и непрерывности, во втором завершенность разрушает эти качества, исчезает пространственность, так как пока контуры пересекаются, но не прерывают друг друга, пространственный эффект ослаблен (рис. 34).

В первом случае контур одной из изобразительных частей заблокирован в двух точках пересечения. Объект, имеющий непрерывный сплошной контур, будет восприниматься находящимся впереди другого, а объект с прерванным контуром займет заднюю позицию.

В дальнейшем мы будем пользоваться вторым случаем оверлеппинга для уменьшения действия перспективных планов.

Действие оверлеппинга можно максимально усилить за счет введения тональных или цветовых контрастов в местах наложения одного объекта на другой.

Явление оверлеппинга можно использовать в сочетании с таким приемом как членение изобразительной плоскости на части и введением тональных или цветовых контрастов.

Во втором случае оверлеппинга наблюдается тенденция уменьшить или нарушить единство целого посредством раскалывания композиции на две части. Подобную тенденцию можно усилить или ослабить за счет перекомпоновки объектов. Если структурные линии планов совпадают, то момент раскалывания объектов композиции уменьшается и создается впечатление целостности (рис. 35).

Когда же возникает необходимость использования данного приема? Например (рис. 36), при минимальном или, наоборот максимальном наложении плоскостей создается впечатление напряженности, и объекты как бы стремятся изменить свое местоположение в одной из двух крайностей: либо полного совпадения, либо размежевания (при минимальном наложении).

Чтобы уменьшить напряженность в композиции и сохранить общую схему группировки объектов, следует подвинуть их в сторону совпадения структурных линий с изображением. Например, центр округлого предмета можно сделать совпадающим с углом квадрата или расположить на одной из его осей, что внесет элемент стабильности (рис. 37).

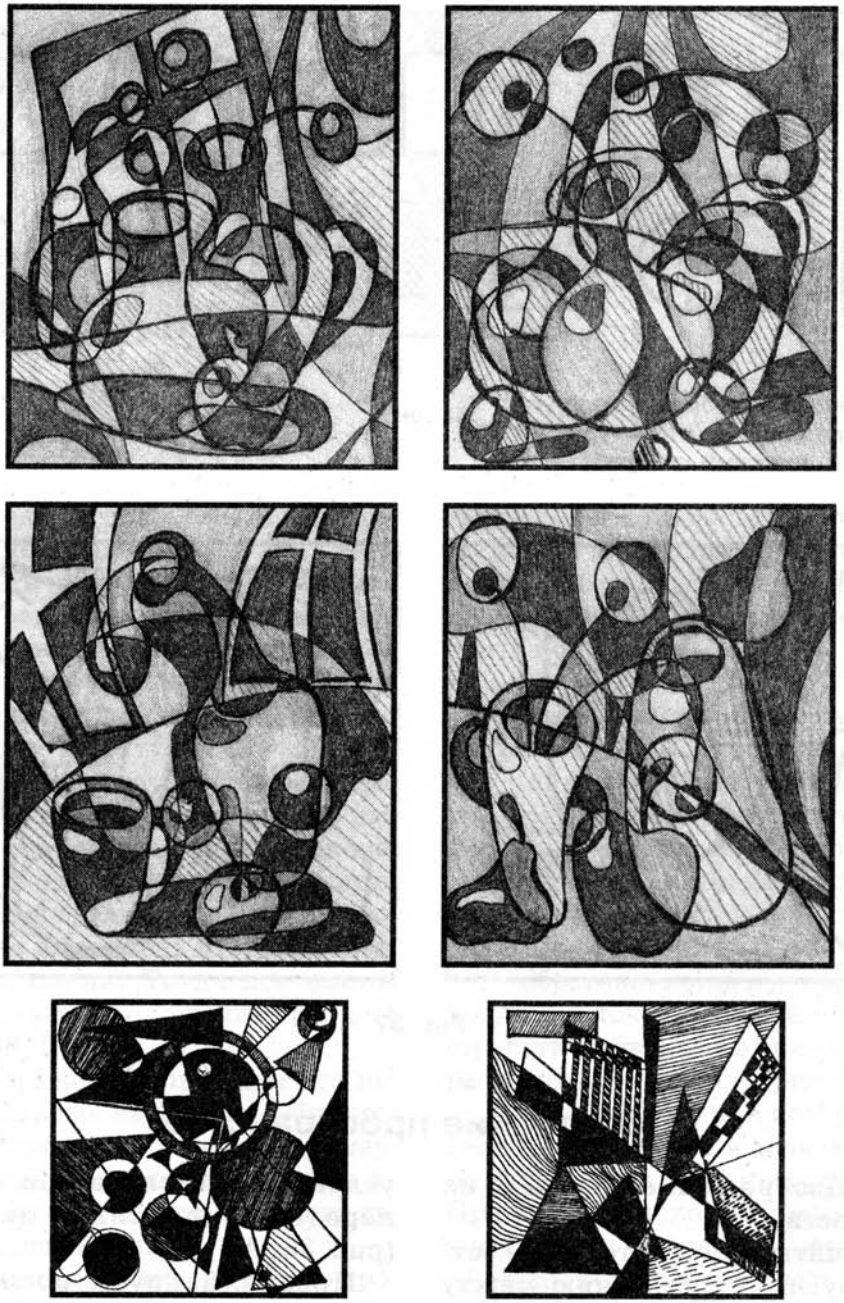


Рис. 34

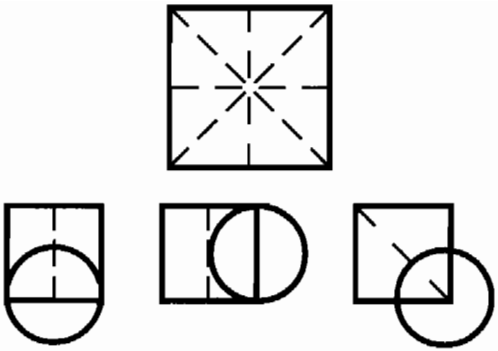


Рис. 35. Изображение круга совпадает со структурными линиями квадрата

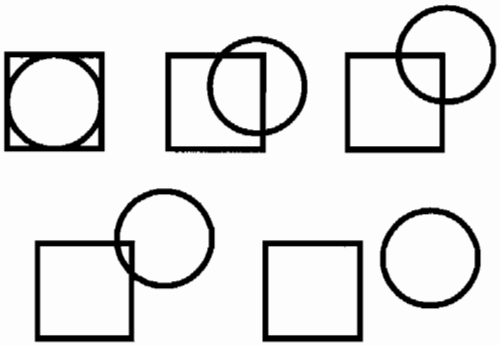


Рис. 36

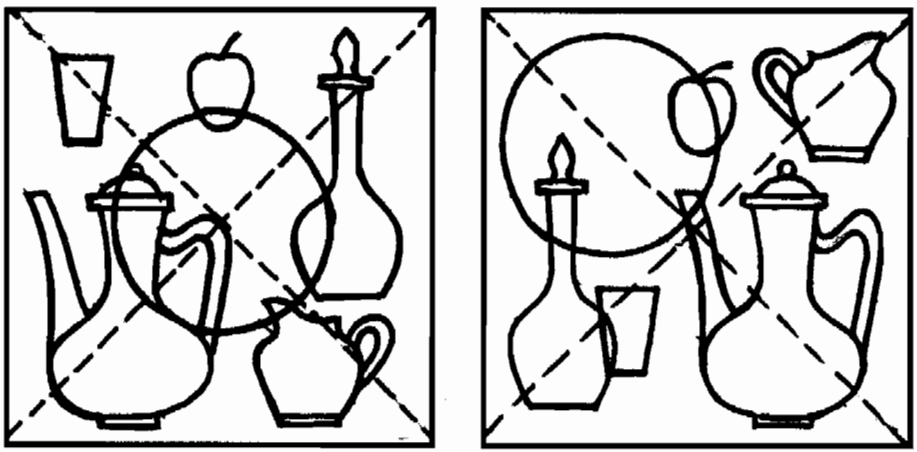


Рис. 37

Построение пространства

1. **Изображение глубины на плоскости.**

Отсчитываем расстояние, соответствующее расстоянию между различными пространственными планами, при этом изображение условно делится на три плана: передний, средний и дальний (рис. 38, А).

Проанализируем последовательность восприятия видимого нами пространства.

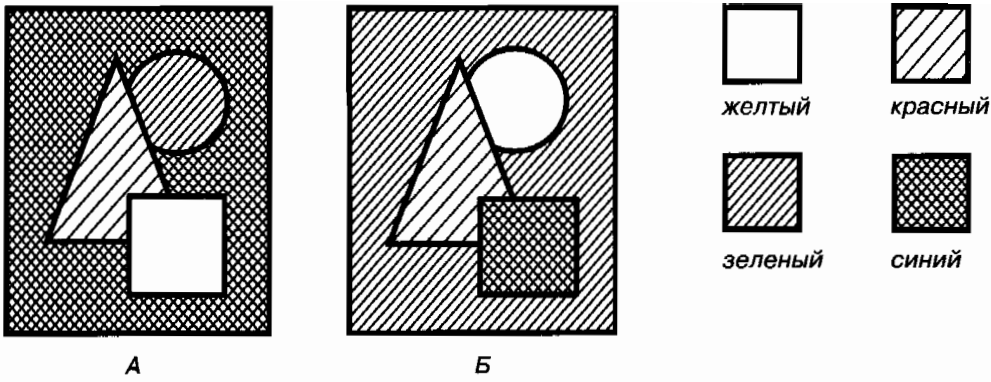


Рис. 38

Передний план глаз проскакивает, не видит отчетливо, если смотреть на все изображение в целом. Третий план в силу удаленности просматривается нечетко, без деталей. Второй план мы видим ясно, рельефно.

Создается ситуация, в которой нужно жертвовать отчетливостью первого плана. Если мы хотим, чтобы все было видно одинаково, то необходимо задний план приблизить к среднему, а первый отодвинуть на уровень второго отчетливого плана. Тогда все планы выстроятся в положение среднего (рис. 38, Б).

Изображение сохраняет все начертательные качества глубинности и приобретает условие двухмерной свободы, когда первый план не выпирает бесконечно, а глубина является неизмеримой.

В цветовой композиции это происходит так: цвета, движущиеся в глубину (холодные), займут первый план в контрасте с нарастающей величиной фигуры переднего плана. Цвета третьего плана (теплые) наоборот приближаются к зрителю.

2. Сложившиеся системы перспективы:

— линейная, при которой пространство в глубину движется от переднего плана, т.е. от рамы и краев плоскости, когда параллельные линии сходятся в точках на горизонте (рис. 39, А);

— обратная, когда художник находится в точке схождения и пространство развивается от него назад, расширяясь в глубину (рис. 39, Б);

— двухмерная, при которой художник находится в среднем плане изобразительного пространства. При этом происходит уменьшение значимости заднего и переднего планов, которые соответственно деформируются. Но в целом выигрываем в выразительности всей

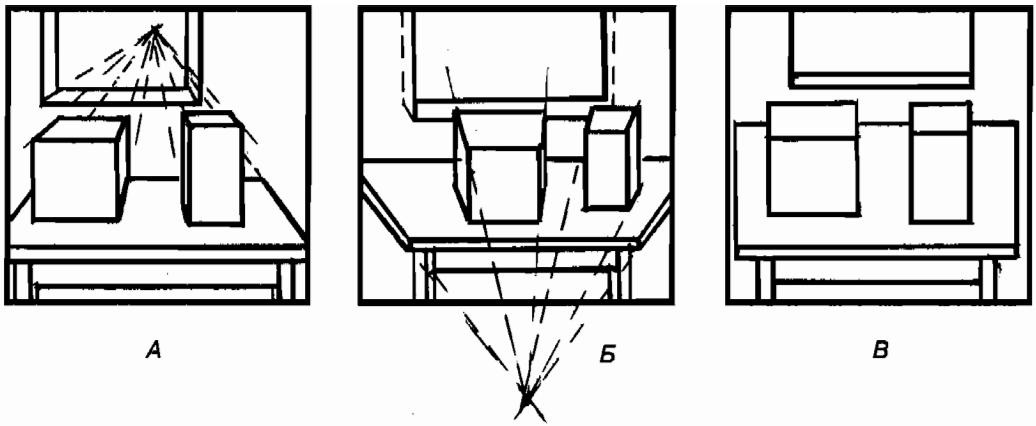


Рис. 39

изобразительной плоскости, так как все планы приравниваются к среднему, наиболее активному. Он как бы зажимается передним и задним планами (рис. 39, В).

При двухмерной перспективе глубина картины считывается легко, ближний и дальний планы не являются разновременными моментами в процессе зрительного восприятия.

Двухмерная перспектива более всего подходит для изображения пространства в декоративной композиции и будет нами активно использоваться во всех практических заданиях.

3. Сферическое восприятие пространства.

Существующий вокруг нас мир мы видим сферично. Когда мы останавливаем взгляд на одном месте, то луч нашего зрения определяет радиус, связывающий глаз с этой точкой. Переводя взгляд постепенно на другие точки обозреваемого пространства, мы сами являемся центром полусферы, на которой фокусируются линии, соединяющие наш глаз с различными точками. Поэтому все вертикали и горизонтали искривляются внутри этой полусферы. Вследствие этого их изображение на плоскости, подчиняясь сферичности видения, будет осуществ-

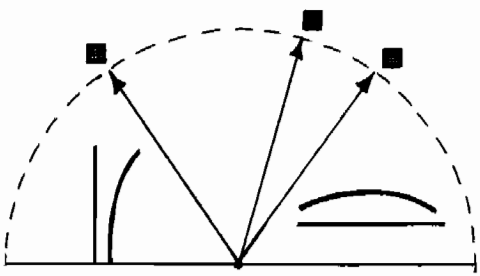


Рис. 40. Схема сферического восприятия пространства

ляться с помощью изогнутых линий (рис. 40).

Проблему сферического изображения пространства изучал и использовал в своих работах К. Петров-Водкин (рис. 41).

Условная перспектива в архитектурных проектах делает все вертикали и горизонтали прямыми. Живое же восприятие не терпит прямых линий.

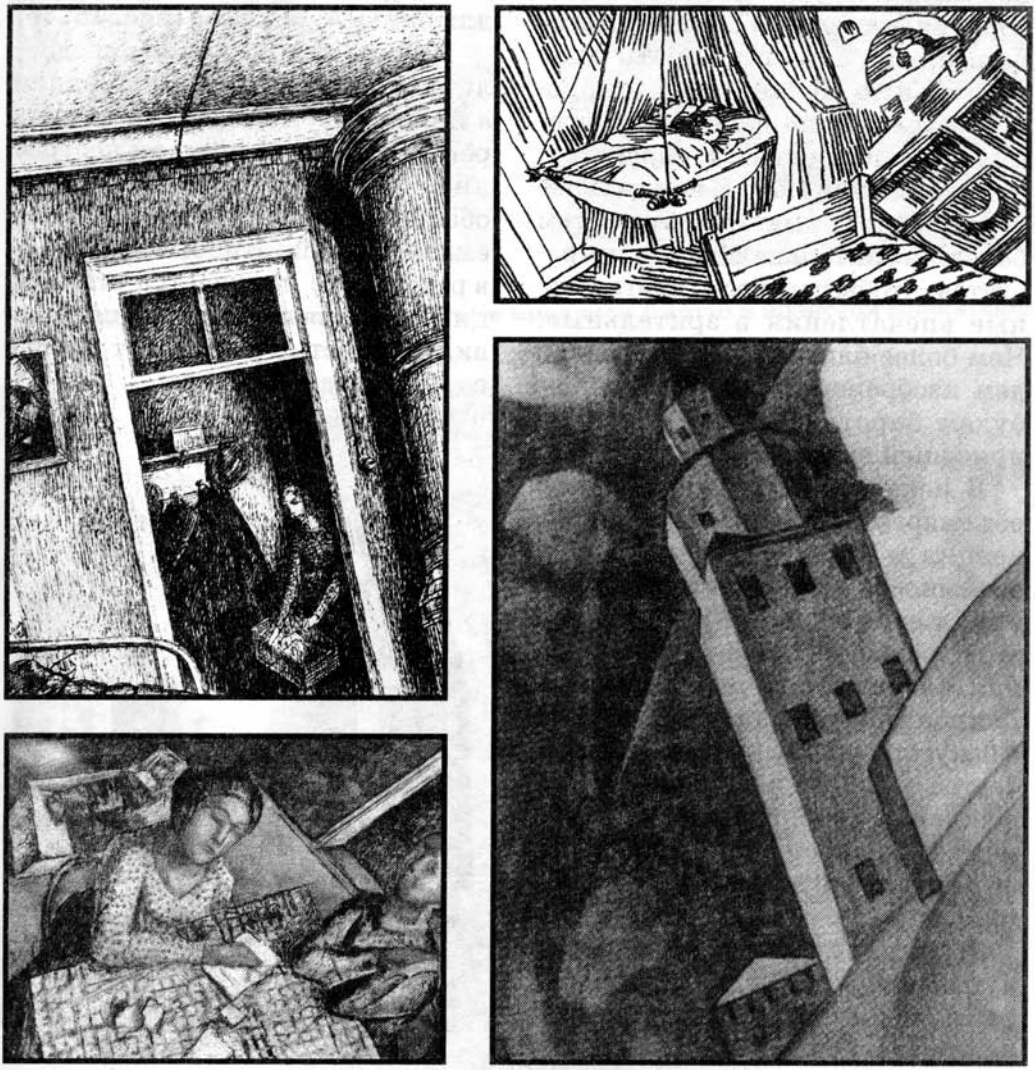


Рис. 41. Изображение сферического восприятия в картинах К. Петрова-Водкина

Изображение объемных форм в декоративной живописи

Всякие объемы — это формы, которые дают жизнь изобразительной плоскости, но вносят и противоречия, находятся с ней в антагонизме, так как плоскость дает зрительную цельность, а округлость требует не спокойного зрения, а двигательных переживаний, движений глаз. И чем сильнее будет восприниматься объем, тем большая зрительная борьба потребуется, чтобы перевести двигательные впечатления в зрительные. Чем более близкий объект мы будем изображать, тем сильнее мы будем бороться с объемностью, присущей ему.

В искусстве при изображении объемного на плоскости есть тенденция и метод приведения этой объемности к плоскостному рельефу, т.е. к спокойной видимости это плоскостная, а не световоздушная организация пространства. Данное явление можно проследить в искусстве иконы (рис. 42) и творчестве художников раннего Возрождения (рис. 43), где есть момент условности в изображении объемных объектов предметов (рис. 44).

При передаче пространства нужно помнить, что истинно художественным произведением являются не в силу верности изображения действительности, ибо это не фотография, а в силу степени художественного обобщения. Ярким примером этого служат произведения японской гравюры и живопись А. Матисса (рис. 45, 46).

Прямое подражание природе — лишь повторение, копирование, а истинные художники-творцы решают задачи передачи настроения, введения художественных обобщений, обличения изображаемых образов в новые формы — в результате получается стилизация, дающая произведению индивидуальность в отличие от простого плагиата у природы.

Рис. 42. Изображение объема в иконописи

Рис. 43. Изображение пространства в живописи Джотто и иранской миниатюре

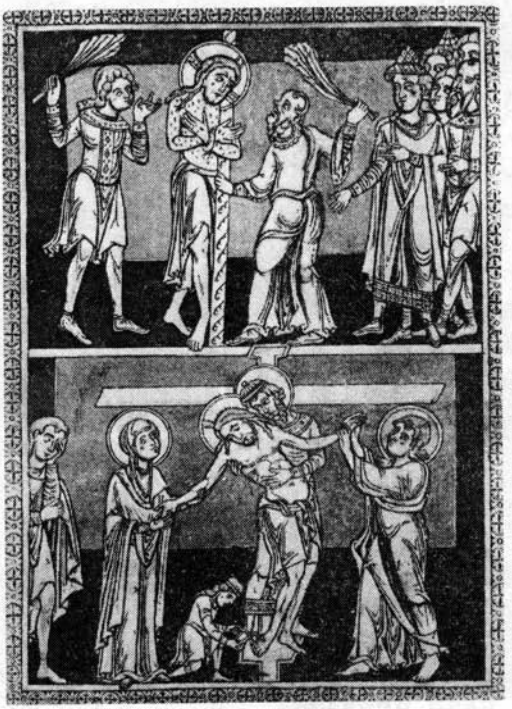


Рис. 44. Плоскостная организация пространства в древней живописи

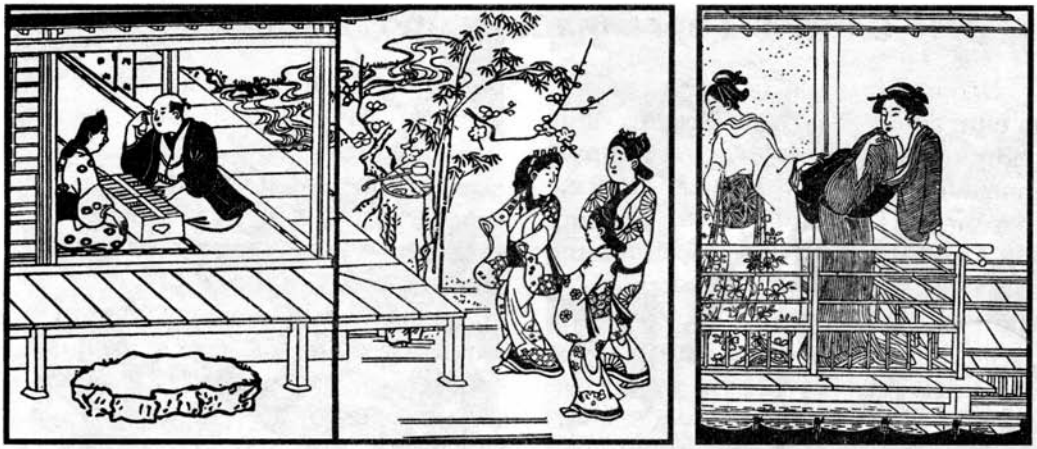


Рис. 45. Изображение пространства в произведениях японской гравюры

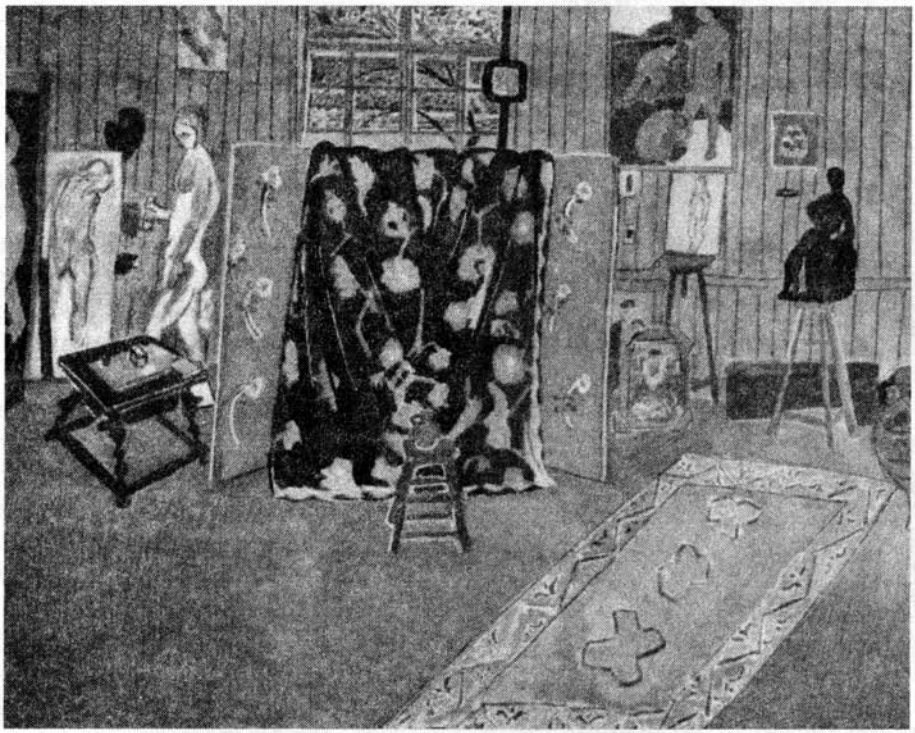


Рис. 46. Изображение пространства в живописи А. Матисса

Способы организации пространства

Любую монокомпозицию можно считать работой станковой или декоративной. Если станковое произведение вполне самостоятельно, не имеет значения среда, в которой оно будет находиться — в жилом, промышленном интерьере, офисе или на вернисаже, то декоративное произведение, будь то какая-либо вещь или плоскостная композиция типа панно, гобелена, мозаики, отличается от станковой своей несамостоятельностью. Уже при работе над ней художник мысленно или практически закладывает среду (интерьер, в котором она будет находиться), так как любое изделие декоративно-прикладного искусства призвано украсить какой-то объект: интерьер, человека, орудие производства и т.д.

Соответственно назначению всякая декоративная монокомпозиция должна органично вписываться в интерьер, не разрушая плоскость стены, и в первую очередь быть не пространственной, а плоскостной. Возможны различные варианты достижения этой уплощенности (т.е. условности в передаче пространства), используемые как в совокупности, так и в отдельности.

Возьмем художника Древнего Египта. Он изображает все видимое не как оно воспринимается нашим глазом, а как оно ему представляется. Он не знает перспективного сокращения и совмещает в одном изображении разные точки зрения на предмет, сводит все видимое им к чисто планиметрическому решению. Происходит соединение частей фигуры, взятых в профиль и в фас, при этом монументальность совмещается с декоративным пониманием формы (рис. 47).

Первое, что недопустимо в декоративном полотне, это иллюзорная передача пространства, т.е. использование линейной перспективы. Если же необходимо изобразить различные перспективные планы, то нужно идти по пути древнеегипетского художника, т.е. располагать планы условно, за счет фронтального изображения объектов друг над другом.

Необходимо также обратить внимание на передачу объемных форм. В станковой живописи объекты, находящиеся в пределах переднего плана, изображаются более объемными, и чем они ближе к зрителю или к линии фронтальной плоскости, тем более округлы. В декоративной же живописи объем показывается условно, минимальной модулировкой или темным пятном в теневой части, либо округлые предметы изображаются абсолютно плоскими, независимо от того, в каком перспективном плане они находятся. Если же объем все-таки передается, то степень условности для всех планов одинакова.

Если предметы, не входящие в передний план, воспринимаются удаленными, возможна корректи-

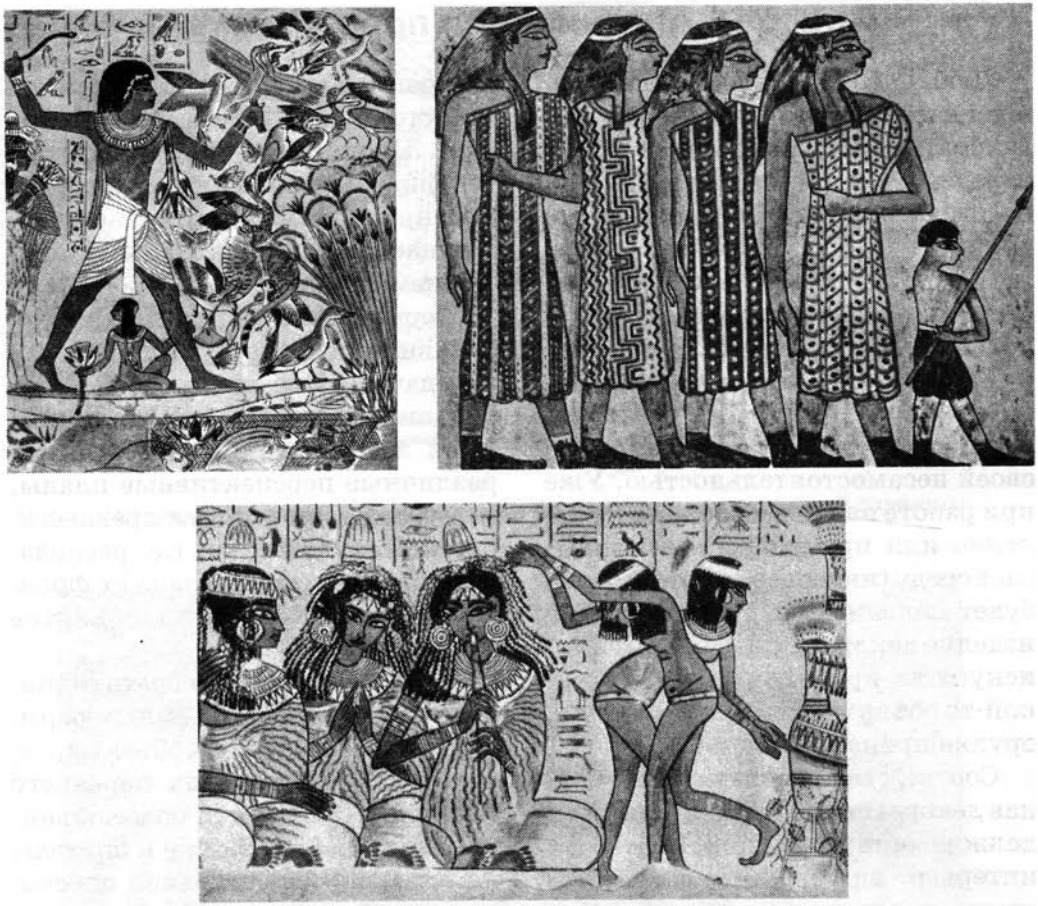


Рис. 47. Изображение пространства в росписях Древнего Египта

ровка цветом, т.е. дальний план подтягивается на уровень переднего, а передний отодвигается на дальний план и эти два плана фиксируются за счет встречного движения на уровне среднего плана, за счет распределения цвета в плоскости формата. Для этого необходимо знание теории цвета, использование информации о теплых и холодных, активных и пассивных, легких и тяжелых тонах, о движении цвета в пространстве (теория В. Кандинского).

Объекты или плоскости дальнего плана следует окрашивать в цвета, имеющие эксцентрическое движение излучения (теплые, наиболее активные цвета желто-красной гаммы), а объекты пере-

днего плана — в цвета, имеющие концентрическое движение (уход внутрь себя и удаление от зрителя одновременно), т.е. цвета холодной сине-зеленой и сине-фиолетовой гамм.

Существует ряд ***приемов***, использование которых усиливает впечатление декоративности композиции (рис. 48):

1) оверлеппинг;
2) членение плоскости на части;
3) насыщение орнаментом;
4) дробление изображения;
5) введение постоянного модуля и фиксация его цветом (прием П. Филонова).

Рассмотрим их подробнее:

Рассмотрим тот случай оверлеппинга, когда пространство изображается принадлежащим более чем одному объекту, т.е. один предмет перекрывает другой и оба в то же время изображаются полностью; дальний план просвечивает сквозь первый план и наоборот. Если в натюрморте изобразить все предметы прозрачными, цельными, а пространство, которое принадлежит двум или нескольким предметам, выделить другим цветом или тоном и повторить по всей композиции, то мы сознательно уничтожим эффект пространственности и подчеркнем это цветом. Усиливая или погашая контраст сближаем тем самым планы и добиваемся эффекта восприятия их в пределах одного плана.

Предметы зацепляются друг за друга и не могут отделиться на другой план. Они одновременно вторгаются один в другой, разрушая форму, и создают плотно связанную группу. При этом необходимо следить за достаточным количеством общих участков и равномерностью их распределения на плоскости.

Добиваться плоскостности в композиции можно, используя членение на части. Членение композиции может быть простым (на

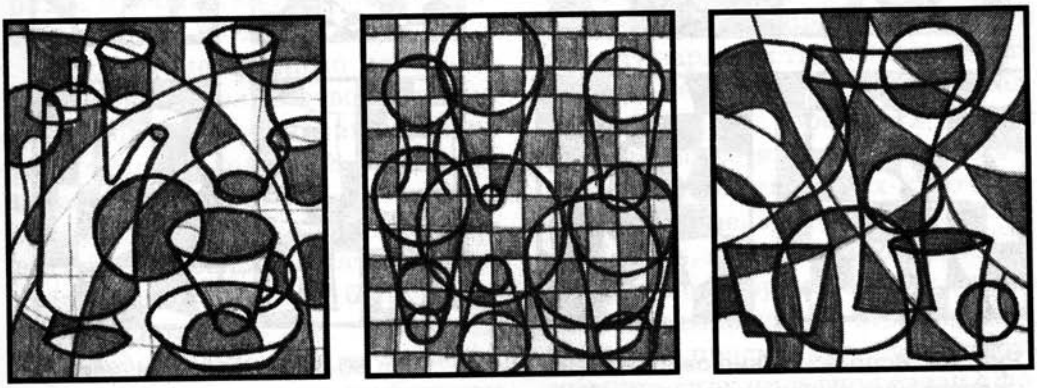


Рис. 48. Способы достижения декоративности в композиции

две, четыре, восемь частей) и по «принципу лоскутного одеяла». Линии членения могут быть прямыми и кривыми, возможно сочетание тех и других одновременно. Композиция делится на отдельные большие или меньшие куски, возникает дополнительная возможность подтянуть один участок плоскости и отодвинуть другой, т.е. манипулировать планами и регулировать композиционное равновесие (рис. 49).

Используя этот прием, можно собрать в единую композицию отдельные предметы, совершенно не связанные между собой, за счет проникновения одного цвета в другой. Необходимо лишь следить, чтобы каждый цвет в большей или меньшей степени повторялся на всех участках композиции, для

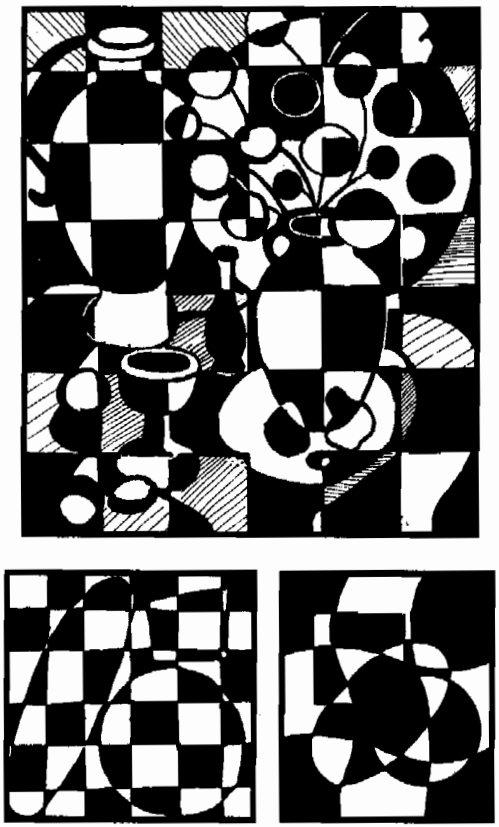


Рис. 49. Использование оверлеппина в сочетании с членением плоскости

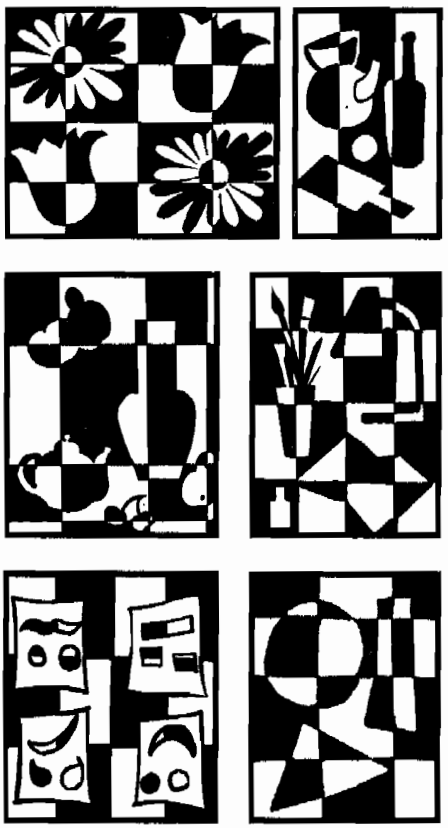


Рис. 50. Приемы соединения отдельно-стоящих предметов в единую композицию

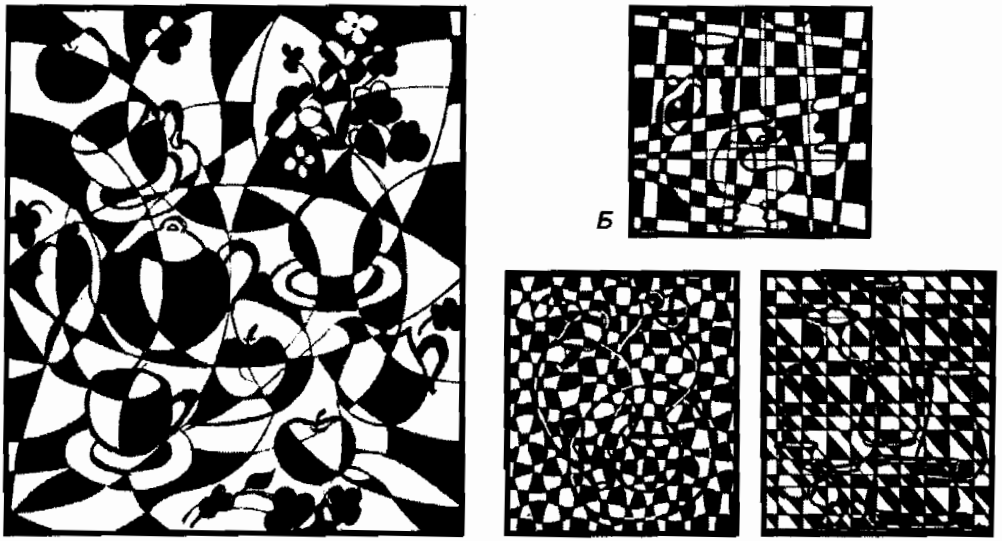


Рис. 51. Использование мелкого модуля в композиции

этого располагать цветовые пятна надо в определенной ритмической последовательности, или упростить задачу, используя меньшее количество цветов, например, два, располагая их в шахматном порядке и соблюдая тональные контрасты (рис. 50).

Если же необходимо использовать большее количество цветовых оттенков, то нужно выдержать ритм тепло-холодности, равномерно распределяя эти цвета относительно друг друга, чтобы планы теплых и холодных пятен могли вибрировать, но все же быть в единой плоскости.

Добиться создания или усиления декоративности можно дроблением всего изображения на мелкие участки. Это может быть модуль какого-то кусочка, созданного искусственным делением, линиями, или модуль мазка (импрессионисты), или кусочек смальты и т.д. Поэтому все мозаики независимо от степени передачи объема столь декоративны. Этот прием создает и эффект нарядности, возникает своего рода неправильный узор из мелких элементов, образуется как бы раппортная сетка из повторяющихся площадей отдельных кусочков-участков (рис. 51, А, Б).

Правда, при использовании этого приема изображение предметов воспринимается не столь четко, а как бы просматривается сквозь дымку в силу их тесной связи с фоном (рис. 51, В, Г).

Если этот эффект нежелателен, возможно использование темного контура. Контур можно ввести также в тех случаях, когда цвета изображения не очень удачно сочетаются друг с другом. Таким способом можно зрительно повысить степень интенсивности блеклых цветов.

Достижение повышенной декоративности возможно также путем введения орнаментального мотива по всей композиции.

В декоративной плоскостной работе необходимо четко решить, где размещать орнаментальные мотивы — по всей плоскости или ограничиться изображением одного—двух.

Необходимо постоянно думать о цельности листа, чтобы композиция не перенасыщалась и не была трудна для восприятия из-за введения сложных орнаментальных мотивов (рис. 52).

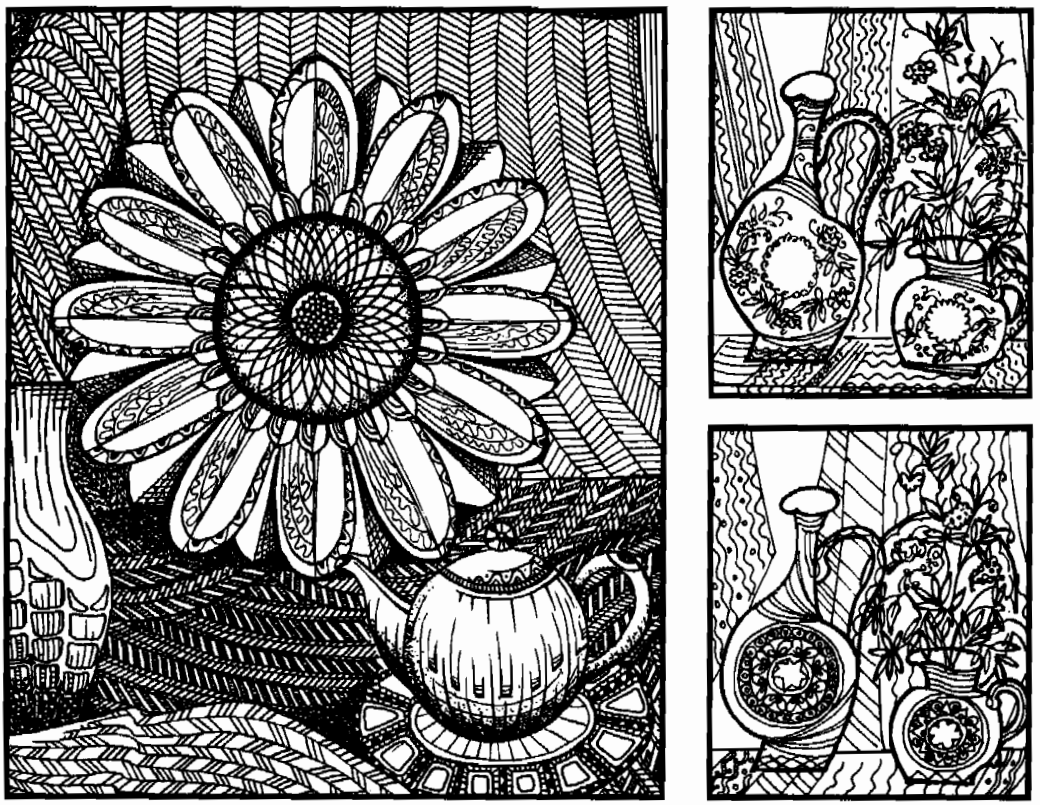


Рис. 52. Использование орнаментальных мотивов с целью достижения декоративности

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. В чем заключается процесс создания композиции?
2. Что такое равновесие в композиции и от каких факторов оно зависит?
3. Охарактеризуйте принципиальное отличие уравновешенной композиции от неуравновешенной.
4. От чего зависит выразительность композиции?
5. Что такое структуральный план композиции?
6. Каким образом форма предмета влияет на равновесие композиционного формата?
7. Перечислите виды равновесия в композиции.
8. С какой целью используется членение плоскости на части?
9. Каким образом достигается динамизм в композиции?
10. Какова роль доминанты в композиции?
11. Перечислите способы организации композиционного центра.
12. Что такое оверлеппинг и какова его роль в декоративной композиции?
13. Какова зрительная последовательность восприятия пространства?
14. Охарактеризуйте известные системы перспективы.
15. Поясните особенности изображения объемных тел в декоративной композиции.
16. В чем различие организации пространства в декоративной и станковой композиции?
17. Какова роль цвета в изображении пространства?
18. Использование каких приемов придает композиции черты декоративности?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ 1

- Уравновесить фигуры правильной геометрической формы (круг, квадрат, ромб). Найти их оптимальное положение в центральной верхней части прямоугольной плоскости со смещением в одну сторону. Уравновесить композицию членением плоскости формата и введением тональных различий образовавшихся частей или мелкого, но контрастного по цвету элемента.

Цель

- Создать правильно построенную композицию из простых геометрических форм или форм, приближенных к ним, найти их точное место в композиции, с учетом простоты и сложности формы и их устойчивости. Вспом-

нить изученное о расположении фигур в формате и изменении их весового восприятия в зависимости от размещения внутри композиции.
- Научиться дополнительными изобразительными средствами добиваться равновесия в композиции.

Требования:
- Работа выполняется в карандаше (в ахроматическом исполнении) с решением тональных отношений, 4—6 вариантов.
- Композиция должна быть аккуратной, покрытие плоскости тоном — ровным.
- Композиционное решение должно быть оригинальным.

Материал: графитный карандаш.
Размеры композиции: 60×80, 80×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 2

- Выполнить уравновешенную композицию из трех фигур, две из которых имеют одинаковую форму и размер, а третья контрастна им по форме.
- Сочетать прямолинейные и криволинейные формы (если две фигуры обтекаемой конфигурации, то третья с прямыми, острыми очертаниями). Добиться равновесия в композиции только путем перемещения фигур, без дополнительных средств.

Цель
- Создать композицию, подобрав оригинальную конфигурацию объектов.
- Верно выдержать размер фигур, их соотношение с величиной листа, чтобы весь формат был задействован, не было бы пустоты и фигурам не было бы тесно.

Требования:
- Выполнить поисковые варианты в карандаше (5—7 шт.); затем выбранный вариант — в ахроматических цветах, с решением всех тональных отношений.
- Композиция должна быть аккуратна, наложение цвета — ровным.
- Возможно использование декоративных фигур, приближенных к природным формам, но тогда они не должны быть изобразительными, обязателен момент стилизации. Возможно и внесение декора, но так, чтобы он не разбивал цельность форм.

Материал: тушь.
Размеры композиции: 60×80, 80×10 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 3

- Выполнить уравновешенную композицию из контрастных по форме пятен, в прямоугольной плоскости разместить 5—8 элементов или контраст-

ных форм различной конфигурации, сочетая обтекаемые и прямолинейные. Это могут быть круги, овалы, остроугольные, ажурные и правильные прямоугольные формы или приближенные к таковым фигуры.

- Верно найти место каждой фигуры, помня о ее весе в зависимости от формы (например, компактная форма воспринимается более массивной, изрезанная по форме или ажурная — облегченной, даже если она в целом по размеру больше).
- Вспомнить и учесть в работе лево-правое восприятие плоскости.

Цель

- Научиться работать с элементами различной формы. Вспомнить как влияет форма предмета на равновесие композиции.

Требования:

- Выполнить 5—7 вариантов компоновок в карандаше; выбранный вариант выполняется в ахроматическом решении. Фигуры должны восприниматься силуэтно верно. Необходимо найти тональные отношения между формами.
- Фигуры должны быть четко прорисованы, аккуратно покрашены, чтобы силуэт был ровным (небрежность в покраске будет мешать решению задачи).
- Необходимо найти интересные и разнообразные по очертанию фигуры.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 4

- Выполнить уравновешенную композицию из различных по величине элементов.
- В прямоугольном формате разместить элементы одинаковой формы, но разных размеров (7—10 фигур). Найти правильное положение как больших, так и малых объектов. Фигуры могут быть абстрактные, геометрические и изобразительно-декоративные, с обязательной стилизацией.

Цель

- Отработать навыки организации равновесия в монокомпозиции.

Требования:

- Выполнить поисковые варианты в карандаше (5—7 шт.); затем выбранный вариант — в ахроматическом исполнении с нахождением тональных отношений.
- Работа должна быть аккуратной.
- Найти интересную форму предметов.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 5

- Выполнить задание на динамическое равновесие кругов и треугольников.
- В квадратном формате выполнить динамичную композицию из кругов разных размеров и различные по формату и размерам треугольники. Количество фигур: 7—12.
- Создать в композиции иллюзию движения, но при этом позаботиться о том, чтобы предметы не стремились покинуть свое положение, разрушая тем самым цельность композиции. Внимательнее отнестись к направлению остроугольных треугольников. Вспомнить о роли формы объекта в композиции, о направлении, в котором располагаются фигуры. Острые углы треугольников направлять к центральной части композиции из-за динамичности их формы. Треугольники могут использоваться как прямоугольные, так и острые, правильной и неправильной формы. Сочетание тех и других усилит момент динамики, так как будет возникать дополнительный контраст форм.

Цель

- Учиться создавать динамику в композиции, передавать ощущение движения, вибрации элементов, сохраняя при этом общее равновесие.
- Научиться находить верное место различных по форме фигур в различных участках композиции.

Требования:

- Поисковые варианты выполняются в карандаше (5—7 шт.); далее — ахроматический вариант композиции с установлением светлотных отношений.
- Работа должна быть аккуратной.
- Вводимый в композицию декор должен сочетаться по рисунку с формой фигур.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×80, 80×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 6

- Разделить квадратную плоскость формата четырьмя линиями на равные части в горизонтальном и вертикальном направлении, сочетая эти членения с компоновкой трех одиночных мотивов (элементов композиции) правильной геометрической формы (круг, квадрат, овал) или приближенных к ней. Это могут быть декоративные формы природных элементов с обязательной стилизацией. Компиляция должна быть статичной, так как используется членение, основанное на принципах симметрии, и уравно-

вешенной. Это достигается за счет членения плоскости на части и перераспределения цвета из одного участка композиции в другой по типу шахматной доски с использованием тональных контрастов.

Цель

- Добиться равновесия в композиции за счет членения плоскости на части и тональных контрастов.

Требования:

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

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80, 100×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 7

- Выполнить задание, аналогичное предыдущему, но заменить прямолинейное членение элементов на криволинейное: это может быть дуга, произвольная кривая, изгиб, повторяющийся по всей длине формата (типа волны). Создать уравновешенную ахроматическую композицию, используя членение плоскости на части.

Цель

- Создать равновесие в композиции членением плоскости. В результате образуются дополнительные участки, по которым необходимо пропорционально распределить различные пятна в формате плоскости.

Требования:

- Выполнить 5—7 поисковых вариантов в карандаше; затем выбранную композицию в ахроматическом исполнении.
- Важно постоянно заботиться о сохранении статики в каждом упражнении.
- Компонуя элементы в квадратном формате нужно учесть скрытые внутренние движения, характерные для данной формы. Помнить, что различные участки квадрата воспринимаются по-разному, поэтому следует корректировать их восприятие за счет правильного распределения тональных акцентов.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 8

- Выполнить композицию на создание равновесия с использованием схем членения плоскости на части по принципу статики из 4-х — 5-ти несложных фигур или декоративных элементов, композиционно не связанных между собой, а свободно располагающихся в формате. Членение плоскости использовать с двойной целью: для достижения равновесия и для связывания предметов в единую композицию. Добиться этого следует за счет переброски тона с одних участков формата на другие, как с предмета на фон, так и наоборот.
- Одинаковые тональные пятна должны пройти при этом единым композиционным приемом сквозь все предметы, объединяя их.
- Композиция должна быть статична, может быть украшена несложным орнаментом.

Цель

- Добиться равновесия и целостности восприятия всей композиции, т.е. членение используется дополнительно для композиционной связки.

Требования:

- Выполнить поисковые варианты в карандаше (5—7 шт.); затем выполнить выбранный вариант в тональном ахроматическом решении.
- Правильно расположить элементы в композиции.
- Работа должна быть аккуратной.

Материал: акварель, гуашь, тушь.
Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 9

- Создать динамическую композицию с достаточно большим количеством элементов (более десяти), обеспечивая равновесие, которое достигается за счет перераспределения элементов по плоскости.
- Задание выполняется с помощью одной из схем организации элементов в динамической композиции (по выбору).

Предлагается три варианта:

- При одинаковости мотивов динамичность достигается за счет различных расстояний между элементами, а также за счет их сгущения на одних участках и разреженности на других.
- Одинаковый мотив различных размеров образует динамическую композицию за счет расположения на различных расстояниях друг от друга. Динамичность достигается по двум параметрам — расстоянию и размерам.
- Динамическая композиция создается по трем параметрам: размер, расстояние и поворот.

Цель

- Создать динамичность в композиции, сохраняя выбранную схему и заботясь при этом о равновесии в композиции.

Требования:

- Поисковые варианты выполняются в карандаше (5—7 шт.); затем ахроматическое решение выбранного варианта.
- Декоративная композиция должна выполняться аккуратно.
- Наносимый на элементы декор не должен быть очень активен, чтобы не нарушать цельности восприятия композиции.
- Не следует идти по пути усложнения элементов, так как это будет мешать восприятию общей схемы построения.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 10

- Выполнить задание на организацию доминанты — композиционного центра.
- Все элементы динамической или статической композиции должны иметь одну и ту же форму, но тот из них, который выполняет функцию доминанты, имеет самые большие или самые малые размеры, т.е. доминанта реализуется за счет различий в размерах. Доминанта должна легко просматриваться в композиции, при необходимости ее можно выделить цветом или тоном.

Цель

- Научиться правильно располагать элементы в композиции, задействуя при этом активную центральную, часть формата, учитывая законы визуального восприятия плоскости.

Требования:

- Композиционные решения выполняются в карандаше (5—7 шт.); затем — выбранный вариант в ахроматическом исполнении.
- Работа выполняется аккуратно.
- Используемые в композиции элементы должны быть стилизованы и наполнены легким декором.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 11

- Выполнить декоративную композицию, в которой роль центра будет играть композиционная пауза.

- Композиция должна состоять из декоративных элементов, произвольно расположенных в формате. Элементы могут быть как одинаковые по размеру, так и разные. Какая-то часть центра композиции должна быть свободна от элементов. Количество элементов должно быть достаточно большим (более двадцати).

Цель

- Верно найти площадь композиционной паузы в формате, чтобы она не была слишком велика или мала, организовывала центр композиции и не возникало сомнений в ее необходимости.

Требования:

- Композиционные решения выполняются в карандаше (7—10 шт.); затем — ахроматическое решение выбранного варианта.
- Выполнение должно быть аккуратным.
- Элементы композиции (мотивы) могут быть приближены к натуральным, но с обязательной стилизацией, а могут быть и условно-геометрическими.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 12

- Выполнить декоративный статичный натюрморт из стилизованных 5—7 упрощенных предметов.
- Все предметы изображаются фронтально, форма предметов обтекаемая или прямолинейная, без резких углов. Распределение предметов по плоскости листа равномерное, без скученности и образования пустоты в зоне изображения. Расположить предметы в композиции надо в равновесии, при этом если разделить плоскость формата вертикальной осью на две части, количество светлых и темных пятен с левой стороны в целом должно равняться той же массе пятен справа.
- В композиции необходимо выдержать принцип статики.

Цель

- Овладеть навыками стилизации и обобщения в натюрморте, научиться стилистически трансформировать предметы, прежде всего заостряя внимание на их природной форме.
- Создать спокойную статичную композицию по форме предметов.

Требования:

- Поисковые варианты выполняются в карандаше (7—10 шт.); выбранный вариант — в ахроматическом решении (графически).
- Установить равновесие в статичной композиции. Работа должна быть аккуратной.

- Обязательна условность в передаче объемов и плановости предметов (т.е. отсутствие свето-воздушной перспективы).

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 13

- Выполнить стилизованный динамичный натюрморт из 7—10 предметов, совместив несколько точек зрения на разные предметы. Совмещение двух точек зрения на один предмет, активный контраст в размерах между предметами усилят динамичность композиции. Оправдано будет использование остроугольных форм и расположение предметов в разных динамических поворотах.
- При нарушении симметрии нужно добиваться равновесия за счет использования активных контрастов. Большое количество предметов в левой части плоскости сможет уравновесить небольшой, но контрастный по тону предмет, расположенный в правой части.

Цель

- Создать динамичную композицию путем компоновки предметов с привлечением дополнительных средств.
- Овладеть приемами передачи динамики в изобразительной композиции с сохранением равновесия.

Требования:

- 7—10 поисковых вариантов выполняются в карандаше; затем выбранный вариант — в ахроматическом исполнении с нахождением всех тональных контрастов.
- Внимательно отнестись к компоновке предметов; при реализации основной идеи заботиться об аккуратности исполнения, соблюдать тональные контрасты.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 14

- Выполнить два натюрморта из одних и тех же упрощенных по форме предметов, передвигая их на плоскости с небольшими изменениями в композиции:
- Статичный натюрморт, декорированный статичным орнаментом, который будет присутствовать во всем изображении, как в предметах, так и по фону. Можно использовать несколько видов несложных орнаментов, а также отдельные их элементы.

- Динамичный натюрморт, также наполненный орнаментом, но уже динамичным. Количество используемых предметов в натюрморте: 5—7 шт.

Цель

- Понять и отобразить принципиальную разницу в решении двух натюрмортных композиций, научиться пользоваться декором и использовать его не только в качестве украшения, но и как средство достижения определенных композиционных задач, в данном случае статики и динамики, правильно распределяя орнамент в композиции. Большие по размеру предметы декорируются сложнее, меньшие — проще, совсем мелкие — лишь введением в них отдельных элементов из орнаментов с больших предметов.

Требования:

- Поисковые варианты композиции и орнамента выполняются в карандаше (7—10 шт.); затем в выбранный композиционный вариант вводится орнамент. Два основных варианта динамичного и статичного натюрморта выполняются в тоновом решении.
- Отобразить принципиальную разницу в организации статики и динамики в композиции.
- Правильно разместить орнаментальные вставки в изображении.
- Работа должна быть аккуратной.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 80×80, 100×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 15

- Выполнить одну и ту же композицию натюрморта в двух вариантах:
  1) натюрморт из стилизованных предметов, в котором за счет цвета передать ощущение трех планов: переднего, среднего и дальнего. Использовать теорию движения цвета в пространстве;
  2) во втором варианте того же натюрморта за счет цвета создать иллюзию одного плана путем равномерного распределения теплых и холодных тонов по всей плоскости композиции.

В обоих натюрмортах предметы изображаются плоскими, либо объем передается очень условно. Количество используемых предметов: 8—10.

Цель

- Достичь умения пользоваться цветом при изображении пространства. Уметь соединить теоретические знания с практическим их применением.

Требования:

- Используемые предметы должны быть стилизованы в плане упрощения формы; стилизацию вести путем заострения природных характе-

ристик формы. Если объем передается, то очень условно, темным или светлым пятном в какой-то части предмета.

- Работа должна быть аккуратной. Цвет должен наноситься ровно, без подтеков и полос.
- Композиционные поиски выполняются в карандаше по обоим вариантам по 5—10 шт.; затем — цветовые эскизы нескольких выбранных композиций по 3—5 шт. на каждый вариант компоновки.

Материал: акварель, гуашь, тушь.

Размеры композиции: 80×80, 80×100, 100×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 16

- Выполнить натюрморт из стилизованных предметов (5—7 шт.), располагая их на плоскости так, чтобы они налагались друг на друга.
- При этом участки, в которых один предмет перекрывает другой, выделить цветом в самостоятельные пятна, которые будут так же, как и предметы, играть роль в композиции, работая на достижение плоскостной декоративности.

Цель

- Научиться использовать на практике прием наложения формы на форму.

Требования:

- Цветовой вариант должен быть аккуратным.
- Соблюдать тональные контрасты.
- Поисковые варианты выполняются в карандаше (6—7 шт.); выбранный вариант — в ахроматическом исполнении и в цвете с сохранением найденных светлотных отношений.

Материал: акварель, гуашь, тушь.

Размеры композиции: 80×80, 80×100, 100×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 17

- Выполнить натюрморт из стилизованных предметов (5—7 шт.), используя членение плоскости на части прямыми или кривыми линиями: три—пять вертикальных линий и три—пять горизонтальных.

Цель

- Используя членение плоскости на части, добиться декоративной плоскостности натюрморта, при этом научиться правильно сочетать тональные отношения в композиции.

Требования:

- Поисковые варианты выполняются в карандаше (3—5 шт.); затем выбранный вариант — в ахроматическом решении.

- В поисковых вариантах использовать несколько типов членения (с большим или меньшим количеством модулей, членение как прямыми, так и кривыми линиями).

Материал: тушь.

Размеры композиции: 80×80, 80×100, 100×100 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 18

- Выполнить декоративную композицию из стилизованных предметов упрощенной формы, наполнив их декором. Количество предметов: 5—7 шт.
- По всей композиции натюрморта — и по предметам, и в участках фона — пропустить орнаментальный мотив или его отдельные элементы. В данной ситуации орнамент выступает в роли связующего элемента, находя свое отражение на различных участках композиции.
- Необходимо обратить внимание на то, что мелкие предметы меньше наполняются орнаментом, чем крупные, так как любая крупная форма решается сложнее, чем мелкая.
- Возможно использование любых типов орнамента, но не стоит использовать очень сложные, чтобы не усложнилось восприятие композиции.

Цель

- Создать декоративный натюрморт за счет наполнения его орнаментом, грамотно размещая декор по плоскости изображения.

Требования:

- При активном введении орнаментальных мотивов сохранить целостность восприятия натюрморта.
- Поиски композиции выполняются в карандаше (5—7 шт.); затем делается окончательный вариант, в карандашную композицию вводится орнамент.

Материал: тушь.

Размеры композиции: 60×60, 80×80 мм, формат листа — А4.

ЗАДАНИЕ 19

- Выполнить композицию натюрморта из упрощенных стилизованных предметов, используя прием дробления композиции на мелкие участки. Это может быть модуль какого-то кусочка, созданного искусственным делением линиями, или модуль мазка (принцип импрессионистов и П. Филонова).
- Для достижения эффекта уплощенности равномерно распределить теплые и холодные мазки по всей композиции. В результате получится единая одноплановая композиция.

Цель

- Научиться распределять теплые и холодные цвета по плоскости, не допуская зрительной деформации плоскости композиции.

Требования:

- Равномерно распределять теплые и холодные, светлые и темные цвета по плоскости. Заботиться о том, чтобы каждый цвет непременно в той или иной степени повторился во всех участках композиции.
- Поисковые варианты модуля и композиции выполняются в карандаше (5—7 шт.); чистовой вариант — в цвете.

Материал: акварель, гуашь, тушь.

Размеры композиции: 80×80 мм, формат листа — А4.

Глава 2
ЦВЕТ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Сокращения, используемые в главе

Б ..... *белый*
Ч ..... *черный*
Сер ..... *серый*
Б+Сер ..... *белый с добавлением серого*
Б+2Сер .... *белый с большим добавлением серого*
Б+2Ч ..... *темно-серый*
Ж ..... *желтый*
Ж+Б ..... *высветленный желтый*
Ж+Ч ..... *затемненный желтый*
О ..... *оранжевый*
О–Ж ..... *оранжевый с добавлением желтого*
Ж–О ..... *желтый с добавлением оранжевого*
Кор ..... *коричневый*
К ..... *красный*
К–О ..... *красный с добавлением оранжевого*
О–К ..... *оранжевый с добавлением красного*
П ..... *пурпурный*
П–К ..... *пурпурный с добавлением красного*
К–П ..... *красный с добавлением пурпурного*
Ф ..... *фиолетовый*
Ф–П ..... *фиолетовый с добавлением пурпурного*
П–Ф ..... *пурпурный с добавлением фиолетового*
С ..... *синий*
С–Ф ..... *синий с добавлением фиолетового*
Ф–С ..... *фиолетовый с добавлением синего*
Г ..... *голубой*
Г–С ..... *голубой с добавлением синего*
С–Г ..... *синий с добавлением голубого*
З ..... *зеленый*
З–Г ..... *зеленый с добавлением голубого*
Г–З ..... *голубой с добавлением зеленого*
З–Ж ..... *зеленый с добавлением желтого*
Ж–З ..... *желтый с добавлением зеленого*

Роль цвета в декоративной композиции так же велика, как и в любом другом живописном произведении. С помощью умелого использования цветовых оттенков можно добиваться решения различных задач и создания необходимого эффекта. В процессе творческой деятельности художник должен овладеть цветовой грамотой, знать свойства определенных цветов и способы их взаимодействия в композиции, учитывать связь формы и цвета, закономерности построения гармонических соотношений.

Две основные группы цветов: хроматические и ахроматические

Ахроматические цвета отличаются один от другого только степенью яркости. Между самыми яркими (белыми) и самыми темными (черными) существует множество оттенков серого цвета (рис. 53).

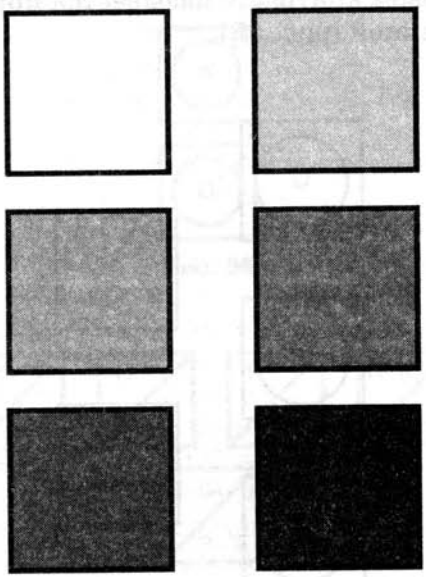


Рис. 53

Хроматические цвета — это цвета и их оттенки, которые мы различаем в спектре. Они отличаются друг от друга по трем признакам: цветовой тон, насыщенность, светлота или яркость (рис. 54).

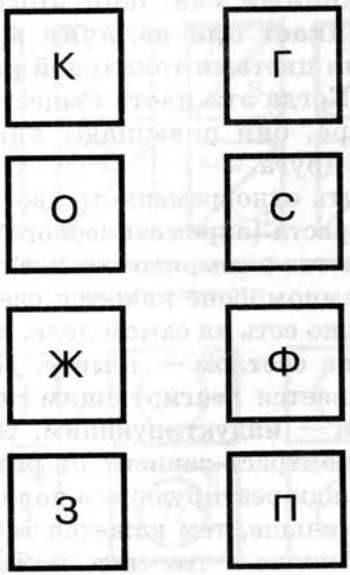


Рис. 54

Основные признаки цвета

Когда мы даем характеристику какому-то цвету, то обычно говорим о трех его признаках: цветовом тоне, насыщенности и светлоте.

Цветовой тон — это качество хроматического цвета, которое мы называем — красный, желтый, зеленый и т.д.

Насыщенность — степень отличия хроматического цвета от ахроматического той же светлоты (т.е. темнее или светлее, но речь идет не об активности пигмента).

Цветовой тон и насыщенность — качественные характеристики цвета, а количественную его сторону характеризует **светлота** (напряженность) цвета. Малейшее изменение одной из трех величин влечет за собой изменение цвета. Хроматические цвета, которые в оптическом смешении дают ахроматический цвет, называются **взаимодополнительными**.

Одновременный световой контраст

Контраст — это ярко выраженная противоположность. Одновременный световой контраст возникает при наличии между двумя цветами тональной разницы. Когда эти цвета существуют в паре, они повышают яркость друг друга.

Суть одновременного светового контраста (ахроматического) заключается в том, что светлое пятно на темном фоне кажется светлее, чем оно есть на самом деле, а темное на светлом — темнее. Пятно называется **реагирующим полем**, а фон — **индуктирующим**. Световой контраст зависит от размера площади реагирующего поля: чем оно меньше, тем кажется темнее, чем больше — тем светлее. То есть одновременный световой контраст зависит от конфигурации реагирующего поля. Изменение линейных размеров при одновременном световом контрасте называется **иррадацией** (рис. 55).

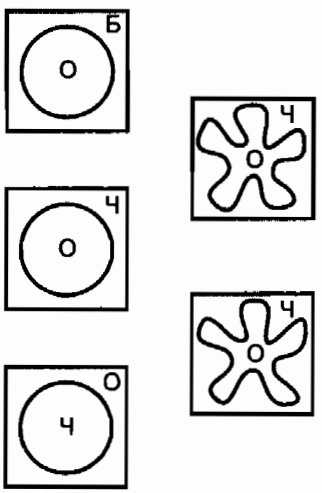


Рис. 55

Одновременный цветовой контраст

Этот вид контраста связан с таким признаком цвета как тон.

Существует тенденция цветов в контрасте отдаляться друг от друга по цветовому кругу (например, желтый на оранжевом фоне будет более бледным, чуть зеленоватым, а оранжевый на желтом будет иметь чуть красноватый оттенок (рис. 56)).

При сопоставлении взаимодополнительных цветов в восприятии не возникает новых оттенков, а происходит лишь взаимное повышение насыщенности и светлоты, но при удалении они тускнеют и превращаются в серое пятно (рис. 57).

Наблюдения психолога Б.М. Теплова по исследованиям цветового контраста:

а) при сопоставлении холодных цветов контраст сильнее, чем при сопоставлении теплых;

б) слабое освещение повышает контраст, сильное — уничтожает;

в) при сопоставлении менее насыщенных цветов (светлых или темных) контраст больше, чем при сопоставлении более насыщенных (рис. 58).

Цветовой контраст по насыщенности особенно заметен при сопоставлении ахроматических цветов с хроматическими. На черном фоне любой цвет понижает свою насыщенность, а на белом или светло-сером — повышает (рис. 59). Этот эффект используют, когда нужно усилить чистоту того или иного цвета.

Рис. 56

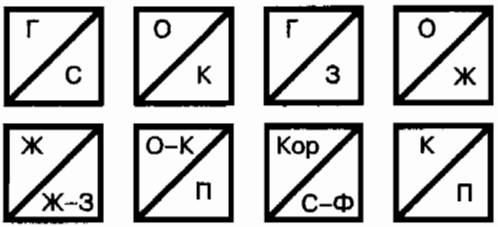


Рис. 58. Контраст цветов различной насыщенности

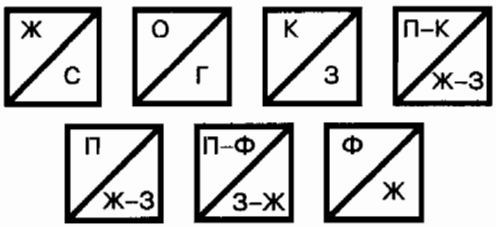


Рис. 57. Сопоставление контрастов взаимодополнительных цветов

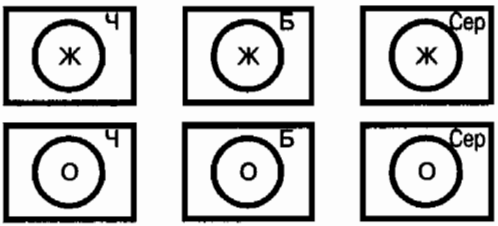


Рис. 59. Изменение насыщенности на фоне ахроматических цветов

Пограничный цветовой контраст

На границе смежных (рядом стоящих) цветовых тонов при условии, что площадь регулирующего поля достаточно велика по отношению к индуктирующему возникает пограничный контраст (желтый на границе с красным кажется зеленоватым, а в отдалении от него этот эффект ослабевает). При наличии белой или черной полосы между цветами пограничный контраст исчезает (рис. 60).

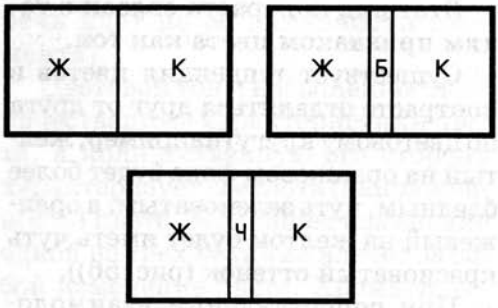


Рис. 60. Пограничный цветовой контраст

Пограничный контраст хроматических цветов (пограничный световой контраст) связан с тональными отношениями. Часть светлого, находящаяся ближе к темному, будет светлее, чем более отдаленная часть (рис. 61). Этот эффект создает впечатление неровности, возникает пространственная вибрация и эффект объемности. Если это впечатление нежелательно и нужно погасить действие пограничного контраста, то делается подравнивание светлот, т.е. на стыке двух цветов — темный высветляется либо затемняется светлый.

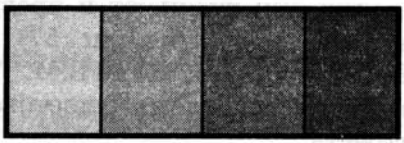


Рис. 61. Пограничный контраст хроматических цветов

Последовательный цветовой контраст

Этот вид контраста возникает, когда мы переводим взгляд с одного цветового тона на другой. При этом на последнем наблюдается оттенок не свойственный ему, это будет цвет дополнительный тому, что мы видели прежде (если перевести взгляд с ярко-красного предмета на серую поверхность, возникает зеленоватый оттенок). Малонасыщенные цвета такого контраста не вызывают (рис. 62).

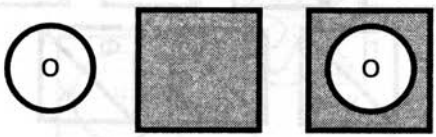


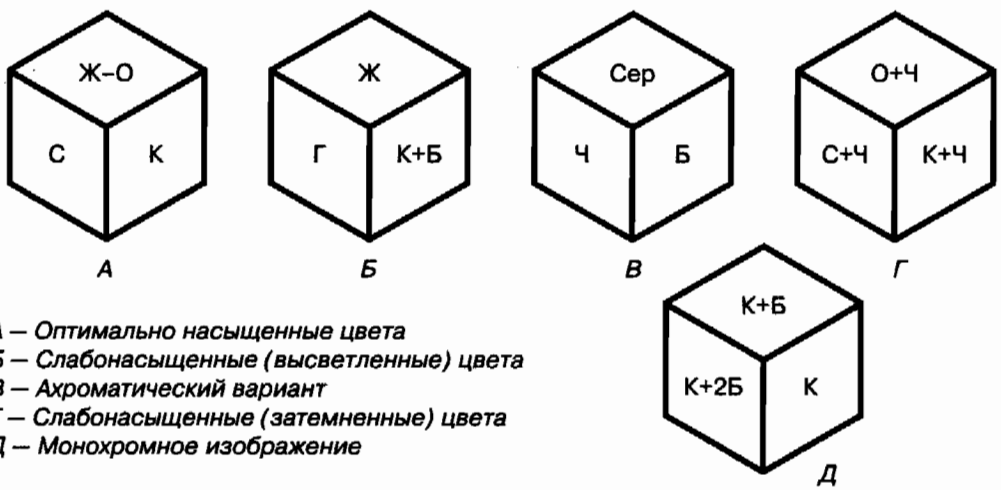
Рис. 62. Последовательный цветовой контраст

Несобственные качества цвета

Собственные качества цвета, это те качества, которые ему объективно присущи (цвет, тон, светлота, насыщенность). От насыщенности зависит степень восприятия объекта, рельефность, объем и эмоциональный настрой композиции. При использовании слабонасыщенных цветов (высветленных или затемненных) объем будет чувствоваться меньше, чем при использовании насыщенных.

Несобственные качества цветам объективно не присущи, а возникают вследствие эмоциональной реакции при их восприятии. Мы говорим, что цвета бывают теплые и холодные, легкие и тяжелые, глухие и звонкие, выступающие и отступающие, мягкие и жесткие. Эти характеристики важны для художника, так как посредством их усиливается выразительность и эмоциональная настроенность произведения.

Изменение объемности изображения зависит от насыщенности цвета. Активно насыщенные цвета делают изображение более объемным, нежели цвета слабо насыщенные или затемненные. Разбел и затемнение не только снижают активность цвета, но и ослабляют цветовые контрасты между пятнами. Монохромное изображение, так же как и насыщенное, способно активно передать объем, приближенный к ахроматическому варианту (рис. 63).



А — Оптимально насыщенные цвета
Б — Слабонасыщенные (высветленные) цвета
В — Ахроматический вариант
Г — Слабонасыщенные (затемненные) цвета
Д — Монохромное изображение

Рис. 63. Изменение объемности изображения в зависимости от насыщенности цвета

Теплые и холодные цвета

Условно принято считать части спектра от зеленого к красному **теплыми**, от голубого к пурпурному — **холодными**, пурпурный цвет — **промежуточный** (рис. 64). Теплые и холодные качества связаны с моделированием формы, а также с трактовкой пространства и цветовой перспективой. Теневые и освещенные части предметов в живописи всегда строятся на контрасте теплого и холодного (при дневном освещении свет холодный, а тень теплая, при электрическом — наоборот).

На признаке тепло-холодности основано и пространственное восприятие цвета. Создать впечатление глубины можно, использовав светлотную растяжку, а можно за счет верного распределения цветов в пространстве, легкие — прозрачные, холодные (небо, даль); тяжелые — темные, малонасыщенные, плотные (коричневый, черный, фиолетовый ассоциируются с землей).

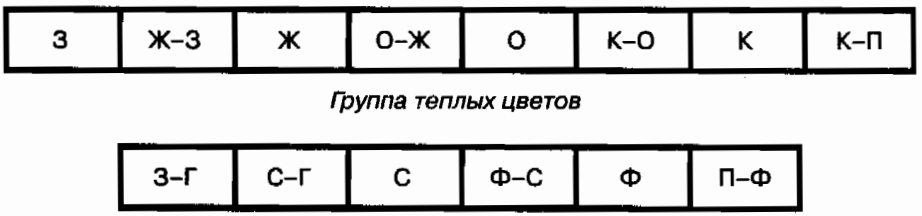


Рис. 64

Цветовой круг как замкнутый спектр

Первым систематизировал цвета И. Ньютон, когда, пропуская солнечный луч через трехгранную призму, наблюдал образование спектральной полоски, состоящей из гаммы различных цветов. Замкнув ее, он получил круг из 7 цветов. На стыке красного с фиолетовым получается восьмой — пурпурный цвет (неспектральный) (рис. 65).

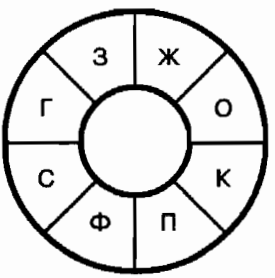


Рис. 65. Цветовой 8-частный круг И. Ньютона

Первые теории гармонических цветовых сочетаний

С возникновением системы цветового круга стали появляться различные теории гармонических сочетаний цветов.

1. Теория Рудольфа Адамса

В 1865 г. Р. Адамс изобрел хроматический спектр, состоящий из круга с 24 секторами, и 6 его степеней светлоты.

2. Теория Альберта Менселла

А. Менселл определил 3 типа гармонических сочетаний:

а) однотонные гармонии основаны на одном цветовом тоне разной светлоты (например, красный, из основного 8-ми частного цветового круга, разбеленный красный и красный из затемненного цветового круга);

б) гармонии родственных цветов цветового круга (красный и оранжевый (рис. 66));

в) гармонии взаимодополнительных цветов (желтый и фиолетовый, оранжевый и синий — рис. 67).

Многие теоретики цвета старались выводить свои теории и системы на базе каких-либо моделей. Менселл изобрел цветовое тело, на основе которого он составил цветовой атлас из десяти таблиц.

3. Классификация цветовых гармоний, разработанная немецким физиологом Брюкке:

а) **изохромия** — композиция, выполненная в одном цветовом пятне, тоне (например, на базе красного цвета — рис. 68);

б) **хомеохромия** — композиция в пределах малого цветового интервала (например, желтый, оранжевый и желто-оранжевый — рис. 69);

в) **мерохромия** — композиция, где цвета подчинены одному главному (допустим, красному, тогда это будут оранжевый, пурпурный и фиолетовый — рис. 70);

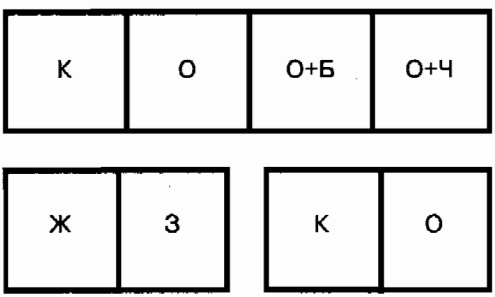


Рис. 66

Рис. 67

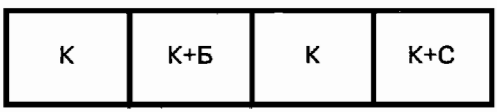


Рис. 68

Ж	Ж–О	О

Рис. 69

Ж–О	О	К–О	К	П	Ф

Рис. 70

К	З	Г	О
Ф	Ж	П	С

Рис. 71

г) **пойкилохромия** — метод полного дробления цветовых масс, большое разнообразие цвета, где нет главного и все цвета одинаково значимы (рис. 71). Для пользования такой гармонией нужен опыт.

4. Теория Бецольда

Бецольд строил теории цветовых гармоний в пределах интервалов цветового круга (рис. 72). В 12-тичастном круге цвета отстоят друг от друга на четыре тона, т.е. между ними должен быть интервал в 3 тона.

5. Теория Б.В. Оствальда

Б.В. Оствальд считал, что все цвета, содержащие равную примесь белого или черного, — гармоничны, а из насыщенных гармоничны те, что отстоят друг от друга через равное количество интервалов.

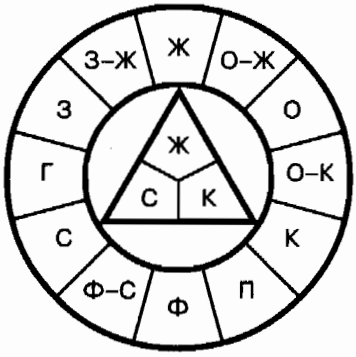
6. Классификация цветовых гармоний по Б.М. Теплову:

а) **однотонная**, построенная на одном главном цвете или группе близко родственных цветов (желтый, оранжево-желтый, оранжевый, — в них в разных количествах присутствует желтый цвет);

б) **полярная**, построенная на взаимодополнительных цветах (красный с зеленым, оранжевый с синим);

в) **трехцветная**, построенная на противопоставлении трех основных цветов (желтого, красного, синего);

г) **многоцветная**, в которой при большом разнообразии цветов нельзя выделить главное (сложна в применении).



Ж	К	Ж–О
К	Ж–О	Ж

Рис. 72

7. Теория В.М. Шугаева

Теория В.М. Шугаева базируется на исследованиях Менселла и Бецольда. Она основана на цветовом круге, который строится на 4 основных цветах — желтый, красный, синий, зеленый.

Автор предлагает 4 вида цветовых сочетаний:

а) сочетание **родственных цветов** (желтый, оранжево-желтый, оранжевый);

б) сочетание **родственно-контрастных цветов** (от желтого до фиолетового по спектру — рис. 73);

в) сочетание **контрастных (взаимодополнительных) цветов** (синий — оранжевый, красный — зеленый);

г) сочетание нейтральных в отношении родства и контраста цветов: желтый, красный, синий (имеются в виду чистые цвета, без разбелов и затемнений).

Шугаев выявил 120 возможных гармонических сочетаний для

Ж	О	К	П	Ф

Рис. 73

16-ти частного круга при трех промежуточных цветах, т.е. трех интервалах между главными цветами. Он полагал, что гармонии можно получить, если:

1) в гармонируемых цветах присутствует равное количество главных цветов (например, желто-оранжевый и желто-зеленый);

2) цвета одинаковы по светлоте (т.е. в них присутствует равное количество белого или черного пигмента);

3) цвета одинаковы по насыщенности (это пары взаимодополнительных цветов, например, оранжевый — синий; они имеют одинаковую силу цвета относительно друг друга).

Теория гармонических сочетаний по системе В. Козлова

В основе цветового круга из 24 цветовых секторов лежат 4 основных цвета: желтый, красный, синий, зеленый. Между ними существуют промежуточные цвета, которые мы воспринимаем как результат смешения основных цветов спектра (рис. 74).

Примечание. Часть ученых, занимающихся теорией цвета строит цветовой круг на основе четырех цветов, мотивируя это тем, что смесь синего и желтого цветов не дает чистого зеленого цвета, поэтому зеленый они выводят в группу основных цветов спектра.

Пример создания однотоновых гармоний

Основу гармонических сочетаний цветов составляет один цветовой тон, который присутствует в каж-

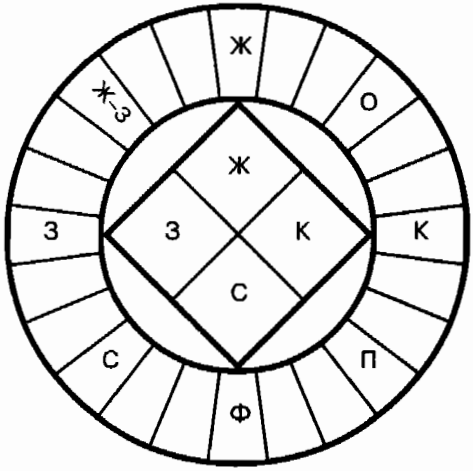


Рис. 74

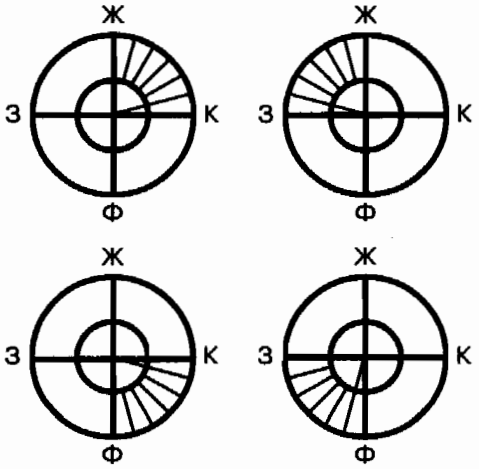


Рис. 75

дом из них и придает им спокойный, уравновешенный характер.

Пример создания цветовых гармоний родственных цветов (рис. 75)

К **родственным** в цветовом круге относят все промежуточные, между двумя основными, цвета, включая только один из их образующих. Они подразделяются на четыре группы: желто-красные, желто-зеленые, сине-красные, сине-зеленые.

Гармония родственных цветов основывается на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов, получается сравнительно сдержанная спокойная гамма, особенно когда нет активных светлотных противопоставлений.

Рассмотрим пример грамотного создания гармонии родственных цветов: допустим нужно сгармонировать три родственных цвета:

— чистый желтый,
— оранжевый,
— оранжево-красный.

Количество желтого и оранжевого в каждом цвете различно и чтобы достичь гармонии указанных цветов, необходимо их уравновесить следующим образом:

а) разбелить чистый желтый, уменьшая в нем количество желтого;
б) оранжевый разбелить в меньшей степени, уменьшая количество желтого и красного одновременно;
в) оранжево-красный оставить неизменным.

Пример создания гармоний родственно-контрастных цветов

Это самый обширный вид цветовых сочетаний, дающих значительное количество оттенков. В системе

цветовых кругов родственно-контрастные цвета располагаются в двух смежных четвертях, это:

а) **теплые**: желто-красные и желто-зеленые (рис. 76);

б) **холодные**: сине-зеленые и сине-красные (рис. 77);

в) **теплые**: желто-зеленые и **холодные**: сине-зеленые (смешанная гармония — рис. 78);

г) **теплые**: желто-красные и **холодные**: сине-красные (смешанная гармония — рис. 79).

Проанализируем суть гармонии родственно-контрастных цветов. Рассмотрим первую из них — желто-красную и желто-зеленую: с одной стороны, они несут признак родственности, поскольку имеется общий желтый цвет, одновременно в желто-красных цветах присутствует чистый красный, а в желто-зеленых — чистый зеленый, контрастный и дополнительный к красному, т.е. они несут признак контрастности (за счет желтого цвета роднятся, а благодаря наличию красного и зеленого контрастируют).

Не все сочетания родственно-контрастных цветов одинаково гармоничны, более гармоничны цвета, которые располагаются в цветовом круге на концах вертикальных и горизонтальных хорд. Между такими парами существует двойная связь, они состоят из одинакового количества объединяющего главного цвета и одинаковых количеств контрастирующих цветов. Это желто-зеленый и оранжево-желтый, оранжево-красный и пурпурно-красный.

Рассмотрим сочетание желто-зеленого цвета из главного третьего круга и оранжевого из первого затемненного круга: оранжевый затемненный содержит меньше чистого желтого цвета по сравнению с желто-зеленым из главного круга. Чтобы создать гармоничное равновесие в сочетаемых цветах, нужно желто-зеленый разбелить, тогда уменьшится количество и

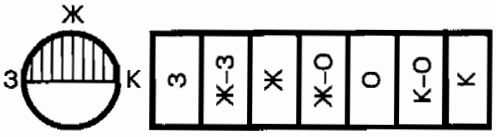


Рис. 76

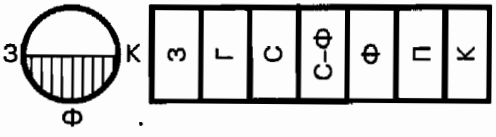


Рис. 77

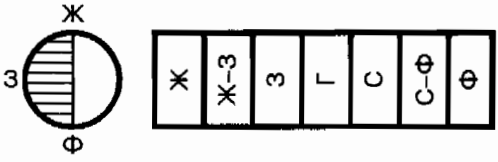


Рис. 78

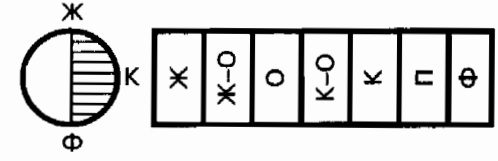


Рис. 79

желтого, и зеленого тона, одновременно. При этом светлотность цвета увеличится, если же это нежелательно, то к высветленному необходимо добавить такое же количество черного (рис. 80).

Возможные варианты получения гармоний родственно-контрастных цветов, при которых два таких цвета можно обогатить добавлением ахроматического цвета или цветом теневого ряда:

1) два чистых родственно-контрастных цвета дополняются цветами теневого ряда одного из сочетаемых цветов (рис. 81);

2) два чистых родственно-контрастных цвета дополняются цветами из обоих теневых рядов (рис. 82);

3) один цвет — чистый, остальные — из теневых рядов родственно-контрастных цветов, при этом чистый окружается цветами теневого ряда данного цвета, а остальные берутся из теневого ряда другого круга и располагаются в некотором отдалении друг от друга;

4) все родственно-контрастные цвета или затемненные, или разбеленные.

В случае, когда из множества оттенков гармонии родственно-контрастных цветов нужно взять лишь ограниченное количество, при их выборе можно пользоваться моделями геометрических фигур.

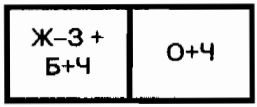


Рис. 80

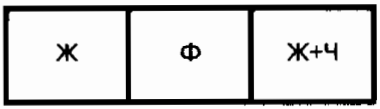


Рис. 81

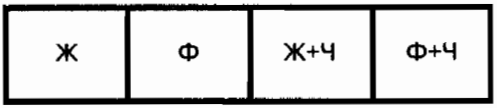


Рис. 82

Создание цветовых гармоний родственно-контрастных цветов с помощью моделей геометрических фигур

Можно получать цветовые гармонии, вписывая в цветовой круг геометрические фигуры: различные треугольники, прямоугольники, например равносторонний треугольник, у которого одна из сторон параллельна горизонтальному или вертикальному диаметру. В вершине, противостоящей этой стороне, находится цвет, взаимодополнительный тому главному, который входит в состав пары родственно-контрастных цветов. В цветовом круге четыре таких равносторонних треугольника (рис. 83).

Можно вписать прямоугольный треугольник: его стороны, дающие прямой угол, параллельны диаметрам: вертикальному и горизонтальному. Тогда гипотенуза соединяет пару взаимодополнительных

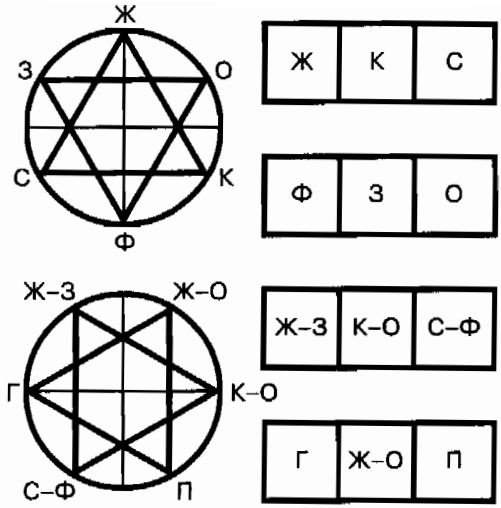


Рис. 83. Составление гармоний родственно-контрастных цветов с помощью равнобедренного треугольника

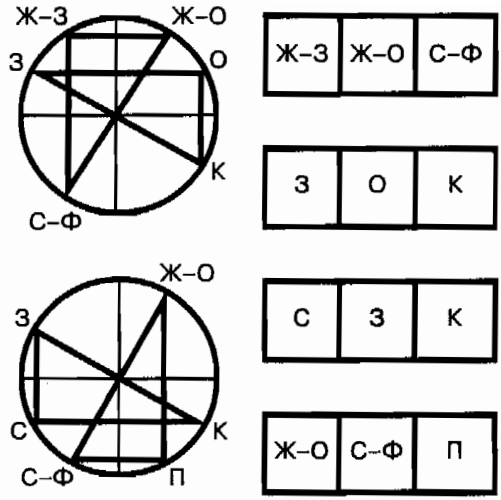


Рис. 84. Гармонии родственно-контрастных цветов, полученные с помощью прямоугольного треугольника

цветов, а цвет в прямом углу будет родственно-контрастным по отношению к этой паре. В круге также четыре таких треугольника. Например, гармония желто-зеленого, оранжево-желтого и сине-фиолетового. В ней гипотенуза соединяет пару контрастных цветов: желто-оранжевый и сине-фиолетовый, — а цвет желто-зеленый, находящийся в прямом углу треугольника, будет родственно-контрастным паре этих цветов (рис. 84).

Вписываем четырехугольник, стороны которого параллельны диаметрам круга. Это могут быть прямоугольник и квадрат. Стороны прямоугольников в этом случае связывают двумя родственно-контрастными цветами, а по диагоналям располагаются взаимодополнительные цвета. Рассмотрим гармонию желто-зеленого, сине-фиолетового, пурпурного и оранжево-желтого цветов. В данной гармонии каждая из сторон прямоугольника связывает по четыре паре родственно-контрастных цветов. Это желто-зеленый и желто-оранжевый, желто-оранжевый и пурпурный, пурпурный и сине-фиолетовый, сине-фиолетовый и желто-зеленый. По диагоналям прямоугольника располагаются взаимодополнительные цвета: желто-оранжевый и сине-фиолетовый, желто-зеленый и пурпурный (рис. 85).

Гармонические сочетания взаимодополнительных цветов

Для построения этого вида сочетаний необходимо, взяв исходный

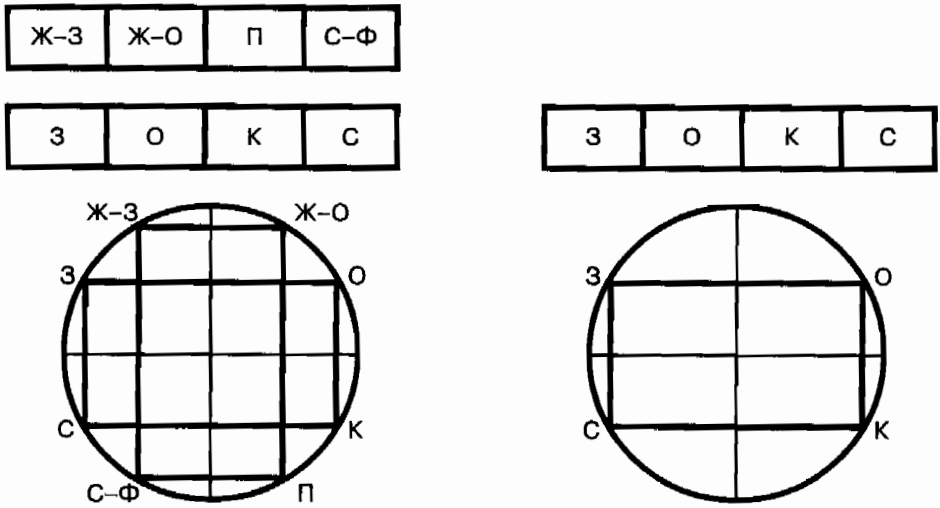


Рис. 85. Получение гармонии родственно-контрастных цветов с помощью четырехугольника

цвет, по цветовому кругу определить соответствующий ему взаимодополнительный. Третий цвет может быть определен из теневого ряда любого из этих цветов. Например: желтый и фиолетовый плюс третий цвет, может быть, затемненный желтый или фиолетовый.

Движение цвета в пространстве (теория В. Кандинского)

При построении цветовых гармоний необходимо помнить, что каждый конкретный цвет на изобразительной плоскости всегда вступает во взаимодействие с окружающими его цветами и оказывает на них определенное влияние; и в то же время каждый цвет самостоятелен сам по себе и имеет свой тип движения на плоскости. Здесь необходимо обратиться к монографии В. Кандинского «Язык красок», где автор исследует движение и равновесие цветов на примере четырех пар цветовых контрастов.

Кандинский считает, что в жизни цветов существует два типа контрастов: холод или тепло цвета определяет его склонность к светлому или темному.

Рассмотрим первую пару цветовых контрастов (рис. 86).

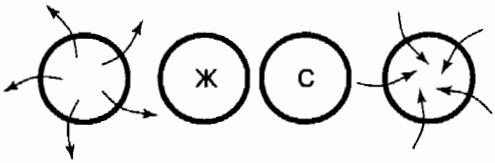


Рис. 86. Сопоставление двигательной силы желтого и синего цвета

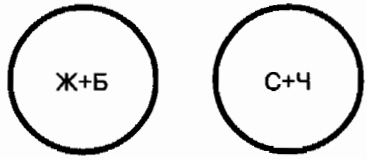


Рис. 87. Изменение двигательной силы с добавлением цветового контраста

1. Желтый и синий (два основных цвета в системе цветов).

Теплота и холод краски — это ее склонность к желтому или синему. Движение цветов происходит в горизонтальном направлении; при теплой краске — к зрителю, при холодной — удаление от него.

Движение теплого и холодного усиливается, если добавить контраст светлого и темного (рис. 87). Движение желтого возрастет с осветлением, синего — с затемнением. Желтый цвет настолько тяготеет к светлому, что вообще не может быть очень темным, синий же, наоборот, может получить такую глубину, что будет граничить с черным. Это первый тип движения теплого и холодного, но существует еще и движение второго ряда.

Рассмотрим два круга одинаковой величины: синий и желтый. Желтый круг, излучающий, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку — эксцентрическое движение (от центра). Синий круг получает концентрическое движение, как бы заползает внутрь и удаляется от человека. Если к желтому добавить синий, сделав его более холодным, появляется зеленоватый оттенок, и оба движения — горизонтальное и эксцентрическое — сразу замедляются, синий как бы тормозит движение желтого, а при дальнейшем добавлении его эти противоположные движения уничтожаются и возникает полная недвижимость — зеленый цвет (рис. 88).

То же происходит и с белым, если в него добавить черный — возникает серый цвет — по тону близко стоящий к зеленому, но в зеленом есть возможность жизни,

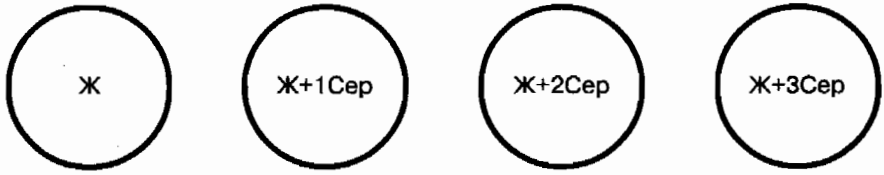


Рис. 88. Схема возникновения зеленого цвета

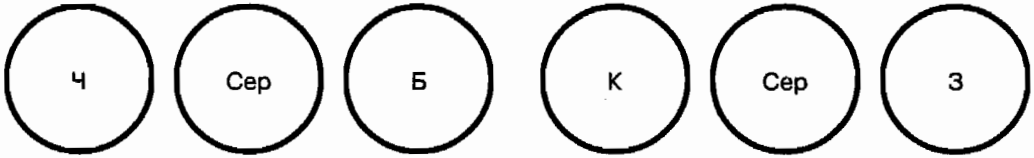


Рис. 89

которой нет в сером, так как он состоит из красок, не имеющих активной движущей силы.

2. Говоря о цветовых контрастах, необходимо рассмотреть еще один их вид — контраст светлого и темного.

Белый действует на зрителя как «великое безмолвие», но полное возможностей. Черный цвет звучит как нечто, лишенное возможностей, внешне — беззвучная краска, на фоне которой всякая другая, даже малозвучная, становится сильнее, активнее, чем она есть на самом деле. На фоне же белого другие краски утрачивают чистоту звучания. Равновесие между контрастными белым и черным достигается механическим смешением, когда образуется серый цвет, беззвучный, неподвижный, но полный возможностей. Подобный серый возникает и при смешении красного и зеленого — пассивности и деятельности (рис. 89).

3. Контраст красного и зеленого.

Красный — цвет внутреннего кипения, для него характерно движение внутри себя, он не стремится ни наружу, ни внутрь себя самого, ни к зрителю, ни от него. Идеальный красный может подвергаться большим изменениям, так как это живая беспокойная краска, создающая впечатление целеустремленной мощи. Средний теплый красный имеет сходство со среднетемным, ощущение силы, энергии, устремленности, радости.

Зеленый — духовно погашенный цвет, эксцентрическое и концентрическое движение в нем отсутствует. По теории Кандинского, абсолютный зеленый — наиболее спокойный, никуда не движется, «не имеет призвуков печали, ничего не требует и никуда не зовет».

Он считал, что пассивность — свойство зеленого, это основная летняя краска, когда природа преодолела весну — время бури и натиска — и погрузилась в самодовольный покой. Если рассматривать зеленый, как производный от смешения синего и желтого, то обе пары движений — эксцентрическое и концентрическое взаимно уничтожаются, развивается индивидуальное равенство и покой. Однако при малейшем перевесе того или иного производящего цвета зеленый получает привкус остроты и теряет свою пассивность (рис. 90).

При переходе же в светлое и темное зеленый сохраняет первоначальный характер равнодушия и покоя.

4. Контраст оранжевого и фиолетового цветов, которые возникли из первого контраста, оранжевый — из активного элемента желтого в красном.

Фиолетовый — из пассивного элемента синего в красном. Оранжевый — теплый красный, усиленный желтым, внутреннее движение красного начинает становиться движением излучения, излияния в окружающее, т.е. при внутреннем кипении есть элемент активности. В фиолетовом — пламенеющий красный гасится холодом синего и рождается придавленное звучание — молчание. Если оранжевый появляется путем приближения красного к человеку, то фиолетовый, имеющий склонность удаляться от человека, возникает в результате вытеснения красного синим. Но красный, лежащий в основе фиолетового, должен быть холодным. Итак, фиолетовый — это охлажденный красный цвет.

Оранжевый и фиолетовый, возникающие смешением красного с желтым и синего с красным, являются цветами малоустойчивого равновесия; при смешении красок наблюдается их склонность утрачивать равновесие, так как невозможно провести резкую границу между фиолетовым и лиловым, между оранжевым и палевым. Оба эти цвета, составляющие пятый контраст, находятся по отношению друг к другу в таком же положении, как цвета третьего контраста (красный и зеленый), т.е. являются дополнительными (рис. 91).

Анализ восприятия изображения согласно цветовому раскладу

1-й вариант.

Дальний желтый план навязчиво выходит вперед в силу активности желтого цвета и тянет за собой зеленый пассивный цвет. Красный треугольник на втором плане воспринимается именно так, как он изображен. Нижняя плоскость зрительно удаляется и вступает в активный конфликт из-за поляр-

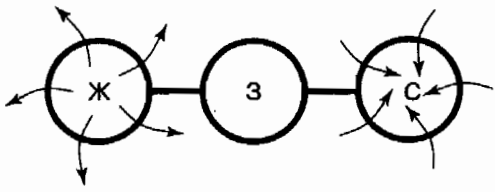


Рис. 90

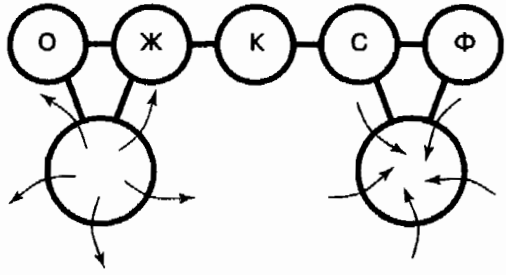


Рис. 91

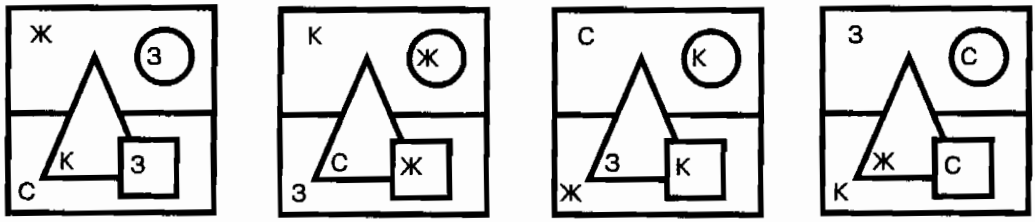


Рис. 92

ности двух цветов, желтого и синего (рис. 92, А).

2-й вариант.

Желтый квадрат на переднем плане активен, так же как и круг, который тянет за собой красный задник дальнего плана, а тот, в свою очередь, активно выходит вперед, подчиняясь кругу. Синий треугольник на втором плане удаляется, зеленая нижняя плоскость находится в пассивном состоянии, благодаря нейтральности зеленого цвета (рис. 92, Б).

3-й вариант.

Желтая нижняя плоскость активно выходит вперед, «перебивая» передние планы. Красный квадрат воспринимается вторым планом и подтягивает за собой красный круг на дальнем плане, так как контрастный ему синий задник как бы отталкивает его. Второй — зеленый план — нейтрален (рис. 92, В).

4-й вариант.

Желтый треугольник со второго плана активно выходит вперед. Эту ситуацию усугубляет синий квадрат, так как он старается удалиться от зрителя и приблизиться к синему кругу на заднике, который из-за зеленого цвета играет пассивную роль в композиции. Красная нижняя плоскость движется вслед за треугольником (рис. 92, Г).

Распределение цветов, поддерживающее плановость изображения

Во всех четырех случаях цвет используется для поддержания плоскостного изображения. Пятна распределяются таким образом, чтобы изображение считывалось в пределах среднего плана. Нет глубинных ходов цвето-воздушной перспективы, все пространство как бы сжимается между контрастами переднего и заднего планов (рис. 93).

Пространственные свойства цвета, основанные на тепло-холодности

Синий цвет вызывает при одинаковых условиях ощущение большей удаленности, нежели красный. Если на одинаковом расстоянии от наблюдателя поместить рядом два квадрата, один из которых окра-

шен в синий, а другой красный цвет, то первый из них будет восприниматься как расположенный дальше, а второй — ближе, это и служит основой для разделения цветов на «выступающие» и «отступающие». Традиционная точка зрения на этот психологический феномен объясняет также ассоциативным путем, с учетом того, что дальние предметы всегда как бы окутаны синевой. Пространственные свойства цвета были замечены уже художниками эпохи Возрождения, которые, как правило, передний план изображали в тепло-коричневых тонах, средний — в нейтрально-зеленых и далее в голубых (рис. 94).

Нормативная теория гармонических сочетаний цветовых тонов (модель треугольника)

У исследователей В.М. Шугаева и В.Н. Козлова в основе цветовых сочетаний лежит круг, включающий четыре главных цвета. А все описанные теории цветовых сочетаний базируются на геометрической модели круга с различным количеством интервалов между основными цветами. В результате новейших исследований систематика цветов изменилась и нашла более точное выражение в треугольнике, в вершинах которого расположены основные цвета: желтый, красный, синий. Рассматривается нормативная теория при использовании геометрического образа множества цветов в виде треугольника, в основе которого лежат первичные цвета, смешивая их, можно получить вторичные — оранжевый, зеленый, фиолетовый. Смешивание вторичных можно продолжить и тогда возникнут промежуточные цвета. В результате изменения геометрической модели системы цветов, изменяются и цвета, составляющие цветовые гармонии, происходит некоторый сдвиг в их размещении, идет увеличение групп оттенков зеленого и уменьшение групп оттенков синего (рис. 95).

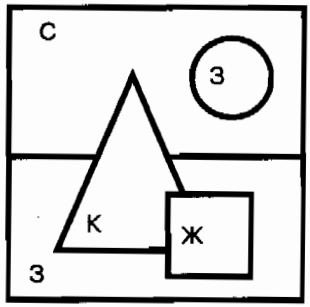


Рис. 93

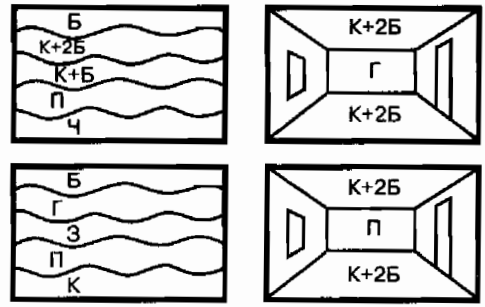


Рис. 94. Пространственные свойства цвета

Группу однотоновых цветовых сочетаний мы рассматривать не будем в силу простоты и ясности данной гармонии.

Группы гармонических сочетаний родственных цветов

Эту гармонию можно получить, сочетая цвета, расположенные по сторонам треугольника и находящиеся в интервале между основными и промежуточными цветами, они подразделяются на 6 групп (рис. 96):

а) желто-оранжевые;
б) красно-оранжевые;
в) красно-фиолетовые;
г) сине-фиолетовые;
д) сине-зеленые;
е) желто-зеленые.

Группы гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов

Группы гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов можно получить, сочетая цвета, расположенные в половине треугольника, разделенного биссектрисой, так как в конце биссектрисы лежит цвет, промежуточный по модели треугольника и взаимодополнительный к основному, находящемуся в вершине треугольника (рис. 97).

а) желтый–фиолетовый, красный, оранжевый и промежуточные;
б) желтый–фиолетовый, синий, зеленый и промежуточные;
в) синий–оранжевый, красный, фиолетовый и промежуточные;

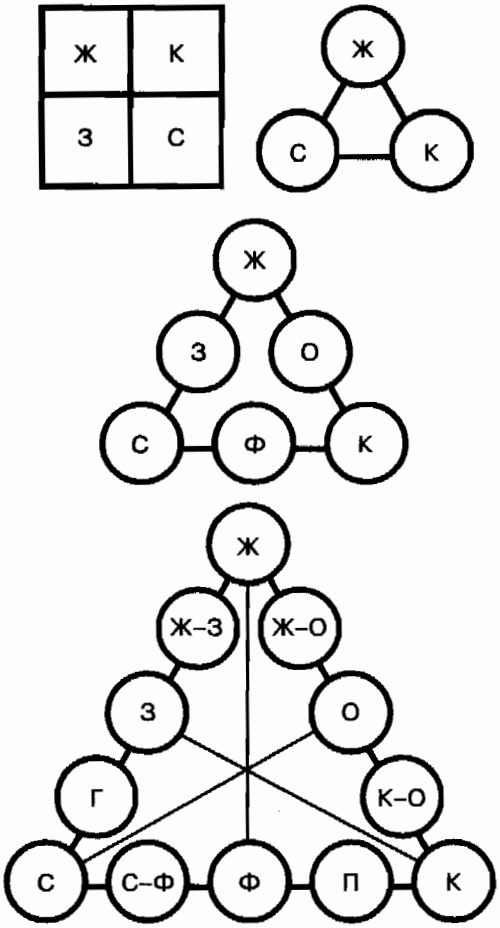


Рис. 95

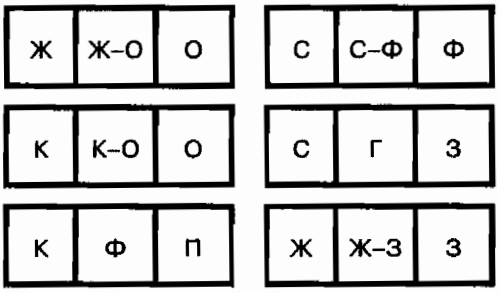


Рис. 96

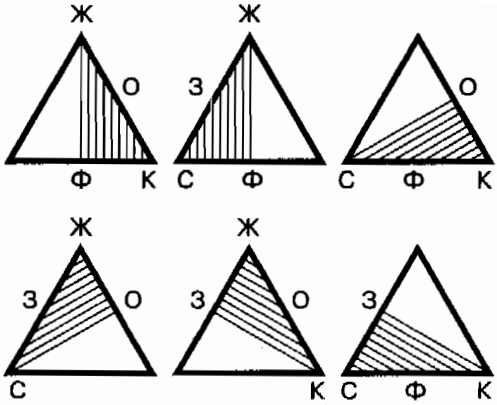


Рис. 97

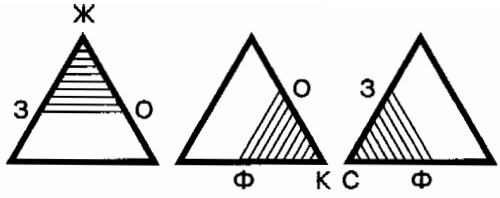


Рис. 98

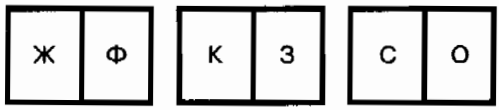


Рис. 99

г) синий–оранжевый, желтый, зеленый и промежуточные;
д) красный–зеленый, желтый, оранжевый и промежуточные;
е) красный–зеленый, синий, фиолетовый и промежуточные.

К сочетаниям родственно-контрастных цветов также можно отнести сочетания трех цветов: одного основного и двух промежуточных, расположенных от вершины по двум сторонам треугольника. По отношению к основному эти промежуточные цвета являются родственными. Это следующие триады цветов:

а) желтый, зеленый, оранжевый;
б) красный, оранжевый, фиолетовый;
в) синий, зеленый, фиолетовый.

Эти триады родственно-контрастных цветов входят как составной элемент в перечисленные 6 групп и могут называться лишь **подгруппами** (рис. 98).

Группы гармонических сочетаний взаимодополнительных цветов

Можно получить, проведя биссектрисы из всех углов треугольника. На концах биссектрис лежат цвета, взаимодополнительные к основным, расположенным в вершинах треугольника (рис. 99):

а) желтый–фиолетовый;
б) красный–зеленый;
в) синий–оранжевый.

Группы гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства и контраста цветов

Это чистые основные цвета, лежащие в основе треугольника — желтый, красный, синий. Возможны следующие цветовые группы (рис. 100):

а) желтый–красный;
б) желтый–синий;
в) красный–синий;
г) желтый–красный–синий.

Рис. 100

Нейтральной в отношении родства и контраста колористическая гармония может быть лишь в том случае, если используются чистые цвета, без примеси оттенков белого и черного.

Данная теория сочетаний цветов включает 19 возможных групп гармоний. Общее количество возможных гармонических цветовых сочетаний зависит от числа интервалов — т.е. количества промежуточных тонов, использования цветовых оттенков.

В завершение следует отметить 4 типа спектров цветов, участвующих в составлении цветовых гармоний (которые можно и расширить):

1) яркий спектр насыщенных цветов;
2) спектр разбелов, ярких цветов;
3) спектр ярких цветов, замутненных нейтральным серым;
4) спектр ярких цветов, замутненных черным.

Примечание. Противостоящие друг другу в модели контрастные цвета уравнивают друг друга силой контрастности и при смешивании дают серый цвет, но у всех пар он будет отличаться от нейтрального, иметь разные оттенки с преобладанием того цветового тона, который был в валерном отношении темнее (закон Еля: например, при смешении оранжевого с синим будет оттенок синего цвета, фиолетового с желтым — фиолетовый, рис. 101).

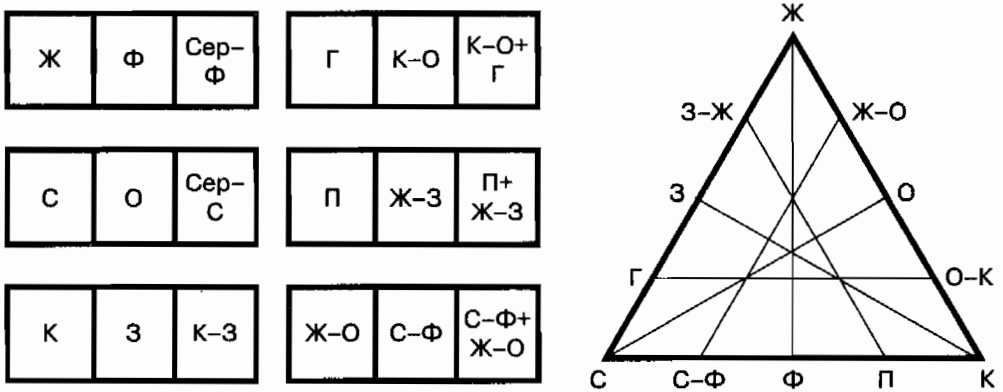


Рис. 101

Изменение собственного цвета

Существуют три состояния, при которых меняется собственный цвет:

1) против света, когда отчетливо читается силуэт предметов и возникают цветовые ореолы по их краям;

2) скользящее освещение, когда ясно чувствуется рельефность формы предметов;

3) рассеянное освещение, когда более точно видны очертания цветовых пятен предметов.

Рассмотрим подробнее каждую из ситуаций.

1) Состояние против света (достигается найденным цветовым отношением силуэта предметов к фону).

Света как такового в живописи не существует, и попытки добиться иллюзии его ни к чему не приводят. Ощущение света в живописи достигается не валерными контрастами, а цветовыми. Цветовые ореолы вокруг предметов бывают контрастными по отношению к силуэту и к фону и усиливают их звучание.

Выполняя работу в данной световой ситуации, следует обратить внимание не только на форму силуэта, но и на форму промежутков. Работать нужно над окружением, и только в последний момент браться за сам силуэт, который поразил вас больше всего; он возникает как результат работы над его окружением.

2) Скользящий цвет (сверху, снизу, сбоку).

При данном состоянии освещенности формы рельефны, в иллюзорной живописи этот рельеф лепится светотенью, в живописи — цветом, так как всякий поворот формы — есть изменение цвета.

Например, при изображении головы в фас в академической живописи цвет не участвует в построении рельефа, уходящие части щек просто затемняются, лепятся валерными градациями, а не цветом.

При живописном решении рельефа изображение объема выражается только через контрастный цвет, сила контрастности соответствует тому, под каким углом к фронтальной части лица находится уходящая плоскость. Для примера можно обратиться к живописи П. Сезанна, у которого лепка объема цветом доведена до величайшей последовательности.

Проанализируем, каким образом цвет моделирует форму. В данной ситуации явление последовательного контраста точно указывает художнику искомый контрастный цвет, противостоящий данному в цветовом круге под углом 180°. Так что если нужно построить цветом ощущение прямого угла какого-то объема, то этот цвет мы будем искать в красочном ряду под углом 90°. Отсюда вытекает, что можно составить таблицу контрастных цветов, расположенных под любым углом. Если установить угол наклона плоскости изображаемого объекта, можно найти соответствующий угол красочного спект-

ра и таким образом определить цветовое выражение движения этой плоскости в глубину.

3) Построение цветового изображения при рассеянном освещении.

В этом случае собственный цвет предмета представляется в наиболее ярком выражении, так как нет усложнения расположением его по отношению к источнику света. Но так называемый локальный цвет, вырванный из композиции, существует лишь абстрактно. Цвет же в пространственной среде — это сложное явление, которое вбирает в себя определенные воздействия этой среды (рефлексы, явления последовательного и прямого контраста). Как только какой-то конкретный цвет включается в среду, он сразу вступает во взаимодействие с окружающими цветами, т.е. приобретает относительное значение, и чем сильнее эта относительность, тем вернее положение этого цвета в колористической композиции.

Цветовая система М. Матюшина

Закономерность изменяемости цветовых сочетаний

Если цветовые системы Оствальда и его последователей основаны на систематизации цветов, математически вычисленных на цветовом круге, сочетания цветов получались механическим путем, то точкой отсчета в художественной науке о цвете Матюшина является закон контраста взаимодополнительных цветов, основанный на наблюдении.

За счет явления последовательного контраста взаимодополнительных цветов зрение стремится к равновесию и состоянию полной цветовой компенсации. Созданные Матюшиным трехцветные гармонии — модели дифференцированных красочных построений — основаны на осмыслении цветовых эффектов последовательного и одновременного контрастов.

1. Суть методики.

В основе цветовой системы лежит модель круга из восьми цветов: красного, оранжевого, желтого, желто-зеленого, зеленого, голубого, синего, фиолетового (количество оттенков зеленого увеличено) (рис. 102). Введение методики Матюшина дало возможность наблюдения эффектов цветовых контрастов не только в условиях точечного, но и, прежде всего, расширенного видения за счет сдвига глаза с цветовой модели на нейтральное поле среды.

Трехцветные сочетания таблиц скомпонованы как соотношения:

а) главного действующего цвета;

б) зависимого от него цвета среды;

в) сцепляющего среднего цвета.

Вокруг действующего цвета в нейтральной среде обязательно появляются цвета, которые компону-

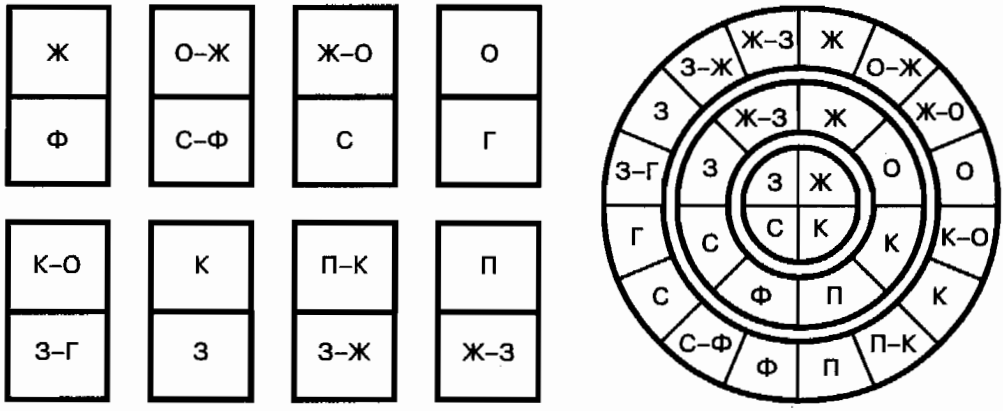


Рис. 102. Цветовой круг по системе М. Матюшина

ются с ним как цвет среды и как цвет средний, сцепляющий.

Цвет для Матюшина явление сложное, подвижное, зависимое от соседних цветов, силы освещения, масштабов цветовых полей, т.е. от цвето-свето-пространственной среды, в которой он находится и которая определяет условия и особенности его восприятия.

2. Изменчивость цветовых аккордов.

Матюшин установил закономерности в изменчивости создавшихся цветовых аккордов:

1 - й э т а п: нейтральное поле, на котором находится цветовое пятно, окрашивается во взаимодополнительный, не резко выраженный цвет;

2 - й э т а п: наблюдаемый цвет окружается резким ясным ободком взаимодополнительного цвета, и таким образом появляется третий цвет;

3 - й э т а п: вновь наступает изменение — потухание самого цвета под влиянием наложения на него взаимодополнительного цветового рефлекса — и в среде происходят новые изменения.

Если к основному цвету добавить другой цвет среды, то все сочетание изменится в целом. Например, неяркий зеленый цвет среды по отношению к фиолетовому выглядит светло и цветно, но если вместо него взять близкий к фиолетовому сиреневый, то он погаснет, посереет, так как на него неизбежно наложится тот зеленый, который был раньше (закон последовательного контраста). Но яркость и чистоту можно восстановить через сцепляющий цвет, в данном случае это взаимодополнительный фиолетовому желтый.

В конечном счете, целью раздела «Цветоведение» является выработка глобального цветового мышления, т.е. умения владеть цветом в сочетании с любой формой и любым пространством.

М. Матюшин писал: «Чтобы получить живое ощущение цвета, не

следует его фиксировать длительно глазом, не концентрировать зрение на цвете, а проходить мимо него, охватывая скользящим взором, — только тогда и можно получить богатое впечатление основного цвета и дополнительных к нему».

В своей статье «Опыт художника новой меры» Матюшин анализирует творчество художников и излагает свои выводы.

Он пишет, что импрессионисты обегали глазом широкое пространство, они радостно записывали новую цветность, но им не удавалось так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю зеленую ширь; что они видели блестящую поверхность, но не само тело, они были поглощены исканием цветовых вибраций, а потому не могли видеть жизнь, мощь, склад тела в его объеме и движении.

По словам Матюшина, Сезанн учился смотреть шире и глубже, охватывать всю массу видимости разом, в однородном сплаве живых линий, он окончательно расшатал благополучие вертикальных и горизонтальных перспектив; Пикассо разлагает плоскости, разрезает цельное на части, чтобы найти внутреннее движение, не заботясь о выражении видимого целого; Кубисты и футуристы показывают внутренний мир всех видимостей и изображают то, чего обыкновенный взгляд не видит и не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая невидимые стороны предметов, они выявляют творческую силу природы, стремящуюся к движению во всех направлениях.

Познания формы в пространстве

В своих работах и статьях Матюшин уделял большое внимание познанию формы в пространстве. Он писал: «Нет линии, есть только границы предметов. Надо учиться широко охватывать видимое глазами, как руками, и как бы забегать глазами за объем, тогда явится сознание объемного и его границ, а не линий и черт. Необходимо пробовать разом увидеть все движущееся, тогда можно будет увидеть скрытую связь всего живого. Отдельное движение, казавшееся сначала стремительным, становится спокойным, зависимым от общего движения. Уничтожается привычное понятие о быстроте и ясно возникает идея относительности.

То же самое можно сказать и о цвете как таковом и его взаимоотношениях со множеством других цветов. Простота переднего плана всецело зависит от непосредственного влияния противоположного плана».

«Природа говорит, наблюдайте мое творчество, а не фотографируйте кистью. Если вы пойдете путем повторения моих форм, вам никогда не достичь безграничности совершенства движения моих частей и целого. Вы можете только учиться творить подобно мне с той же силой и даже сильнее. Вы моя совершенная суть и вам дана воля и движение к творчеству создания, а не только к творчеству воспроизведения подобного».

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. В чем разница между хроматическими и ахроматическими цветами?
2. Перечислите основные признаки цвета.
3. Перечислите виды цветовых контрастов и охарактеризуйте их.
4. Охарактеризуйте несобственные качества цвета.
5. Что такое цветовой круг?
6. Какие первые цветовые гармонии известны науке цветоведения?
7. Назовите известные вам цветовые модели (по именам их создателей).
8. Каких отечественных теоретиков цвета вы можете назвать?
9. Дайте краткую характеристику образования гармонических сочетаний по системе Козлова.
10. Приведите конкретный пример образования гармоний родственно-контрастных цветов.
11. Приведите пример создания гармонии родственно-контрастных цветов по модели треугольника и проанализируйте его.
12. Приведите пример создания гармонии родственно-контрастных цветов по модели четырехугольника и проанализируйте его.
13. Охарактеризуйте суть теории о цвете В. Кандинского по схеме.
14. Дайте характеристику образования цветовых гармоний по модели треугольника.
15. Какие цветовые оттенки дает смешение различных пар контрастно-дополнительных цветов?
16. На чем основывается цветовая система М. Матюшина и каковы ее отличия от предшествующих систем?
17. Охарактеризуйте трехцветные гармонические сочетания.
18. Каким образом происходит изменчивость цветовых аккордов?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ 1

- Выполнить пятиярусный цветовой круг из 16 сегментов со всеми тональными и цветовыми градациями (спектр насыщенности цветов, спектры разбелов и затемненных цветов).

Цель

- Познакомиться на практике с последовательностью спектрального расположения цветов.
- Сформировать навыки покраски акварелью методом лессировки.
- Изготовить модель цветового круга для использования его в выполнении последующих заданий.

Требования:

- Соблюдать плавные переходы в растяжках, внутри каждого цвета и при переходе в другие цветовые тона, резкие переходы недопустимы.
- Краска должна наноситься аккуратно, без подтеков и разводов.

Объем: цветовой круг выполняется в формате А3.
Материал: акварель, гуашь.

ЗАДАНИЕ 2

- Выполнить образцы четырех гармоний родственно-контрастных цветов, показав все светлотные и тональные растяжки с использованием пяти кругов разной насыщенности.

Цель

- Получить наглядную картину четырех самых сложных и богатых в цветовом отношении гармоний, проследив степень их родства и различия во всех тональных вариациях.

Требования:

- Грамотно скомпоновать изображение на листе.
- Правильно изобразить тональные и цветовые переходы из одного цвета в другой.

Объем: упражнения выполняются в виде схемы в формате А4.
Материал: акварель, гуашь.

ЗАДАНИЕ 3

- Выполнить упражнения в виде схемы, расположив в листе восемь пар контрастно-дополнительных цветов, используя все пять цветовых кругов (всего 40 цветовых пар).

Цель

- Познакомиться на практике с группой контрастно-дополнительных цветов.
- Изготовить пособие, которое будет использоваться в дальнейшей практической работе при выполнении заданий по цветоведению и композиции.

Требования:

- Найти интересную компоновку в листе.
- Качественно выполнить покраску.

Объем: упражнения выполняются на листах формата А4 в том количестве, которое потребуется для размещения 40 цветовых пар.
Материал: акварель, гуашь.

ЗАДАНИЕ 4

- Выполнить композиции из геометрических элементов или форм, приближенных к ним, по всем видам цветовых гармоний:
  1) однотоновая гармония;
  2) гармония родственных цветов;
  3) гармония родственно-контрастных цветов;
  4) гармония контрастно-дополнительных цветов.

  Количество используемых цветовых оттенков не оговаривается.

Цель

- Создать гармоничные в цветовом отношении абстрактно-геометрических композиций с грамотно подобранными тональными и цветовыми оттенками.
- Отработать умение применять знания по цветовой грамоте в практической работе.

Требования:

- Создать интересную композицию с использованием форм различных конфигураций.
- Применить цветовые гармонии не механически, а верно подбирая цвета по тону и насыщенности.
- Добиться цветового равновесия в композиции, не забывая о центре композиции.

Объем: 4 композиции, размещенные на одном листе формата А4; эскизы и цветовые поиски выполняются в формате А4.

Материал: акварель, гуашь.

ЗАДАНИЕ 5

- Выполнить формальную композицию из геометрических или абстрактных элементов. Цветовое решение: пара контрастных цветов и их смесь (серый цвет) различных оттенков.

Пояснения к заданию: в композиции используется пара цветов, например, красный—зеленый, и их смесь в различных вариантах: 1) больше красного или больше зеленого; 2) равное количество цветов; 3) добавление в смесь белил или замутнение черным. Производные компоненты (красный и зеленый) также могут быть взяты разной насыщенности.

Цель

- Учиться создавать усложненные по цвету композиции.
- Отработать умение варьировать цветовыми оттенками.

Требования:

- Работая со смежными цветовыми оттенками, не забывать о весовых соотношениях. В зависимости от насыщенности оттенка, верно найти площадь цветового пятна — речь идет о соотношении насыщенных цветов, их разбелов и замутненных оттенков.
- Перед выполнением основной композиции делаются поиски и эскизы в цвете, минимум 4 шт., по различным гармоническим парам. Выбирается наиболее удачный вариант и делается форэскиз (уточненный во всех отношениях).

Объем: чистовая композиция — 1 шт. (А4); эскизы и форэскиз — 2 листа А4.

Материал: акварель, гуашь.

Примечание: чистые тона черного и белого в композиции не используются, таким образом, белых участков — пустот — в композиции быть не должно; обводка контура черным также не используется.

ЗАДАНИЕ 6

- Выполнить композицию из простых геометрических форм или плоскостей, в которой четко просматриваются три пространственных плана (передний, средний и дальний). Плановость решается за счет глубинного движения цвета.

Разработанная композиция выполняется в трех вариантах:

1) планы фиксируются цветом согласно изображению — передний, средний и дальний;

2) цвет передает обратное изображение планов, т.е. дальний план воспринимается передним, передний уходит на задний, а средний решается согласно изображению;

3) полная цветовая путаница планов.

Работа выполняется в родственно-контрастной тепло-холодной гармонии.

Цель

- Уяснить, как цвет участвует в построении глубины в изображаемом пространстве.

Требования:

- Верно найти соотношение масс цветовых пятен в зависимости от их принадлежности к теплым или холодным оттенкам, степени яркости, тяжести и легкости, цветовосприятия пятна.

Объем: композиционные поиски в карандаше, 4—6 цветовых эскизов, три окончательные цветовые композиции; задание выполняется в формате А4.

Материал: акварель, гуашь, цветные карандаши.

ЗАДАНИЕ 7

- Из произвольно стоящих белых предметов составить декоративный натюрморт в четырех гармонических сочетаниях с учетом затемненных и высветленных цветовых кругов. Выполнить уравновешенную композицию в пределах определенной цветовой гармонии. Поскольку композиция декоративная, то цветовые пятна, находящиеся в различных глубинах, встречаясь в положении среднего плана, должны создавать искомое глубинное равновесие в колористической композиции.

Цель

- Научиться создавать определенную цветовую гармонию, а также выявлять за счет цветовых акцентов наиболее композиционно значимые формы.

Требования:

- Работа должна быть выполнена аккуратно.
- Необходимо соблюдать цветовые контрасты.

Объем: композиционные поиски в карандаше, цветовые эскизы и четыре окончательных варианта на листах формата А4.

Материал: акварель, гуашь, цветные карандаши.

ЗАДАНИЕ 8

- Выполнить несложный натюрморт из 4—5 предметов на нейтральном фоне, проиллюстрировав три периода изменяемости цвета, происходящих при взаимодействии главного действующего цвета и зависимой от него среды, отобразить действие сцепляющего цвета. Проследить данную цветовую ситуацию с различными вариантами цвета среды, оставив ту же предметную ситуацию.

Цель

- Познакомиться на практике с цветовой системой М. Матюшина.
- Получить наглядный ряд таблиц с различными цветовыми аккордами.

Требования:

- Необходимо использовать как минимум четыре варианта цветовой среды.
- Верно передать полученные цветовые ситуации, соблюдая тональные различия цветовых оттенков.

Объем: формат А4 в форме форэскизов.

Материал: акварель, гуашь, цветные карандаши.

ЗАДАНИЕ 9

- Выполнить несложный натюрморт из 4—5 предметов в трех ситуациях по отношению к источнику света:
  1) силуэт предметов против света;
  2) цветовой рельеф при скользящем свете (сверху, снизу, слева, справа);
  3) освещение предметов в упор рассеянным светом.
  На каждое состояние выполняются поисковые эскизы.

Пояснения к ситуациям:

- Ощущение света передается цветовыми отношениями, а сам силуэт предметов испытывает влияние рефлексов. В результате промежутки фона ложатся на силуэт или силуэт ложится на фон — в результате возникает динамическая живописность изображения.
- Поворот плоскости формы передается только градациями цвета, без использования светотени. Построение цветового рельефа производится относительно картинной плоскости. Цветовой рельеф складывается в зависимости от угла наклона формы, относительно нее ориентация в цвете ведется по цветовому кругу.
- Ситуация, в которой рельеф формы из-за прямого освещения почти не просматривается и предметы воспринимаются цветными силуэтами различных очертаний, взаимно влияющих друг на друга.
- Большую роль играет контур, подчеркивающий линейный ритм композиции.

Цель

- Практическое знакомство с живописно-декоративной системой построения формы цветом.
- Развитие умения творчески подходить к работе с натуры, создавая декоративный вариант конкретной пейзажной или портретной ситуации.

Требования:

- По каждой ситуации из трех выполнить 2—3 варианта в цвете. В чистовом варианте выполняется по одной композиции.
- Выполнить интересные цветовые композиции с соблюдением тональных различий.

Объем: на листах формата А4.

Материал: акварель, гуашь, смешанная техника.

Глава 3

СТИЛИЗАЦИЯ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Понятие стилизации и стиля

В декоративной композиции важную роль играет то, насколько творчески художник может переработать окружающую действительность и внести в нее свои мысли и чувства, индивидуальные оттенки. Это и называется **стилизацией.**

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

В декоративном искусстве стилизация — метод ритмической организации целого, благодаря которому изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается своеобразным мотивом узора (тогда мы говорим о декоративной стилизации в композиции).

Прежде чем говорить о различных способах стилизации, имеет смысл обратиться к сути термина «стиль».

В ходе исторического процесса определенные черты, свойственные целым историческим эпохам, отрабатывались, доводились до совершенства, таким образом возникали исторические стили.

Стиль — наиболее общая категория художественного мышления, характерная для определенного этапа исторического развития. Стиль выражает суть, уникальность художественного творчества в единстве всех его компонентов, содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи. Художник А. Дерен считал, что «стиль — это постепенный переход от человека к действительности и обратно».

Чаще всего стиль определяют как систему внутренних связей между всеми компонентами творческого процесса, содержанием и формой, колоритом и техникой выполнения, пространственными построениями. Если сравнить стиль и манеру, то **манера** — это особенные черты творческого процесса, а **стиль** — его конечный результат, обязательный синтез, целостность всех компонентов художественного произведения.

Такие изобразительные средства композиции, как простран-

ственный объем, цвет, линия, фактура, благодаря определенной организации художником, приобретают индивидуальный характер и, следовательно, стилевую окраску.

Искусствовед Б. Винер писал: «Метод и манера есть у каждого художника, а стиль может не состояться».

Стиль произведения несет в себе черты стиля эпохи, которые трансформируются на индивидуальном уровне творчества конкретного человека.

Стиль произведения возникает, когда в мышлении художника происходит творческая работа, в результате которой изображаемый объект приобретает новую реальность, отличную от обыденной действительности и превосходящую ее силой впечатления; когда в природную окраску предмета вливаются цветовые оттенки чувств, а динамика форм передает движение мысли автора.

Порой произведения великих творцов выходят за рамки конкретного исторического стиля, и тогда мы говорим о стиле Модильяни, Пикассо и т.д. (рис. 103).

Австрийский архитектор модерна Отто Вагнер считал, что всех художников можно разделить на три категории: первая — копировщики, художники с неразвитым вкусом и талантом; вторая — импрессионисты, у которых объект творчества вызывает лишь впечатления; третья — стилисты, которые придают своим произведениям ими самими придуманные формы, это настоящие творцы, причем путь к третьей категории лежит через две предыдущие.

Многие художники овладевали копировальной грамотой, но не все из них остались в истории изобразительного искусства.

Из истории искусств известно, что импрессионистической манерой письма владели многие художники, но картины только некоторых из них остались неповторимыми, так как кроме умения видеть по-новому, их авторам присуще и мастерство новаторского изображения, имеющего свои характерные особенности.

Стилизацию можно подразделить на два вида:

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

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

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

Под декоративностью принято понимать художественное качество

Рис. 103. А. Модильяни, П. Пикассо

произведения, которое возникает в результате осмысления автором связи его произведения с предметно-пространственной средой, для которой оно предназначено. В этом случае отдельное произведение задумывается и осуществляется как элемент более широкого композиционного целого.

Можно сказать, что стиль — это художественное переживание времени, а декоративная стилизация — художественное переживание пространства.

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

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

Роль стилизации как художественного метода в последнее время возросла, так как увеличилась потребность людей в создании стилистически цельной, эстетически значимой окружающей среды.

С развитием дизайна в области интерьера возникла необходимость создания произведений декоративно-прикладного искусства, которые без стилизации не будут отвечать современным эстетическим требованиям.

Стилизация в орнаменте

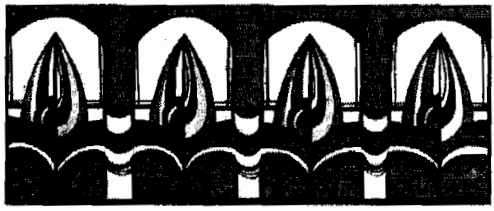
Любые орнаментальные композиции представляют собой упорядоченные и закономерные построения; большую роль в них играют разрабатываемые мотивы, из которых выстраиваются орнаменты. От того, насколько выразительно изображаются мотивы в композиции, зависит восприятие всего орнаментального построения.

Рассмотрим орнамент из растительных форм. Определившись, какой будет композиция — статичной или динамичной — начнем работать над изображением мотивов, из которых она выстраивается (рис. 104).

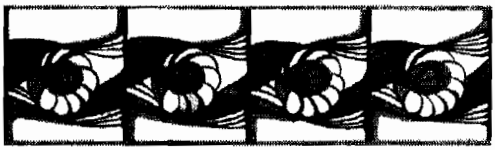
При работе над эскизными зарисовками мотива (например, цветка) необходимо обратить внимание на характерные, наиболее яркие его особенности, отказавшись от второстепенных деталей. При этом характерные особенности цветка могут быть максимально утрированы и доведены до знаковости.

Каким же образом можно менять форму объекта? К примеру, если колокольчик имеет удлиненную форму, ее можно вытянуть

Рис. 104. Стилизация орнаментальных мотивов



А. Статичная композиция



Б. Динамичная композиция

Рис. 105

более активно, а цветок одуванчика, приближенный по форме к кругу, можно максимально округлить.

Важно также обратить внимание на ракурс изображаемого объекта. При статичной композиции целесообразнее избегать разворотов в три четверти, а использовать вид сверху или сбоку, располагая мотив по вертикальной или горизонтальной осям (рис. 105, А).

В динамичной композиции разумнее использовать ракурсы и наклоны (рис. 105, Б).

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

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

Цвет и колорит орнаментальной композиции тоже подлежит преобразованию. Он может быть условным, совершенно отвлеченным от натурального варианта или заранее задуманным.

Изображение животных в орнаменте также требует определенной условности передачи (рис. 106). Излишнее насыщение деталями будет мешать цельности силуэта и усложнять общее восприятие композиции. Желательно, чтобы силуэт не был слишком изрезан и впи-

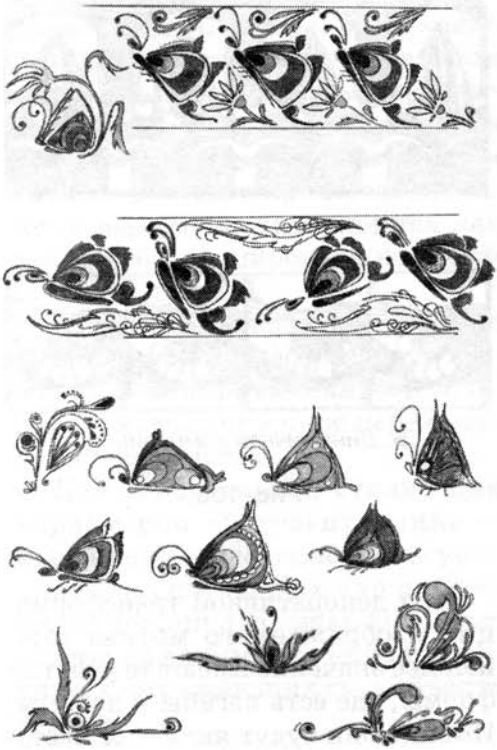


Рис. 106. Варианты стилизации изображения бабочки

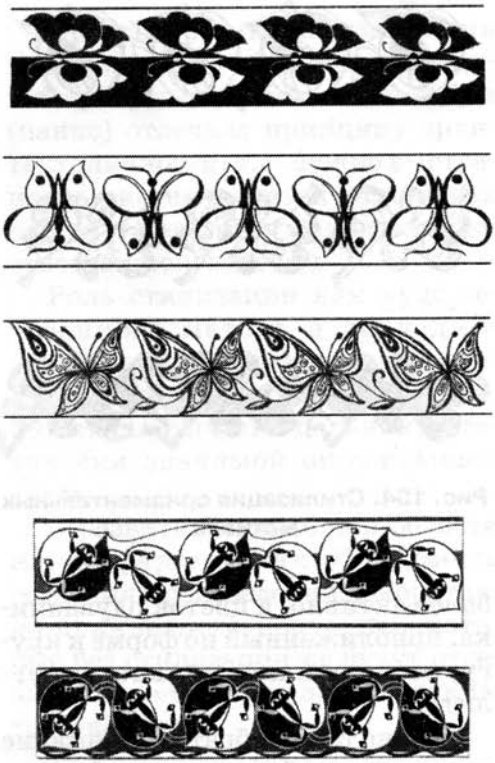


Рис. 107. Условность в изображении мотива

сывался в простые геометрические фигуры. Природная форма должна приобретать условно-декоративный смысл, при этом в одном и том же мотиве правдивость изображения может сочетаться с элементами мифологической условности (рис. 107).

При разработке орнаментального мотива объемно-пространственную форму целесообразно превращать в плоскостную; при необходимости же объемного изображения обязательно использовать обобщения, условности.

Большого мастерства в стилизации орнаментальных мотивов достигли египтяне. Их произведения предельно лаконичны и выразительны как по силуэту, так и по цветовым решениям. В них одновременно присутствуют условность изображения и узнаваемость объектов, это яркие, декоративные, запоминающиеся образы (рис. 108).

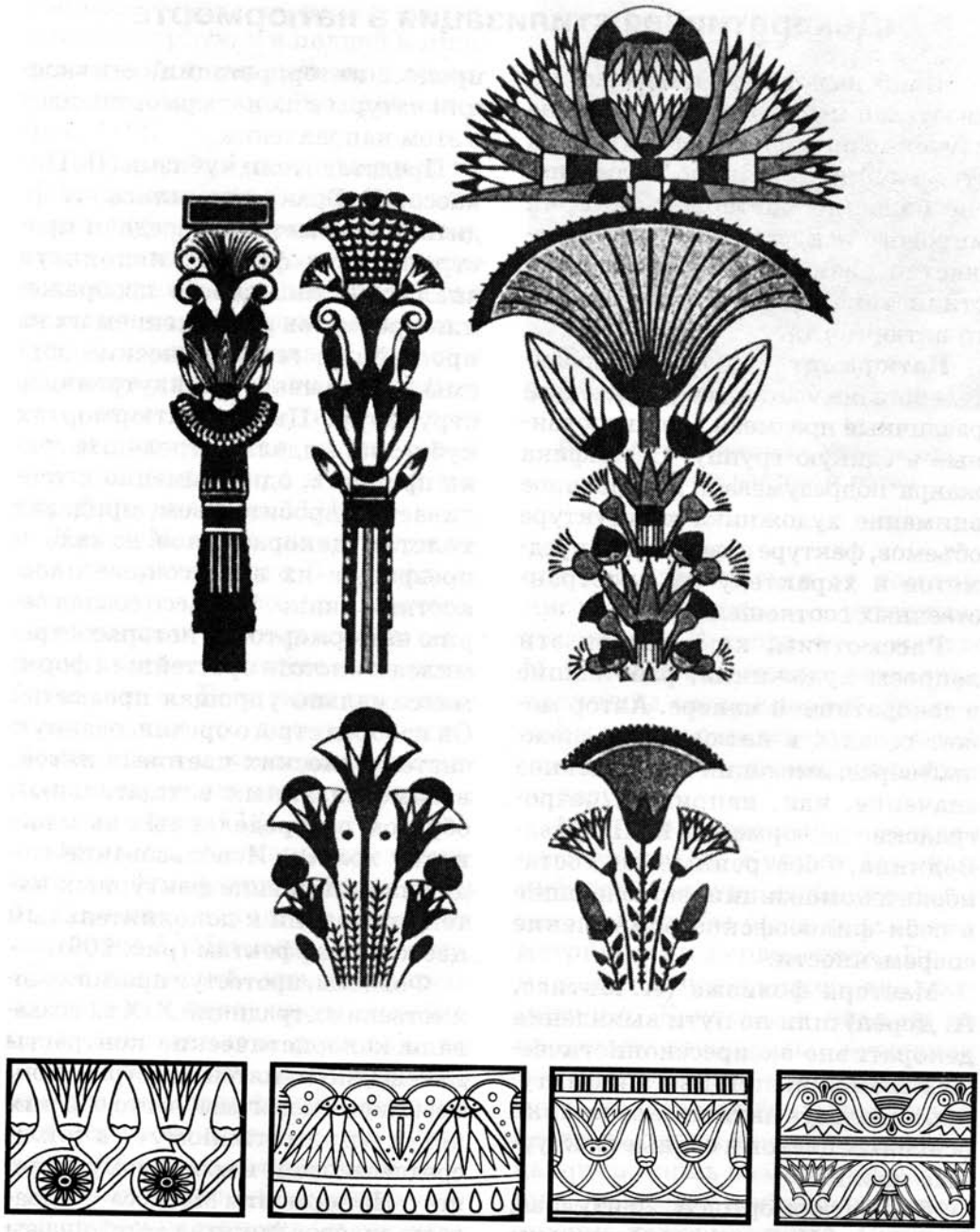


Рис. 108. Стилизация в египетских мотивах

Декоративная стилизация в натюрморте

Жанр натюрморт наиболее показателен и многообразен в плане изучения признаков декоративной стилизации. В нем работали многие большие мастера, и история мирового искусства дает нам множество разнообразных по своей стилистике образцов декоративного натюрморта.

Натюрморт — жанр изобразительного искусства, показывающий различные предметы, организованные в единую группу. Специфика жанра подразумевает повышенное внимание художника к структуре объемов, фактуре поверхности предметов и характеру их пространственных соотношений.

Рассмотрим, как решали эти вопросы художники, работавшие в декоративной манере. Автор может создать в натюрморте сложный образ, имеющий определенное значение, как, например, петроградские натюрморты К. Петрова-Водкина, обостренные по постановке и композиции, включающие в себя философское осмысление современности.

Мастера фовизма (А. Матисс, А. Дерен) шли по пути выявления декоративно-экспрессионистических возможностей цвета и фактуры, используя активные сочетания основных цветов и сочные фактурные мазки.

Для натюрмортов А. Лентулова, Р. Фалька, Н. Гончаровой характерен культ единства формы и цвета, процесс интерпретации, стилизации натуры в их натюрмортах идет в этом направлении.

Представители кубизма (П. Пикассо, Ж. Брак) стремились утвердить новые методы передачи пространства и формы, используя аналитический способ изображения предметов разложением их на простейшие геометрические объемы, «вскрывая» их внутреннюю структуру. Цвет в натюрмортах кубистов, выделяя отдельные грани предмета, одновременно и усиливает, и дробит объем, придавая холстам декоративное начало и превращая их в красочные плоскостные панно. Пикассо создал серию натюрмортов, в которых стремился к чистоте простейших форм, максимально упрощая предметы. Он изобрел строго организованную систему плоских цветовых пятен, взаимосвязанных и тщательным образом распределяемых на плоскости холста. Использование модификаций в виде фактурных пятен приводили к дополнительным цветовым эффектам (рис. 109).

Фовисты, протестуя против художественных традиций XIX в., создавали колористические контрасты интенсивных пятен и острые композиционные ритмы, часто обращаясь к «примитивному», а также средневековому и восточному искусству. Натюрморты Матисса — одного из лидеров фовизма — отличаются изысканной нарядностью чистой

цветовой гаммы, музыкальностью линейных ритмов и полной композиционной и декоративной соподчиненностью всех компонентов (рис. 110).

Декоративные натюрморты И. Машкова были созданы под влиянием кубистов и фовистов. Художник активно применяет цветовые и фактурные средства, передавая пластическую жизнь предмета в среде, преувеличивает размеры объектов для достижения эффекта зрелости, тяжести цветового плода, пользуется экспрессией контурного рисунка и сочной манерой письма (рис. 111).

Как и Машков, для утверждения декоративности Б. Кустодиев использует в натюрмортах сочетания чистых открытых цветов: желтого, красного, синего, зеленого. Он писал: «...Если меня что и привлекает, так это декоративность. Композиция и картина, написанная не натурально, а условно — красиво» (рис. 112).

Очень декоративны праздничные по колориту натюрморты М. Сарьяна, находившегося под влиянием А. Матисса и П. Гогена. «Необходимо побороть в себе школу, серую и навязчивую, и найти свою собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать прочные простые формы и краски для передачи живописного существа действительности. Моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в ча-

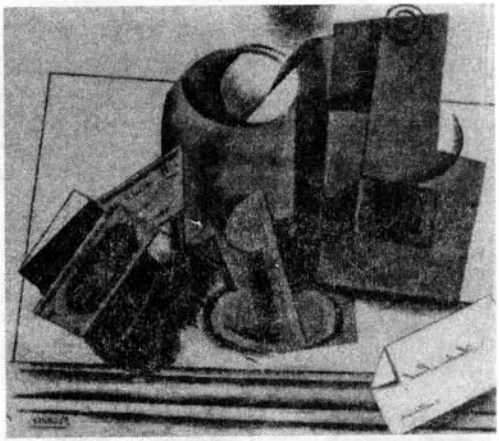


Рис. 109. П. Пикассо. Натюрморт из плоских цветовых пятен

стности, избавиться от компромиссных полутонов», — утверждал художник. В творческом методе М. Сарьяна отразились некоторые принципы средневековой армянской миниатюры и монументальной живописи, обобщенного силуэтного рисунка.

Много работавший в области натюрморта А. Куприн близок к кубистам: натура изображается у него так, чтобы была ясна ее геометрическая первооснова. Предметы выполнены упрощенно, схематично. Контуры и объемы их предельно лаконичны. Художник нарушает формы предмета, сжимает, пользуется большими плоскостями, планы наслаиваются друг на друга, лишь намекая на глубину. Стремление к обобщению свойственно натюрмортам А. Куприна и в цветовом решении картины, ее

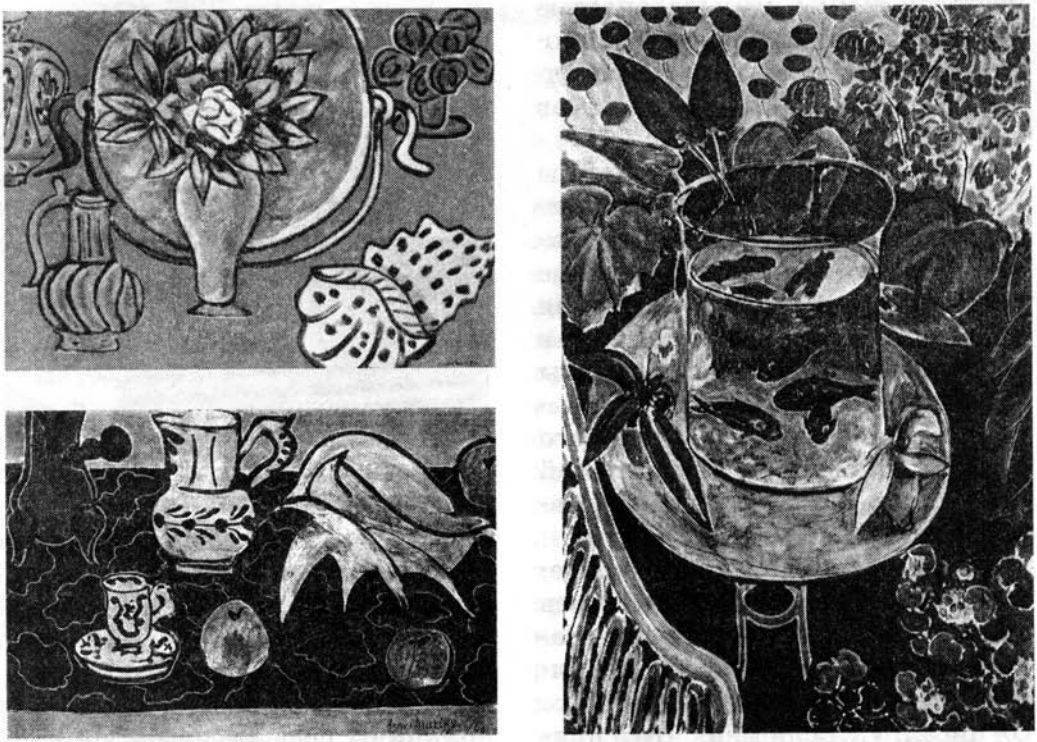


Рис. 110. Стилизованные натюрморты А. Матисса

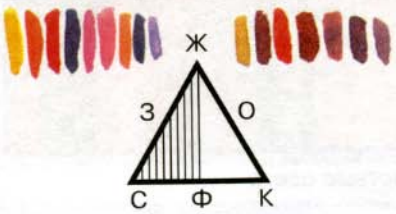
общая гармония устанавливается заранее, подчиняя все. Декоративность и преднамеренная плоскостность композиции, чистые, иногда несколько утрированные цвета, резкое упрощение контура, простота форм — качества, которые в синтезе работают на стиль автора (рис. 113).

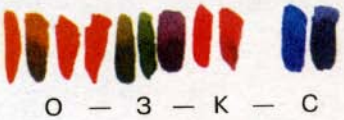
Ознакомившись с наследием нескольких наиболее ярких и ставших классиками художников, постараемся выделить наиболее важные приемы для достижения своего стиля в натюрморте. Можно проследить это и на работах студентов. Обучаясь, они одновременно демонстрируют многообразие подходов к стилизации, которое основывается на индивидуальности каждого, его собственном умении увидеть красоту и довести ее до единой стройной системы, используя накопленные знания и творческий потенциал.

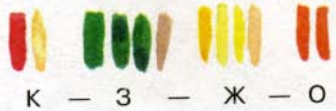
Чтобы в декоративном натюрморте состоялась стилизация, он должен отвечать не только условностям, характерным для декоративного искусства, а быть выстро-

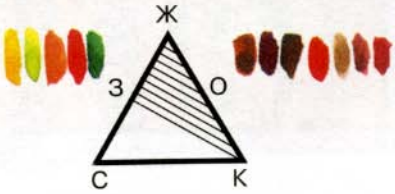
1. Упражнения на организацию композиционного центра

2. Упражнения на членение плоскости на части







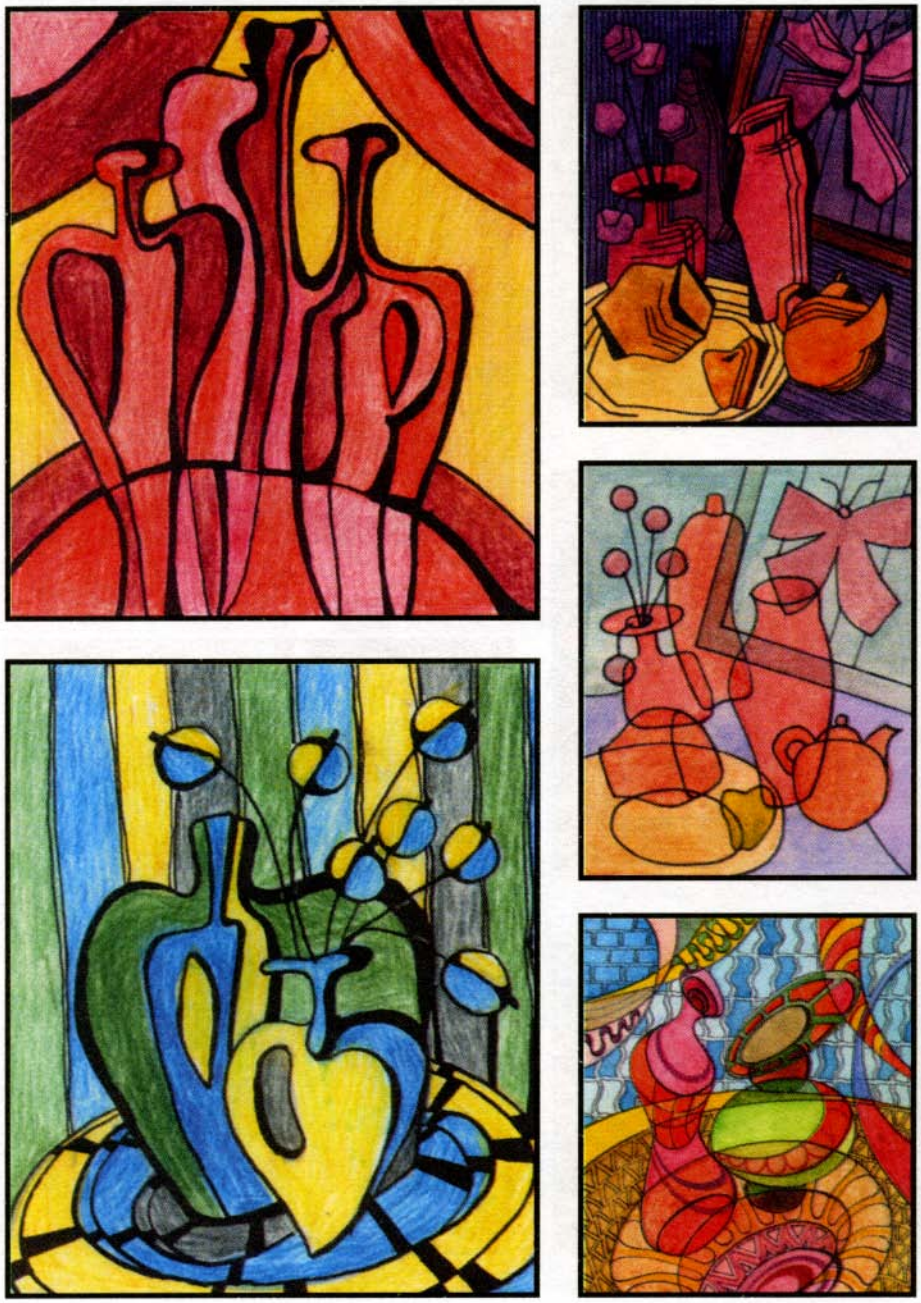


3. Формальные композиции, выполненные в цветовых гармониях

Родственно-контрастные цвета

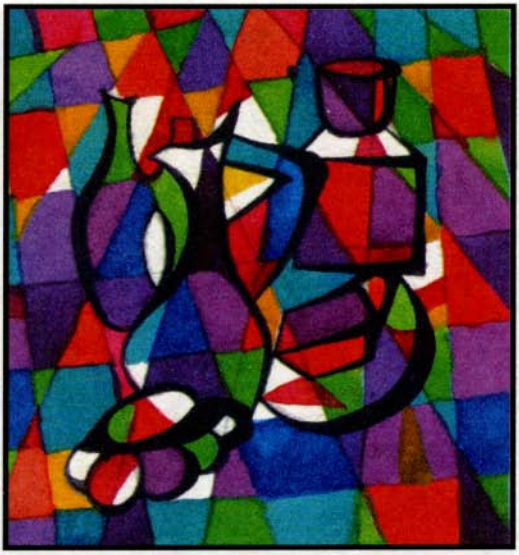
Контрастно-дополнительные цвета

4. Гармонии цветовых сочетаний



5. Декоративная стилизация в натюрморте

А. Лентулов



А. Лентулов

П. Пикассо

К. Малевич

Экстар

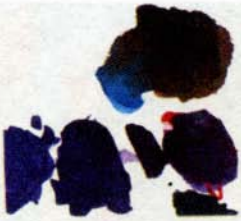
6. Натюрморт, выполненный в стиле любимого художника

7. Декоративный натюрморт

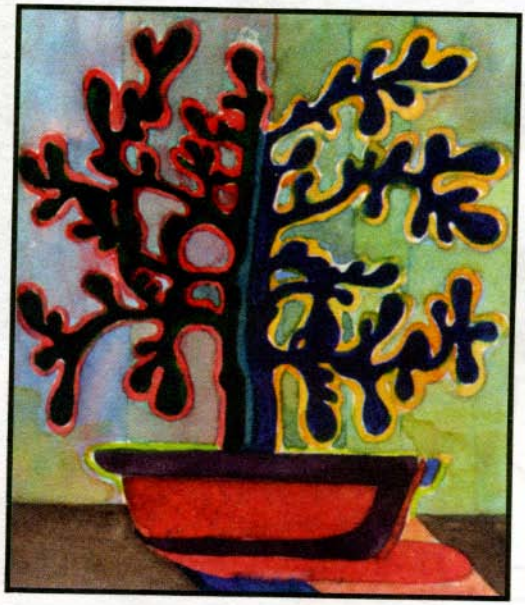
8. Декоративная стилизация растительных форм

9. Декоративная стилизация растительных форм и живых объектов

10. Декоративная стилизация растительных форм

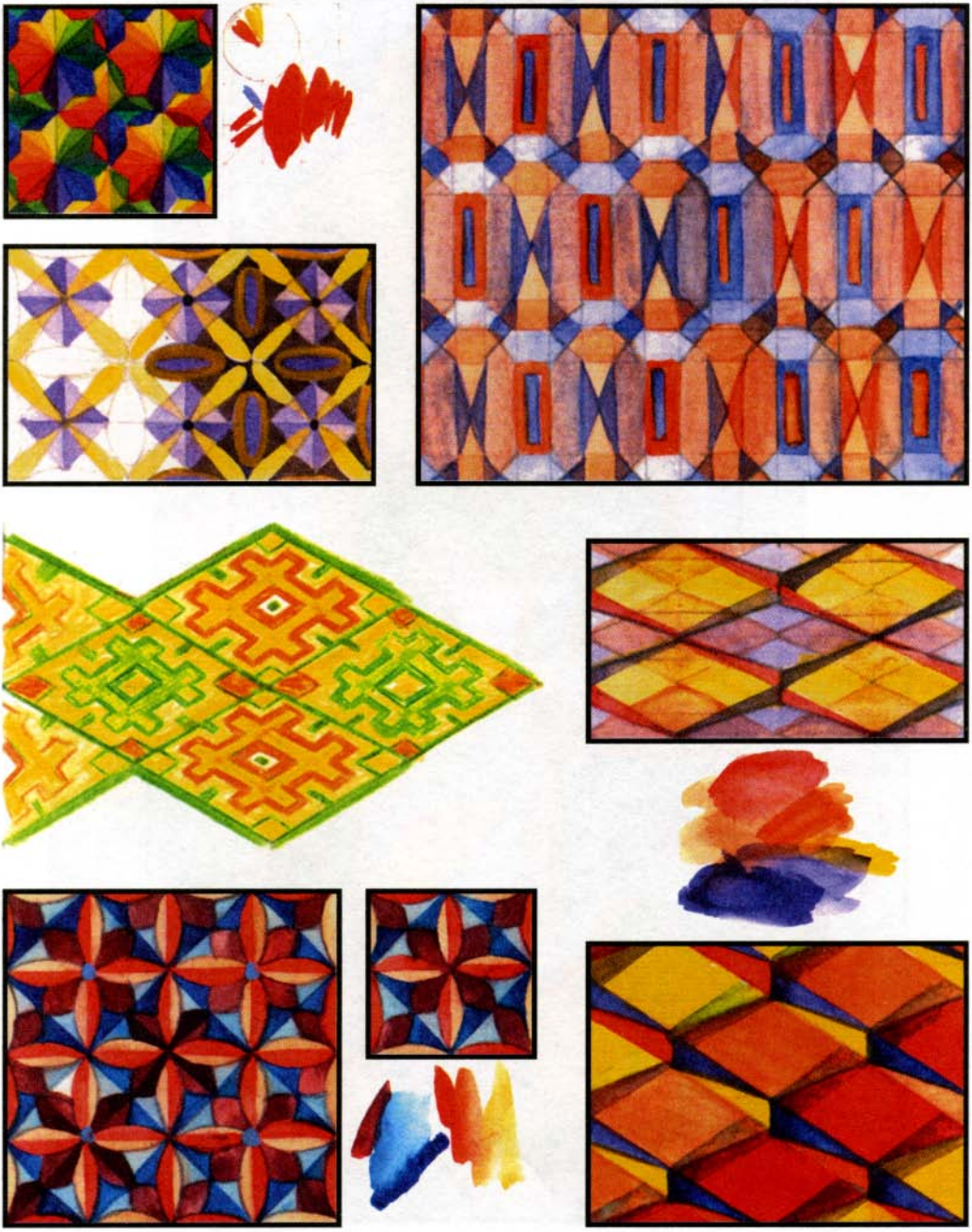


11. Декоративная стилизация растительных форм, выполненная в гармонии контрастно-дополнительных цветов

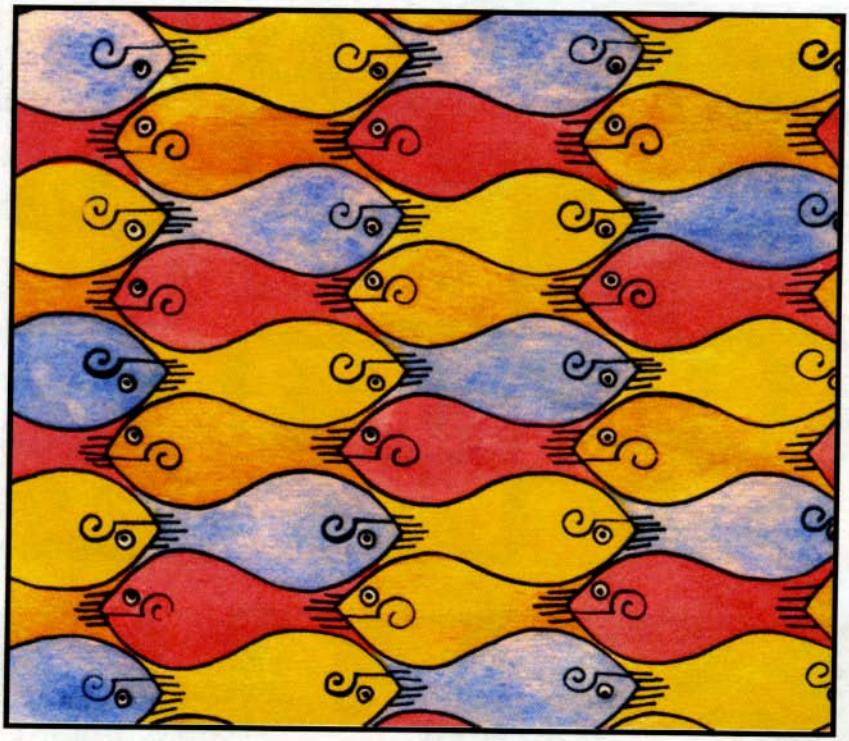


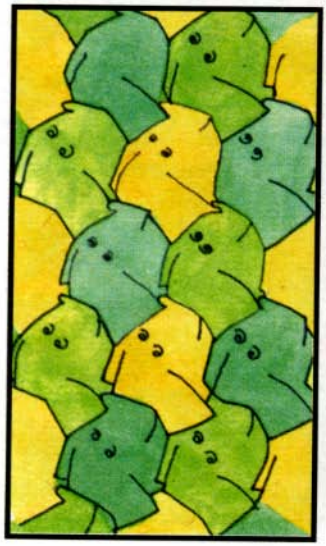
12. Изменяемость цветовых сочетаний, пример возникновения цветовых ореолов контрастных тонов

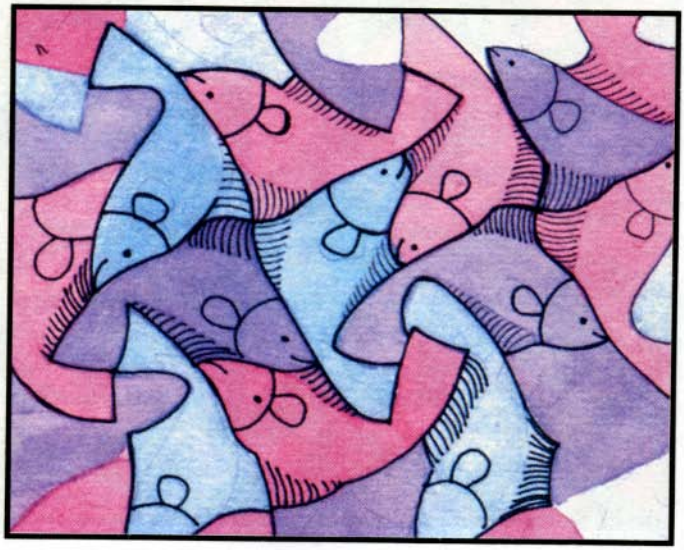
13. Изменяемость цветовых сочетаний (контрастные ореолы)



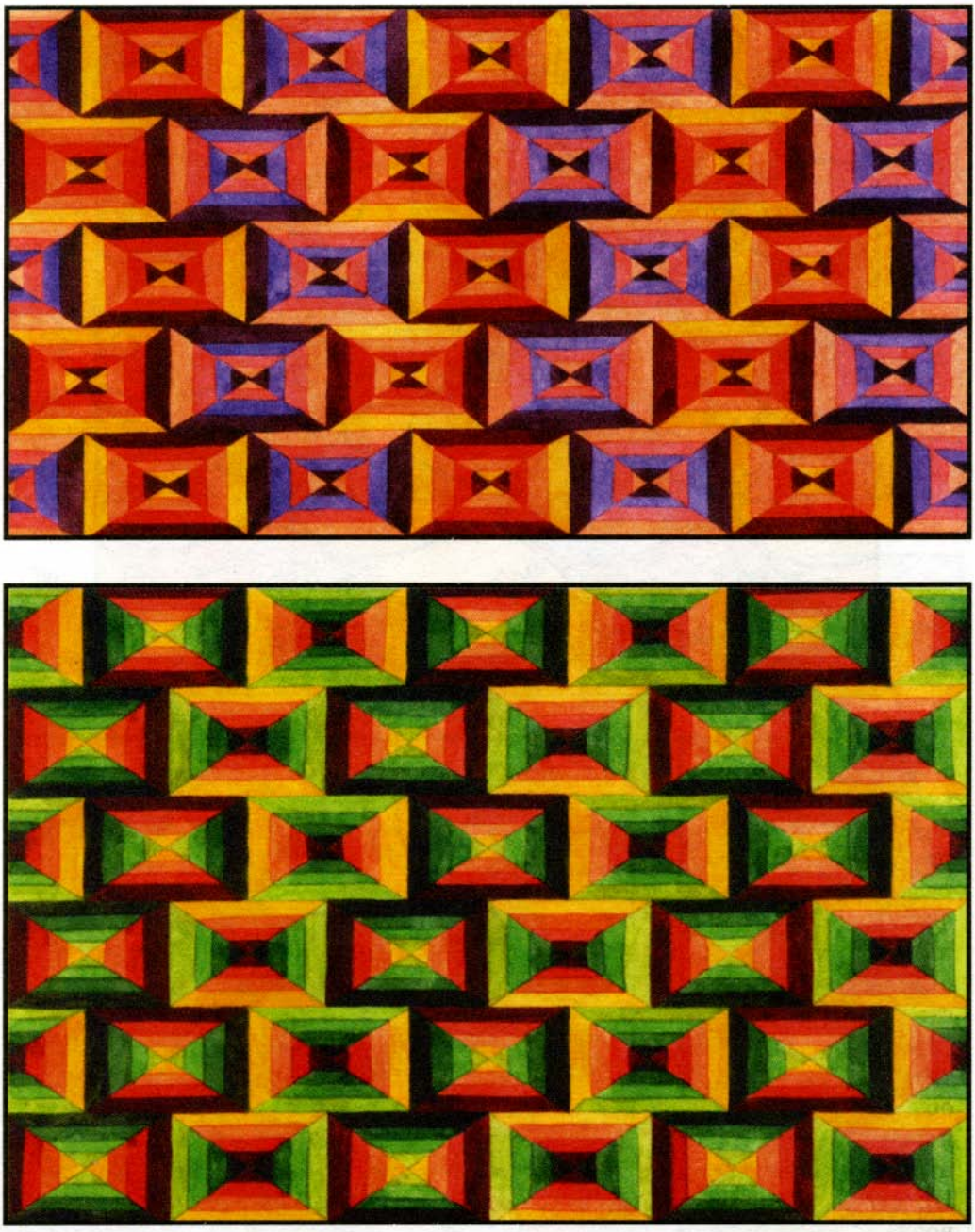
14. Декоративная комбинаторика (поиски)







15. Декоративная комбинаторика из живых объектов



16. Декоративная комбинаторика из геометрических форм

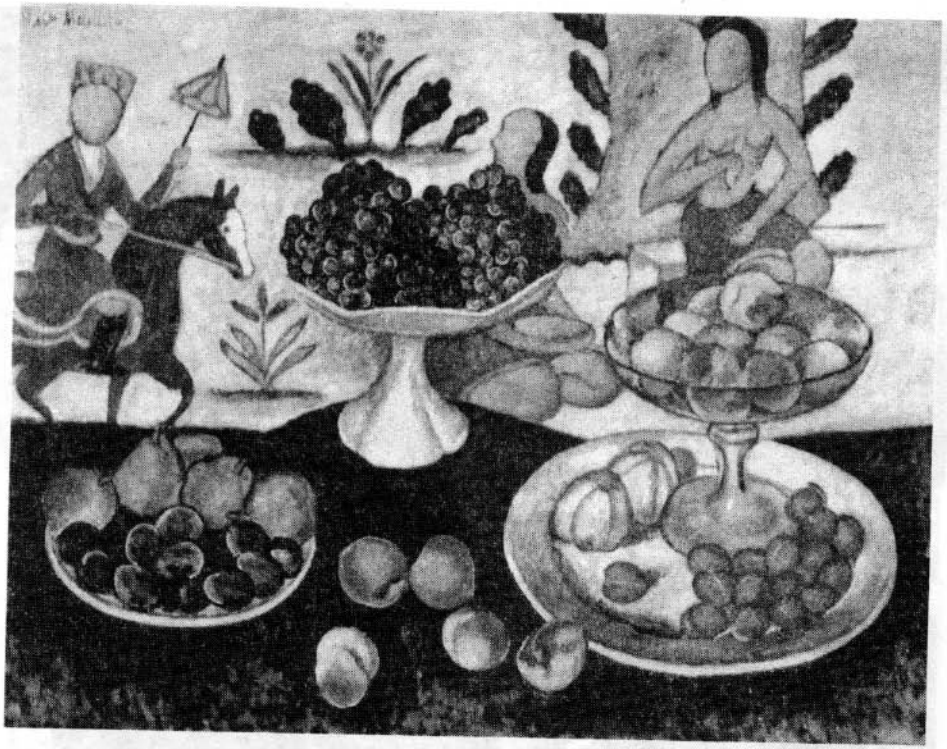


Рис. 111. Декоративный натюрморт И. Машкова

енным в едином плане, т.е. все изображаемые объекты, как и все изобразительные средства — линия, фактура, цвет — должны работать на утверждение одного композиционного принципа, одной главенствующей идеи.

Натюрморт может быть декоративным за счет изменения формы объектов, использования активных цветовых контрастов, введения декоративного контура и др. Но в нем не будет стиля, если не возникнет цельность всех компонентов.

Любая постановка натюрморта на чем-то строится: либо на вертикали доминирующего кувшина, либо на выразительности декоративного задника-подноса, либо на своеобразной красоте букета цветов, т.е. обязательно есть что-то главное, привлекающее внимание, вокруг которого все располагается. Это главное нужно вычленить, сделать на нем акцент, может быть, утрировав его пластику, подчинить этому основному объекту все остальное в композиции.

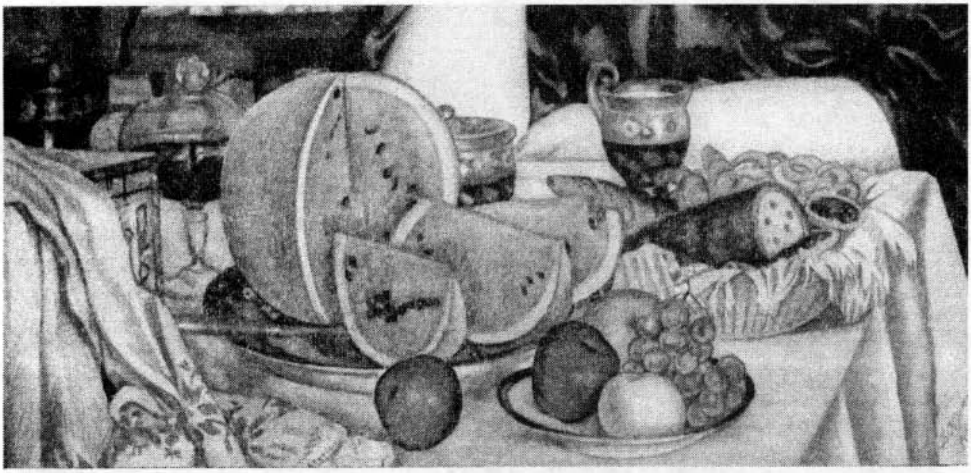


Рис. 112. Декоративный натюрморт Б. Кустодиева

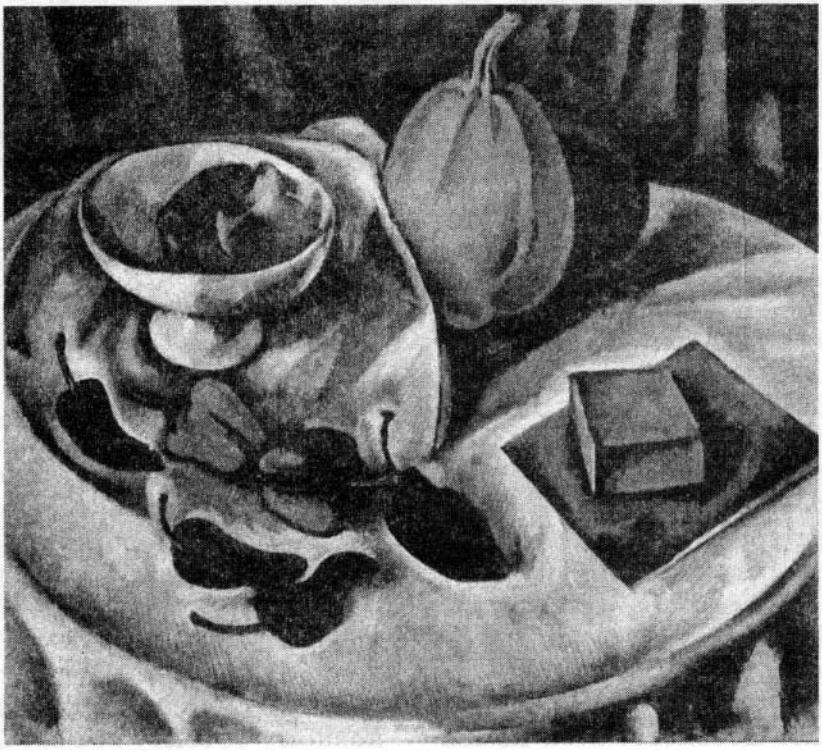


Рис. 113. Натюрморт А. Куприна

Стилизация может идти по пути предельного упрощения и доведения до предметных символов, а может, наоборот, за счет усложнения формы и активного наполнения изображения декоративными элементами, если это созвучно основной идее построения композиции (рис. 114–116).

Можно построить натюрморт на плавной тягучей пластике силуэтов кувшинов и драпировок и на введе-

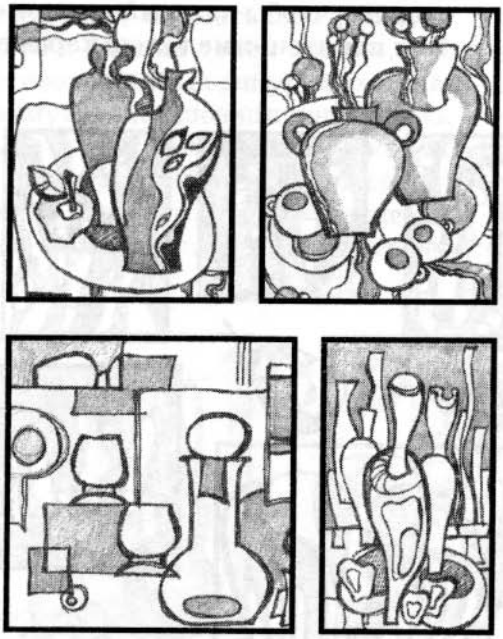


Рис. 114

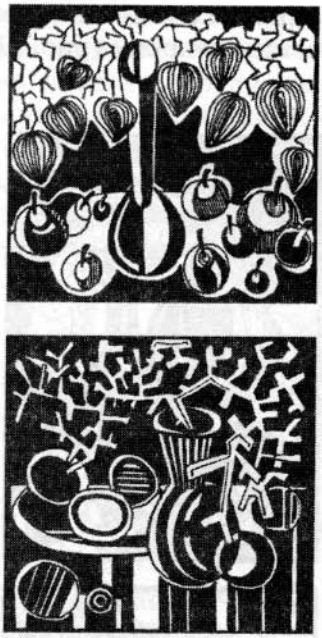


Рис. 115

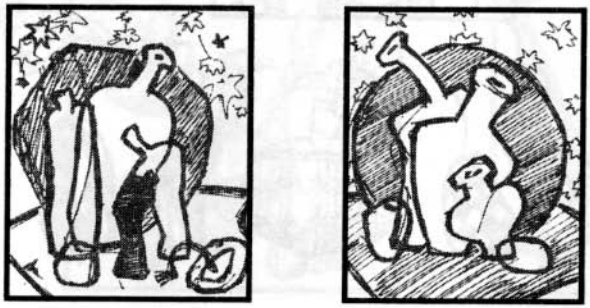


Рис. 116

нии такого же типа декора, используя нежные пастельные цветовые сочетания и мягкий ненавязчивый рисующий контур. А можно взять за основной композиционный принцип рубленые прямоугольные формы с динамикой линий и контрастными цветовыми сочетаниями, наполняя их упрощенным геометрическим декором (рис. 117).

В процессе обучения возможности стилизации в композиции натюрморта будут отрабатываться на конкретных постановках, так как любая теория мертва без практических упражнений.

Большую роль при выполнении задания играет постановка. Необходимо, чтобы каждый натюрморт был понятен, имел свою характер-

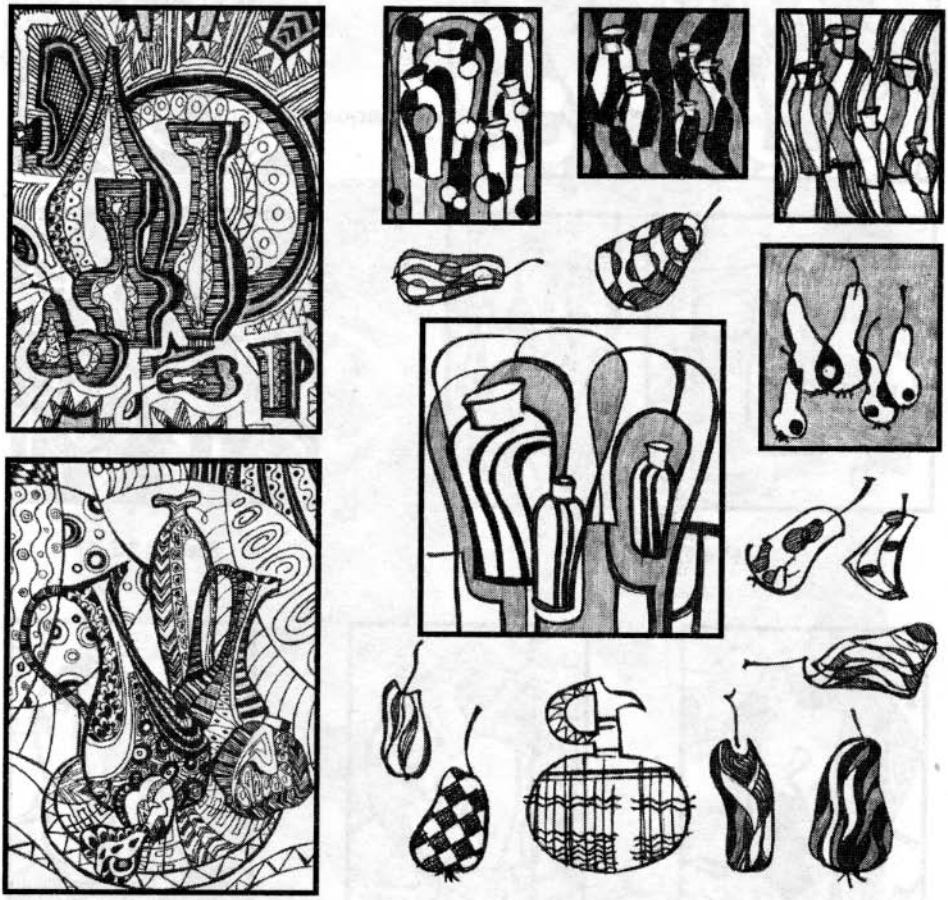


Рис. 117. Использование декора в стилизованном натюрморте

ную особенность, композиционную зацепку, повод или мотив для переработки и стилизации; маловыразительная постановка не даст желаемых результатов.

Начинать выполнение практического задания необходимо с внимательного анализа. Нужно изучить обстановку, внимательно рассмотрев ее с разных точек зрения, так как неожиданный ракурс может натолкнуть на композиционную идею. Далее нужно сделать ряд поисковых эскизов различного характера. Можно выполнить графические поиски композиции натюрморта, ее фрагментов или отдельных предметов, стараясь максимально разнообразить эскизно-поисковый этап.

После того, как ориентировочный стиль пластики определился, делаются композиционные варианты постановки в целом, чтобы добиться выразительности и остроты изображения (важно не уйти при этом в шаржевость). Поэтому не нужно спешить сразу выполнять окончательный вариант, следует попробовать отработать другие пластические ходы, чтобы окончательно убедиться в верности найденного растения (рис. 118).

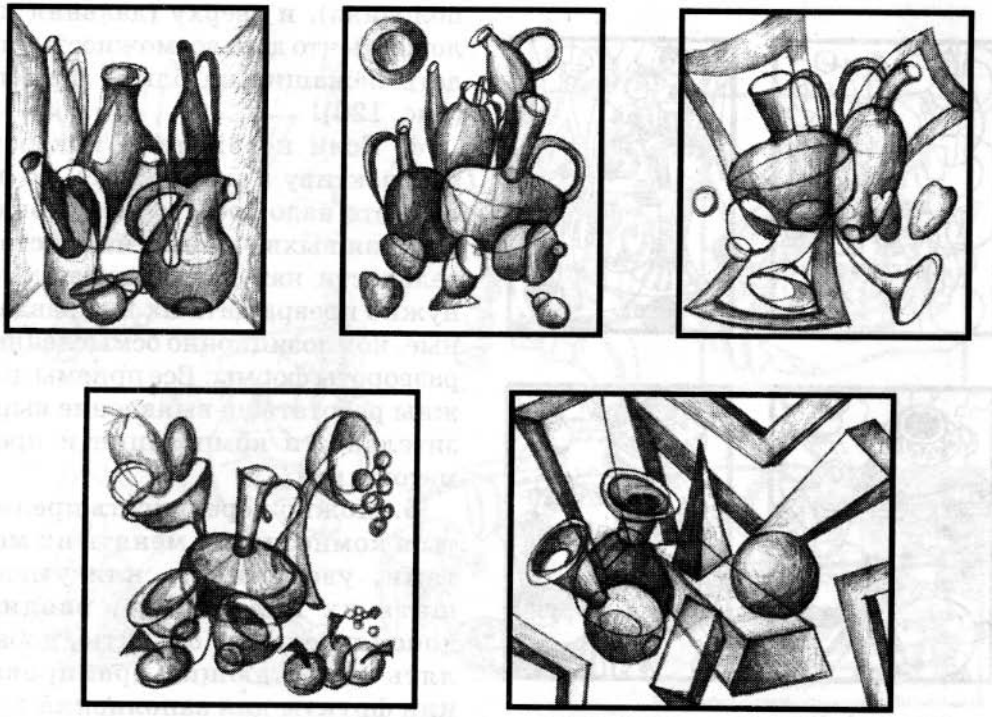


Рис. 118

Рассмотрим некоторые способы трансформации формы:

1. Любой объект натюрморта может быть переработан фантазией и способностью подметить характерное; можно утрировать природную форму, доведя ее до максимальной остроты, например, предельно округлить пузатенький кувшин, активно вытянуть удлиненную форму груши, подчеркнув пластику предметов нанесением декоративного рисунка. Важно при этом исходить из особенностей конкретного объекта, нецелесообразно, например, круглую форму заменять на квадратную и наоборот (рис. 119).

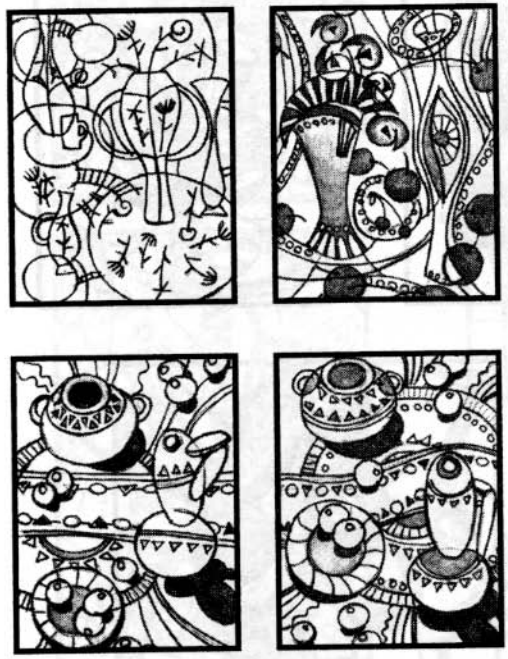


Рис. 119. Примеры утрирования природных форм

2. Возможно изменение соотношений пропорций как внутри одного предмета, так и между несколькими.

3. Допускаются различного рода условности: предметы можно подвешивать в воздухе, преломлять их форму, изгибая и наклоняя в стороны, устанавливая их на мнимой, условной плоскости. Один и тот же объект в композиции может восприниматься с нескольких точек зрения, например, основание кувшина изображается фронтально, а горлышко — развернуть, как будто на него смотрят сверху, или блюдо с фруктами одновременно показано и сбоку (передняя половина), и сверху (дальняя половина), что дает возможность увидеть лежащие на блюде фрукты (рис. 120).

4. Если необходимо показать перспективу в натюрморте, то делать это надо достаточно условно. Избегая выхваченных из действительности натуральных ракурсов нужно превращать их в оправданные, композиционно осмысленные развороты формы. Все приемы должны работать на выявление выразительности композиции и предметов в ней.

5. Можно передвигать предметы в композиции, менять их местами, увеличивать или уменьшать их количество, вводить дополнительные объекты, добавлять недостающие драпировки или фрукты для заполнения пространства, но главное — сохра-

нить суть и узнаваемость постановки.

6. К поиску цветовых вариантов следует подойти обдуманно. Можно сохранить цветовой колорит данной постановки полностью, меняя при необходимости лишь тональные отношения; можно также значительно дополнить его новыми сочетаниями. Нецелесообразно совсем отказываться от цветовых тонов, которые предлагаются, так как при составлении натюрморта предметы подбирают по цвету, и это нужно использовать.

Применить активные контрасты или мягкие тональные сочетания зависит от пластического хода постановки. Динамический ритм «рубленых» плоскостей имеет смысл подчеркнуть тональными и цветовыми контрастами взаимодополнительных цветов. В мягкой пластике изгибающихся форм существующие контрасты можно сгладить колоритом родственных сочетаний или введением орнаментальных рисунков.

Возможностей для стилизации много, важно одно: все используемые приемы должны работать на выявление идеи, быть обдуманы, взвешены и отвечать одной самой главной задаче декоративной вы-

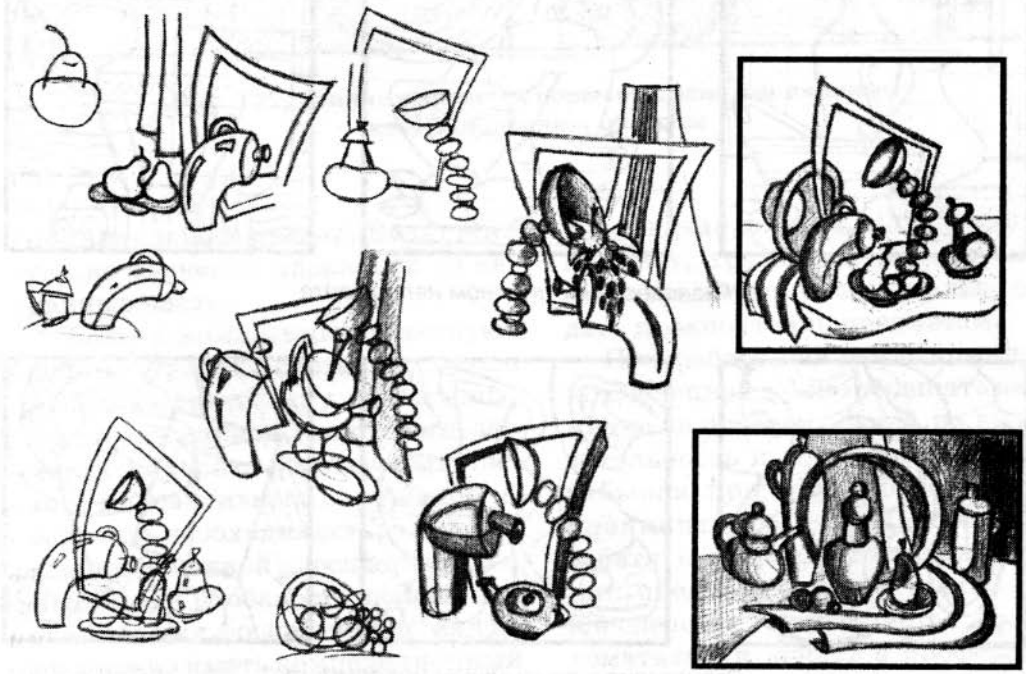


Рис. 120. Примеры использования различного рода условностей

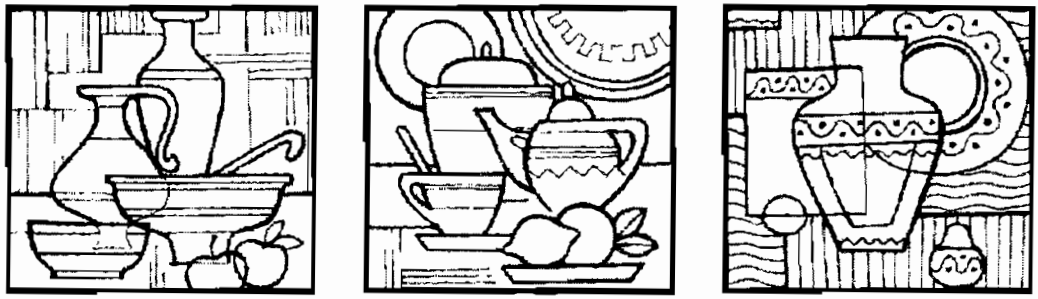
разительности, ибо «декор» означает «украшение», следовательно, стилизованный натюрморт должен служить украшением любого интерьера, дополняя его и не внося диссонанса в сложившийся ансамбль.

Для того чтобы стилизованный натюрморт был выполнен правильно, кроме поиска композиционного и цветового решений, необходимо работать и над рядом других задач и проблем, которые были рассмотрены ранее.

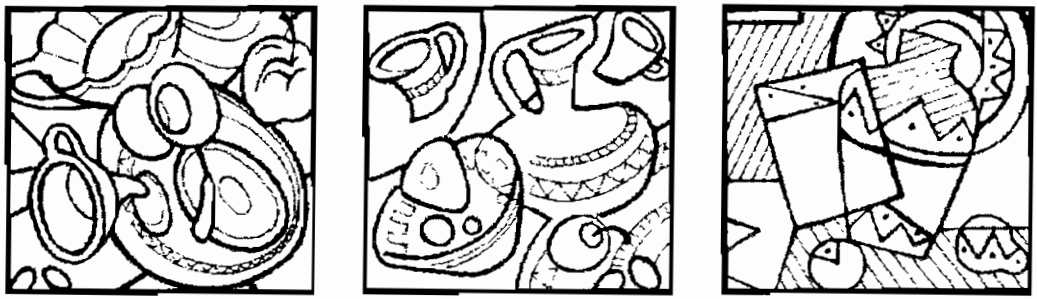
В первую очередь, любой натюрморт, в том числе и стилизованный, должен быть уравновешенным.

При организации равновесия в стилизованном натюрморте необходимо решить, в каком случае отдать предпочтение статике, а в каком — динамике (рис. 121).

Если композиция выполняется из форм, тяготеющих к наклонным линиям или острым углам, то имеет смысл применить динамический способ равновесия, утвердив общую идею движения и в цветовом колорите, используя активные цветовые и тональные контрасты взаимодо-



Равновесие в статичном натюрморте



Равновесие в динамичном натюрморте

Рис. 121

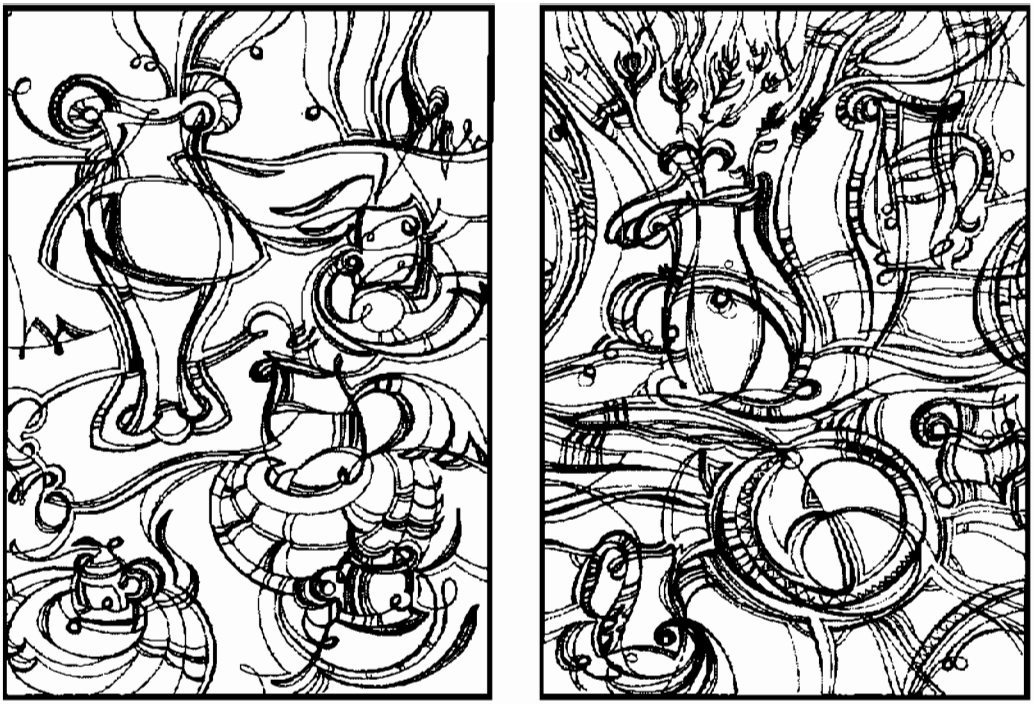


Рис. 122. Стилизованный натюрморт с явно выраженным композиционным центром

полнительных цветов. Возможно также членение плоскости на неравные части.

Если в композиции участвуют формы строгих очертаний, лучше использовать статику, симметрию, с использованием спокойного, нежного колорита родственных цветов, малоактивных контрастов и, если есть необходимость, членение композиционной плоскости на равные части.Любая стилизованная композиция во избежание вялости должна иметь композиционный центр или доминанту (рис. 122). В натюрморте это может быть предмет, группа предметов или цветовое пятно, но желательно отдать предпочтение предметам.

При работе над стилизованной композицией важно обращать внимание на пластику форм, их выразительность и декоративность, не забывая при этом об основных принципах построений, постоянно заботясь о правильном размещении предметов на плоскости, что впоследствии отработается до автоматизма и войдет в профессиональную привычку.

Стилизация природных форм

Окружающая нас природа является прекрасным объектом для художественной стилизации. Один и тот же предмет можно изучать и отображать бесконечное множество раз, постоянно открывая новые его стороны в зависимости от поставленной задачи.

В программе по декоративной композиции вопросу стилизации природных форм уделяется большое внимание, так как данные объекты всегда доступны и работа с ними помогает овладеть аналитическим мышлением и способами оригинального выражения натуры в трансформированных формах, т.е. производить преломление увиденного через индивидуальность художника. Стилизованное изображение изучаемых объектов дает возможность находить все новые оригинальные способы отображения действительности, отличные от иллюзорного, фотографического изображения.

Занятия по стилизации природных форм можно начать с изображения растений. Это могут быть цветы, травы, деревья, мхи, лишайники в сочетании с насекомыми и птицами.

В процессе декоративной стилизации природных мотивов можно пойти двумя путями: изначально выполнять зарисовки объектов с натуры, а в дальнейшем перерабатывать их в сторону выявления декоративных качеств, либо же сразу выполнять стилизованную декоративную зарисовку, отталкиваясь от природных особенностей объектов. И тот, и другой путь возможны в зависимости от того, какой способ изображения близок автору. В первом случае необходимо тщательное рисование деталей и постепенное изучение форм по ходу работы. Во втором способе художник долго и тщательно изучает детали объекта и выделяет наиболее характерные для него. Например, колючий татарник отличает наличие шипов и угловатости в форме листьев, стало быть, при зарисовке можно использовать острые углы, прямые линии, ломаный силуэт, применить контрасты при графической обработке формы, линию и пятно, светлое и темное, при цветовом решении — контраст взаимодополнительных цветов и разные светлотные тональности (рис. 123).

Для вьюна характерна плавная тягучесть стволов и мягкая пластика форм листка и цветка, поэтому в зарисовке будут преобладать извилистые, округлые формы и деликатная проработка деталей с использованием преимущественно тонкой линии, мягких тональных и цветовых отношений (рис. 124).

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

Рис. 123. Стилизация в изображении колючего татарника

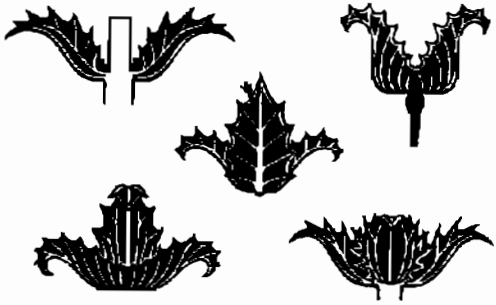


Рис. 125. Стилизация в изображении растений

Рис. 124. Стилизация в изображении вьюна

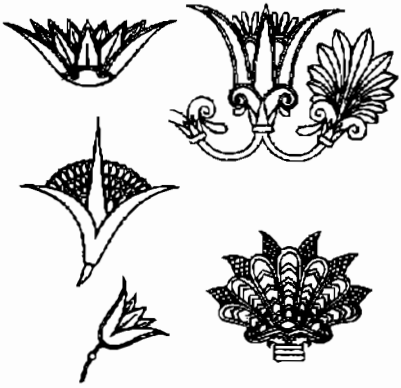


Рис. 126. Стилизация в изображении растений

кой трактовки или крайнего схематизма, лишая узнаваемости. Можно брать один какой либо признак и делать его доминирующим, при этом форма объекта изменяется в сторону характерной особенности так, что приобретает символичность (рис. 125, 126).

Предварительная эскизно-зарисовочная работа — очень важный этап в создании рисунка стилизованной композиции, так как выполняя натуральные зарисовки, художник глубже изучает природу, выявляя пластику форм, ритм, внутреннее строение и текстуру природных объектов. Эскизно-зарисовочный этап проходит творчески, каждый находит и отрабатывает свою манеру, свой индивидуальный почерк в передаче всем известных мотивов.

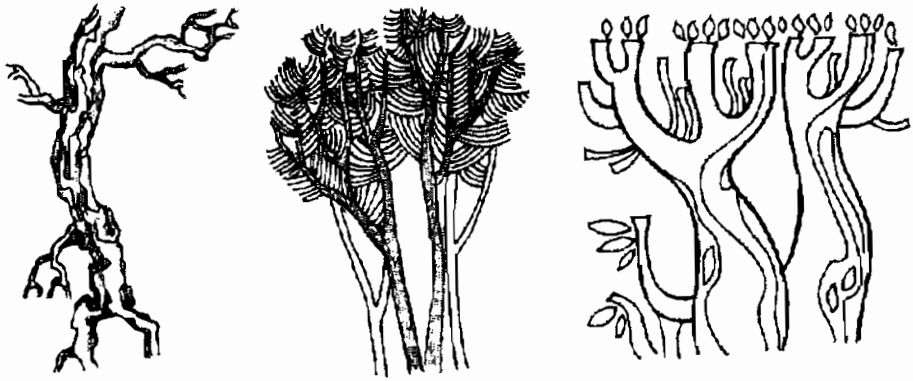


Рис. 127. Стилизация в изображении дерева

Выделим основные требования к зарисовкам растительных форм:

1. Начиная работу, важно выявить наиболее ярко выраженные особенности формы растения, его силуэта, ракурсных поворотов.

2. При компоновке мотивов необходимо обратить внимание на их пластическую направленность (вертикальную, горизонтальную, диагональную) и соответственно ей располагать рисунок.

3. Обратить внимание на характер линий, из которых складывается абрис изображаемых элементов: от того, прямолинейные или мягкие, обтекаемые конфигурации он будет иметь, может зависеть и состояние композиции в целом (статическое или динамическое).

4. Важно не просто зарисовать увиденное, а найти ритм и интересные группировки форм (стеблей, листьев), делая отбор видимых деталей в изображаемой на листе среде (рис. 127).

5. При зарисовке цветов необходимо детально изучить строение цветка, расположение и форму лепестков, их группировку и окраску, ибо это и будут те природные особенности объекта, которые дают возможность их декоративного преобразования (рис. 128).

6. В работе с такими природными мотивами как кора, срезы деревьев, мох, камни, раковины перед художником стоит задача превращения фактурной поверхности мотива в декор, выразительный по ритму и пластике, выявляющий особенности объекта (рис. 129).

7. Исследуя части и детали формы, можно использовать лупу, микроскоп — это дает возможность разложения образа на части, оперирования разрезами для достижения определенных композиционных задач и передачи природных особенностей изображаемых объектов.

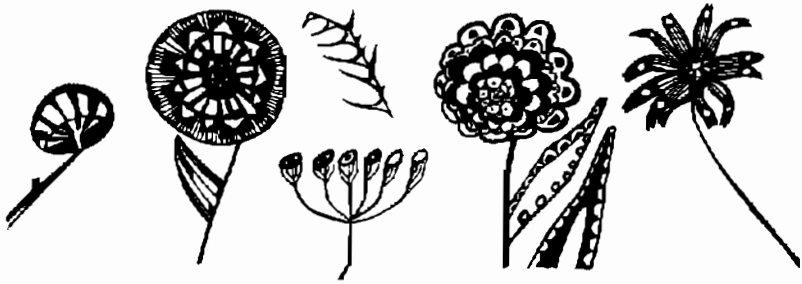


Рис. 128. Стилизация в изображении цветка

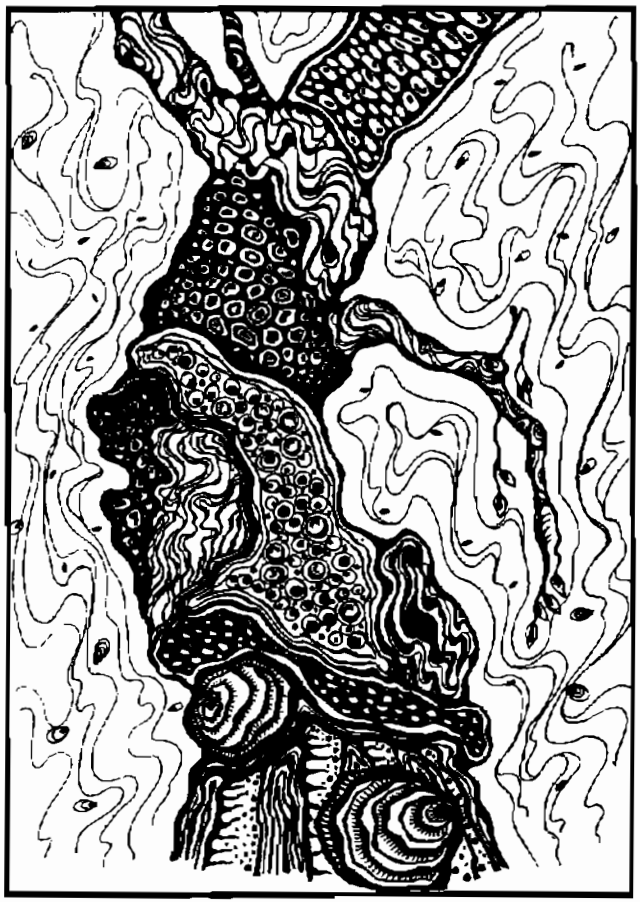


Рис. 129. Стилизованное решение изображения коры дерева

Декоративная стилизация в композиции на тему природных форм

Создание стилизованной декоративной композиции необходимо начинать с осмысления ее в целом. Выбранные в качестве мотива формы должны пройти сложный путь преобразования, в результате чего определяется, что является главным, наиболее существенным для выражения идеи автора. Главный узел изображения и важная деталь могут быть выделены за счет композиционного расположения, акцентированы цветом, или, для большей убедительности, увеличены в размере. Можно соединить несколько мотивов по принципу «лоскутного» решения или мягкого перетекания одного в другой. Порой для художника важно не само изображение коры деревьев или камня, а возможность на основе зарисовки этого мотива найти стилизованные элементы, формы, использовать разработанную фактуру как фон. Необходимо определить колористическое решение будущей композиции, мягкость или напряженность,

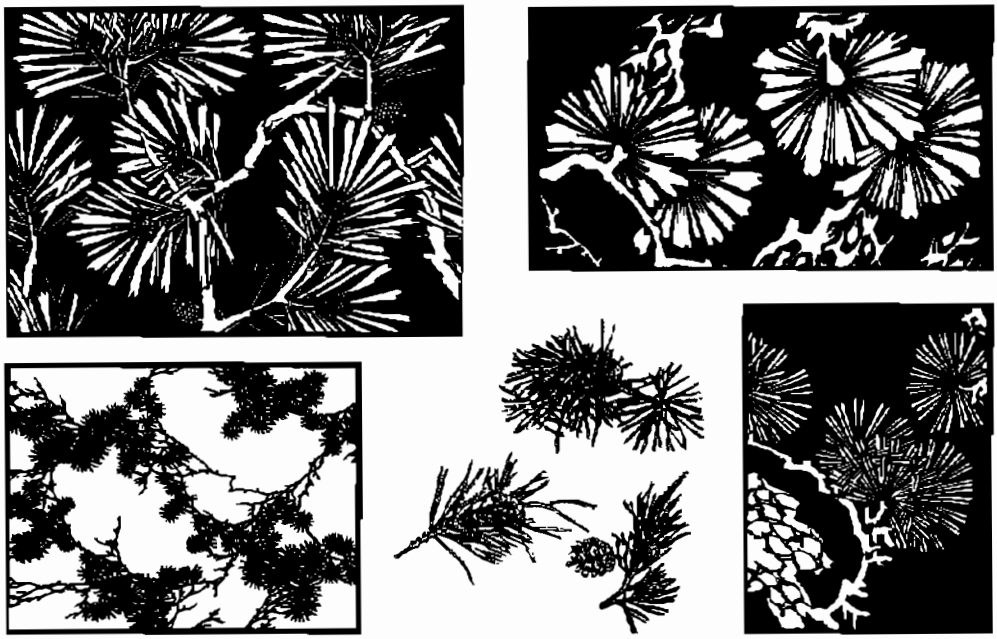


Рис. 130. Стилизация в изображении веток сосны

принцип или тип цветовой гармонии, раскладку цветов относительно друг друга.

В работе над стилизованной композицией надо отдать предпочтение обобщению, предельной лаконичности изображаемого, стремиться максимально использовать одну и ту же форму, меняя ее размеры и конфигурацию (рис. 130).

Композиция с природными мотивами может выполняться разными способами, в том числе ассоциативно, т.е. состоять из обобщенных форм, или абстрактно, в виде набора цветовых пятен с отвлеченным условным колоритом. Здесь привязка к конкретному объекту необязательна, так как это не стилизация какого-то предмета, а самостоятельная композиция, которая может быть приближена к реальности, а может быть и фантазией.

Основой построения любой монокомпозиции является организация изображаемых мотивов в замкнутой плоскости заданного размера и формы, и подчинение их общей композиционной задаче (рис. 131).

Распределение всех элементов композиции на плоскости независимо от ее сложности должно быть уравновешенным с учетом формы элементов и масштаба изображения.

Рис. 131. Стилизация в изображении растений

Стилизация в декоративном пейзаже

Пейзаж, так же как и натюрморт, занимает в декоративной композиции одно из ведущих мест и несет в себе определенные сложности в изображении. Наряду с обобщениями и условностями, пейзаж должен передать состояние природы и быть выстроенным по законам композиции. Только тогда он будет выразителен и интересен зрителю.

В отличие от станковой живописи, в декоративном пейзаже в первую очередь отсутствует свето-воздушная перспектива и все объекты, как переднего, так и заднего плана, изображаются с одинаковой четкостью.

Стилизация, как правило, происходит за счет упрощения очертания объектов: выявляются наиболее выразительные в декоративном отношении линии и ходы, на которых и делается акцент. Возможны и количественные изменения в изображении объектов, если этого требует замысел художника.

Рис. 132. Стилизация в декоративном пейзаже

Декор в пейзаже может применяться как в большей, так и в меньшей степени. Композиция может быть сплошь заполнена ажуром, или сделан орнаментальный акцент лишь в некоторых участках форм, которые желательно выделить (рис. 132).

Цвет может использоваться с привязкой к натуре, а может решаться и условно. Очень показателен в плане стилизации японский пейзаж XIX в. Плоскостно-декоративный характер стиля японских мастеров обусловлен преобладанием линии, цвет вводится как декоративное пятно, богатство тонов невелико, все пейзажи представляют собой законченное композиционное целое, основанное на тщательном изучении натуры, о чем свидетельствует настроение, присущее каждому из пейзажей. Использование объемов умело связывается с общей плоскостной трактовкой. Соединение всех этих приемов и создает стилизованно-декоративный характер японского пейзажа (рис. 133).

Стилизация в пейзаже может быть доведена до крайней условнос-

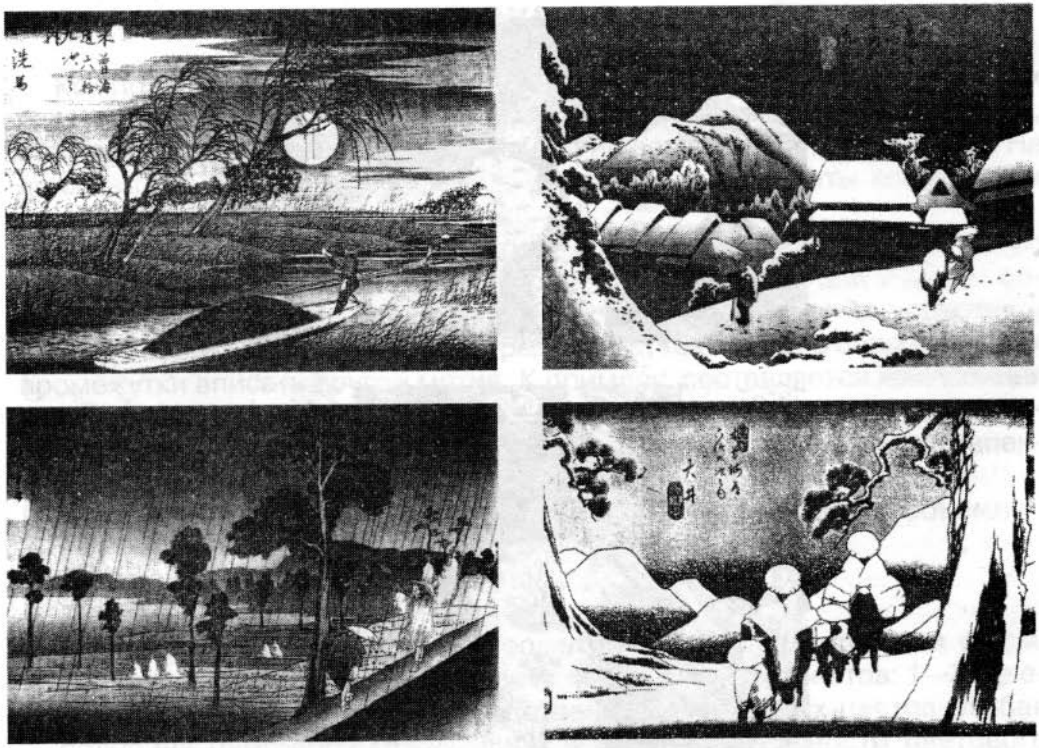


Рис. 133. Стилизация в японском пейзаже XIX в.

ти, как например в пейзажах П. Клее (рис. 134) или А. Модильяни.

В иранской миниатюре активная стилизация сочетается с декоративностью, изображаемые объекты заполняются орнаментом, также упрощенно-стилизованным (рис. 135).

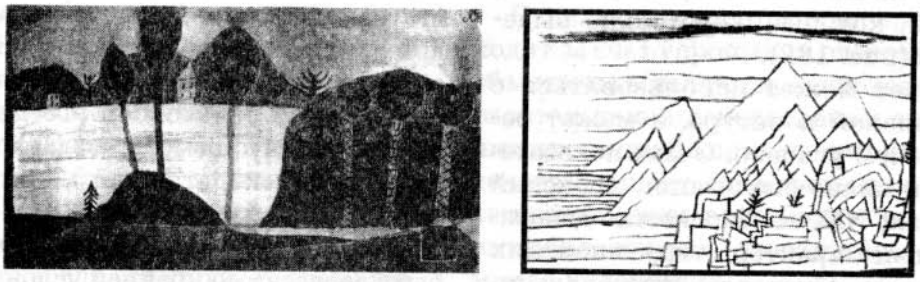


Рис. 134. Стилизация в пейзажах П. Клее

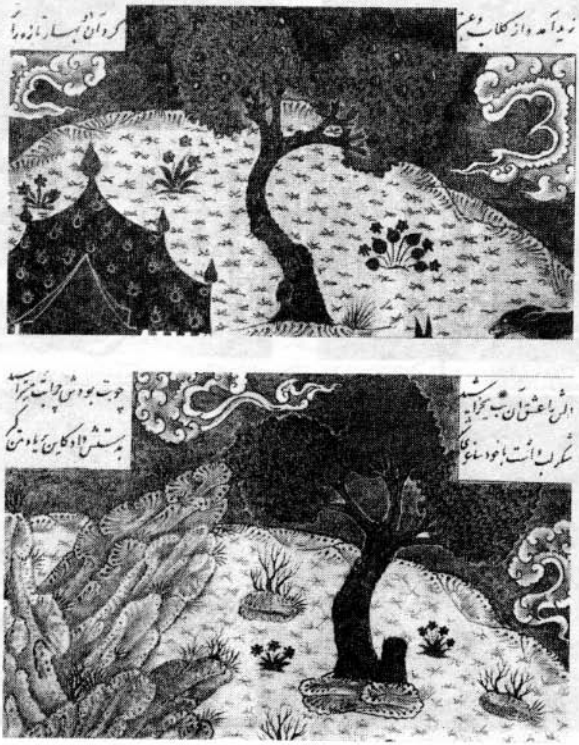


Рис. 135. Использование декора в стилизованных пейзажах иранской миниатюры

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. На что необходимо обратить внимание при разработке отдельного мотива?
2. Какие пути стилизации природных форм возможны?
3. Назовите требования, предъявляемые к зарисовкам природных форм.
4. С чего нужно начинать работу над стилизованной композицией?
5. Приведите примеры стилизации в натюрморте из истории искусств.
6. Дайте характеристику натюрмортам А. Матисса, П. Пикассо, И. Машкова, М. Сарьяна, А. Куприна.
7. За счет использования каких приемов натюрморт является стилизованным?
8. С чего следует начинать работу по стилизации натюрморта?
9. Перечислите возможные способы трансформации формы в стилизованном натюрморте.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Композиция набирается (комбинируется) из одного или нескольких видов стилизованных элементов по принципу шпалерного орнамента, но отличается от него методом повтора по вертикали и горизонтали. Не должно быть промежутков фона — мотивы или элементы композиции плотно подгоняются друг к другу.

При разработке основного мотива композиции нужно искать такую конфигурацию элемента, чтобы его края плотно прилегали к краям соседнего мотива, не оставляя просветов. Если же просветы остаются и более невозможно изменять контуры мотива, то следует в образующиеся промежутки вписать другой мотив. К примеру, составляется композиция из растительного мотива — цветка — и при разработке его формы неизбежно образуются промежутки, тогда в них нужно вставить второстепенный мотив листа, который будет восприниматься вторым планом.

Мотивы могут трактоваться как плоскостно, так и условно-объемно.

ЗАДАНИЕ 1

- Композиция выполняется из геометрических элементов или форм, приближенных к ним. Количество используемых элементов: 1—3. Цветовое решение в гармонии родственно-контрастных цветов (любая половина цветового круга), либо в последовательности цветового спектра (от желтого до фиолетового).

- Композиция набирается из природных растительных форм, животных или человеческих мотивов. Цветовое решение — контраст взаимодополнительных цветов, количество используемых элементов: 1—2.

Цель

- Выполнить декоративную композицию, в которой будут решаться вопросы стилизации.
- Найти оригинальные пластические решения при разработке стилизованного мотива, стараясь цветом усилить выразительность композиции. Во избежание перегрузки общей композиции листа (если используются два элемента) один элемент может быть сложнее (ведущий), другой проще (второстепенный).

Требования:

- По каждому заданию выполняется серия эскизных разработок, как графических, так и цветных. Чистовой вариант композиции выполняется в формате А4.
- При рисовании мотивов необходимо заботиться об их выразительности.
- Надо соблюдать не только цветовые, но и тональные контрасты.
- Обязательна аккуратность исполнения.

Материал: карандаш, акварель, цветные карандаши, фломастеры.

ЗАДАНИЕ 2

- На листе формата А4 выполнить стилизованное изображение двух контрастных по своим природным качествам растений (например, нежный вьюн и колючий татарник).
- Выполнить стилизованную зарисовку коры дерева, мха или плотных стелющихся растений. Формат А4.
- Выполнить стилизованную декоративную композицию из природных растительных форм (по выбору автора). Это может быть изображение цветов, грибов, иных объектов.
- При компоновке мотивов на листе обратить внимание на пластическую направленность формы, ракурсных поворотов, и, в зависимости от этого, верно выбрать композиционный строй изображения (статику или динамику). Прежде чем приступить к изображению объекта, необходимо тщательно изучить его строение, рисунок поверхности, орнаментику.

Цель

- Научиться работать аналитически, используя лупу, микроскоп; находить оригинальные решения при изображении совершенно обычных объектов.

- Овладевать способами художественной обработки формы с целью усиления выразительности ее природных качеств.
- Научиться подмечать характерные особенности объектов, заострять на них внимание, делая композиционные акценты, и подчиняя им все изображение.

Требования:

- Выполнить 2 листа со стилизованными изображениями растительных и природных форм в формате А4; затем стилизованную композицию в формате А4.
- Необходимо правильно расположить элементы в композиции.
- Следует грамотно подобрать цветовое решение согласно настрою композиции.
- Обязательна аккуратность исполнения.

Материал: акварель, гуашь, цветные карандаши, фломастеры.

ЗАДАНИЕ 3

- Выполнить декоративный стилизованный натюрморт в стиле известного художника (Матисса, Дерена, Брака, Пикассо, Лентулова, Фалька, Гончаровой, Машкова, Сарьяна, Кустодиева, Куприна), стараясь передать творческую индивидуальность и манеру письма, внося и свои творческие разработки. Работать можно как с конкретной постановкой, так и с воображаемой. Для стилистической переработки можно использовать конкретную работу выбранного автора или серию натюрмортов, ориентируясь на собирательный образ. Цветовое решение может быть частично в стиле мастера, частично авторское.

Цель

- Изучить индивидуальный почерк и манеру письма художника и постараться интерпретировать это в своей композиции натюрморта.

Требования:

- Выполнить два листа формата А4 с поисковыми эскизами (как в карандаше, так и в цвете) по разным художникам; затем два чистовых варианта лучших эскизов (по выбору автора) в цвете в том же формате.
- В каждом конкретном натюрморте должен чувствоваться стиль выбранного мастера, манера переработки предметов, цветовой строй произведения.
- Следует избегать простого копирования, надо выполнить свою композицию, лишь вводя какие-то детали из произведений художника.

Материал: акварель, гуашь, цветные карандаши, фломастеры.

ЗАДАНИЕ 4

- Выполнить сложный декоративный стилизованный натюрморт с большим количеством предметов (7—10), драпировками и обилием фруктов, активно выраженным композиционным центром.
- Для достижения равновесия можно использовать членение плоскости на части. Цветовое решение в контрастно-дополнительных цветах.

Цель

- Научиться выполнять усложненные натюрморты с большим количеством предметов и множеством цветовых оттенков, верно распределяя предметы и цветовые пятна в композиции.

Требования:

- Выполнить как минимум один лист формата А4 с эскизно-поисковыми разработками в карандаше и в цвете; затем один лист формата А4 с двумя фор-эскизами различных цветовых вариантов и окончательный чистовой вариант на весь лист формата А4.
- Необходимо правильно расположить предметы в сложной композиции.
- Следует верно распределить цветовые акценты.

Материал: акварель с белилами, гуашь.

ЗАДАНИЕ 5

- Выполнить композицию стилизованного пейзажа, в котором изображаемые объекты будут предельно упрощены. Можно использовать несложный декор.

Цель

- Научиться стилизовать панорамные природные мотивы.
- Овладеть умением органичного введения декора в композицию пейзажа.

Требования:

- Необходимо выполнить эскизные поиски и зарисовки — 2 листа; 1 лист — чистовой вариант в 2-х цветовых решениях (формат А4).
- Выполнить интересную композицию, сохранив пластику природной среды.
- Добиться выразительности композиции, верно распределив тональные и цветовые отношения.

Материал: акварель, гуашь, фломастеры, цветные карандаши.

Глава 4

ГРАФИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ В ДЕКОРАТИВНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ ОБЪЕКТОВ

Главной задачей академического рисования является достоверная передача изображаемых объектов на плоскости с помощью линейной перспективы и тональной модулировки.

Основной принцип декоративного рисования — достижение максимальной выразительности, при которой достоверность не является главной задачей.

В академическом рисовании линия имеет более естественный мягкий ход и легко вживляется в среду рисунка, особенно при штриховке. В декоративном же рисовании линия имеет более отчетливый, выверенный характер, ведется четко и осознанно от начала до конца, утверждая свою суть на любом отрезке, исключая элемент случайности (рис. 136—138).

Рассмотрим несколько видов графического изображения объектов в декоративной композиции.

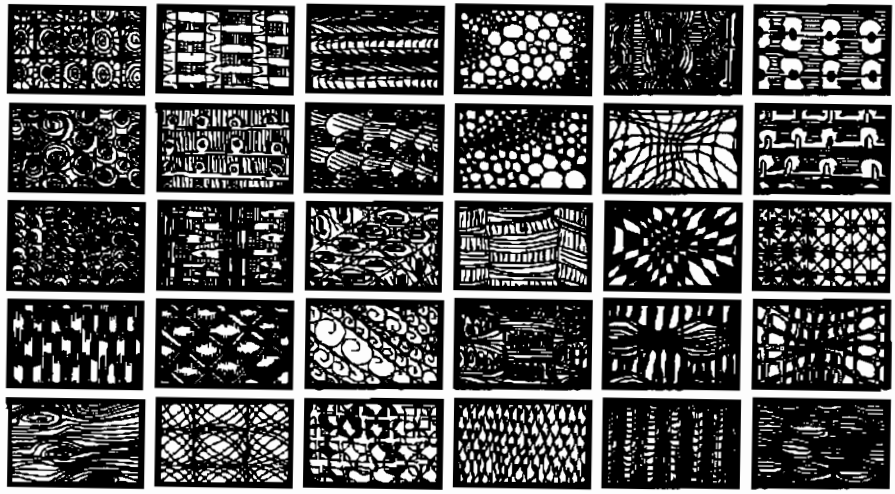


Рис. 136. Различные варианты декора

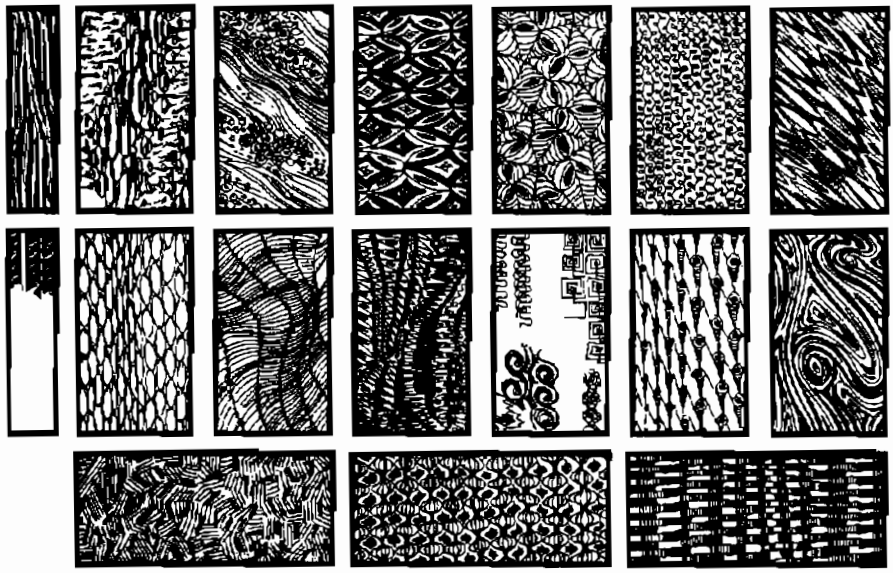


Рис. 137. Различные варианты декора

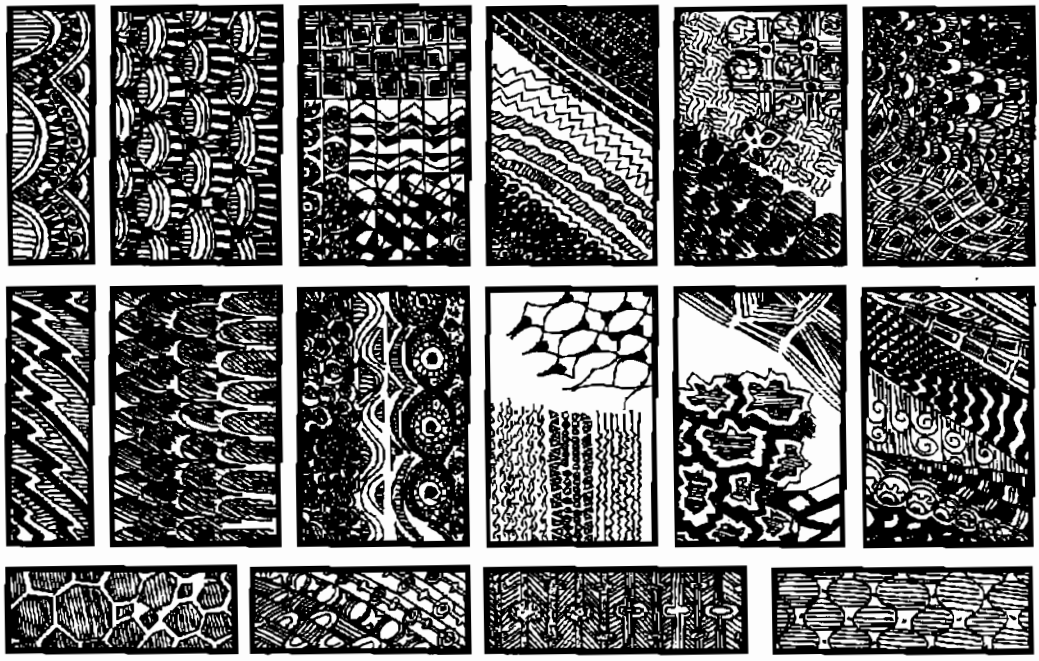


Рис. 138. Различные варианты декора

Рисование, приближенное к реальности

В основе этого рисования лежит декоративное изображение объекта таким, как его видит глаз, без особых изменений. Декоративная выразительность достигается за счет использования различных приемов: штрих, четкая линия, точка как элемент обработки поверхности, различные виды декора (рис. 139); графической обработки формы и выявления ее природных особенностей. Работа над стилизацией объекта не ведется.

В декоративном листе дальние и передние планы не будут так активно отделены один от другого, как того требует академический рисунок, расстояние между ними сокращено.

Форма предметов в декоративном рисунке, приближенном к реальности, обрабатывается по тому же принципу, что и в академическом (свет–тень), но с меньшей степенью проработки.

Мягкие, удаляющиеся, затемненные контуры, свойственные академическому рисованию, в декоративном имеют другой характер: и светлые, и темные участки

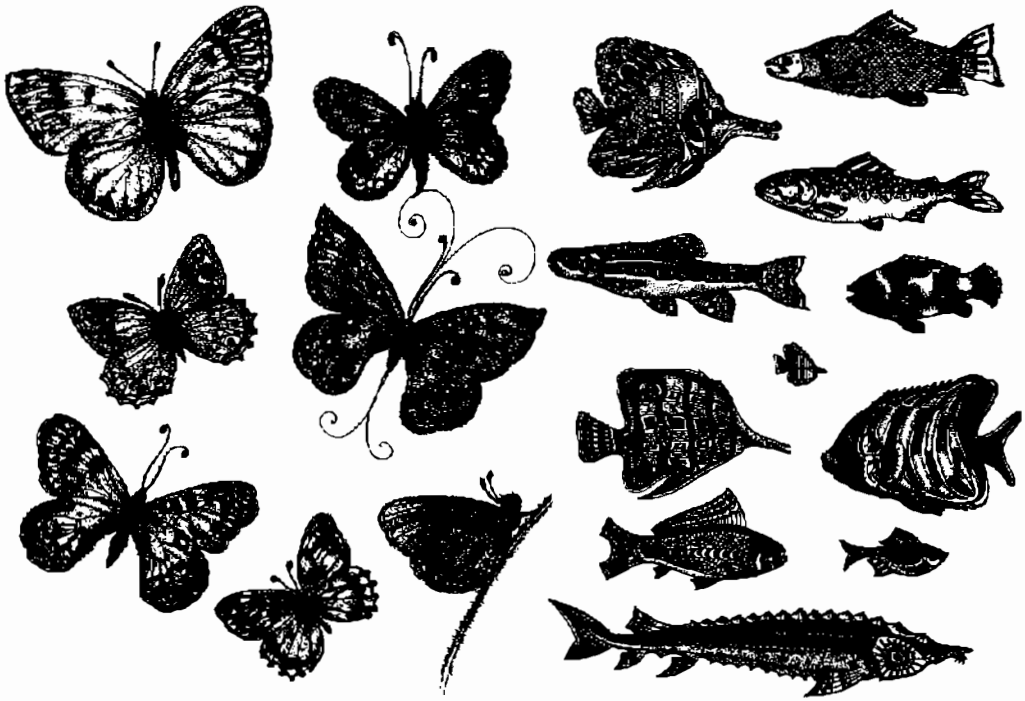


Рис. 139. Декоративное, приближенное к реальности изображение объектов

формы достаточно активны, за счет чего они имеют декоративный вид.

Композиционный акцент можно сделать на каком-то одном предмете или на группе предметов, выделив их с помощью графических приемов или расположением, а можно выстроить композицию как единый ансамбль без ведущих объектов и подчиненных им. И тот, и другой путь приемлемы, по какому идти — дело автора.

Изображение объектов с элементами стилизации

В данном способе декоративного изображения подход более аналитический, так как происходит переработка формы, некоторое утрирование характерных особенностей объекта для увеличения степени выразительности (рис. 140, 141).

Трансформация должна производиться за счет выявления и усиления природных качеств объекта: не логично формы округлые превращать в угловатые, удлиненные — заменять укороченными; вернее будет заострить внимание на удлиненном предмете, придав ему еще более вытянутую форму, подчинить этому и формат композиции, увеличив его по вертикали. Таким образом, можно изменить форму предмета с целью выделения его характерных особенностей.

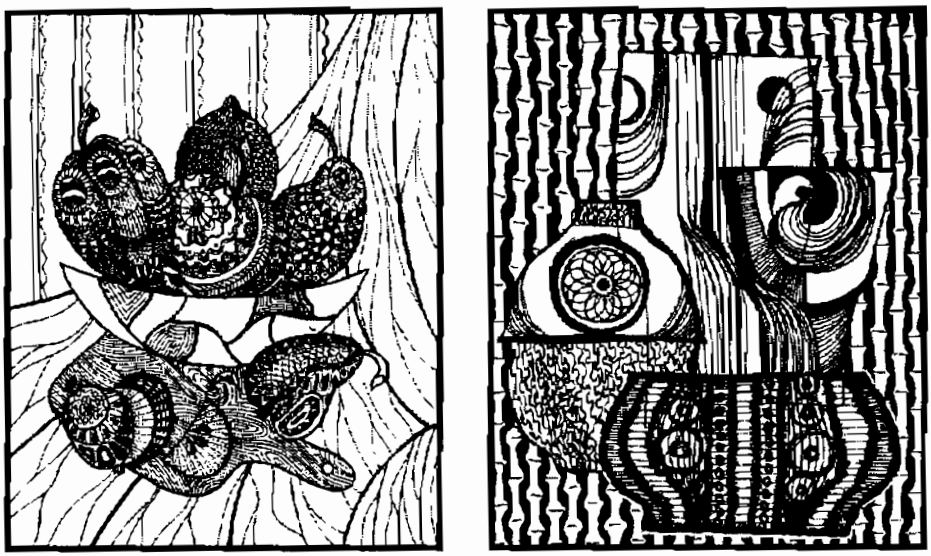


Рис. 140. Примеры изображения объектов с элементами стилизации

Использование рисующих линий и декора в этом способе рисования должно быть также направлено на усиление выразительности объекта. Допускаются определенные вольности как в построении композиции, так и в изображении объектов, можно отказаться от некоторых предметов или наоборот, при необходимости увеличить их количество.

Наносимый декор может быть достаточно отвлеченного характера, но он не должен вступать в противоречие с формой предметов; главное — верно найти масштаб относительно самого объекта и соответственно подобрать толщину линии, чтобы декор вошел в предмет легким ажуром, не разрушая его формы (рис. 142).

Виды декора могут быть любые — это дело фантазии автора. Линия контура в изображении объектов может быть любой толщины, но усиливать ее нужно постепенно, так как если она слишком широкая, то выглядит грубо и явно выпадает из формата листа. Как правило, в одной композиции используется несколько видов толщины линии.

Количество видов декора в одном изображении также может быть неодинаковым, но для композиционной цельности необходимо каждый из них повторить хотя бы два раза в различных частях листа (рис. 143).

При декоративной обработке поверхностей изображаемых объектов важно заботиться об их цельности во избежание дробности при восприятии всего листа.

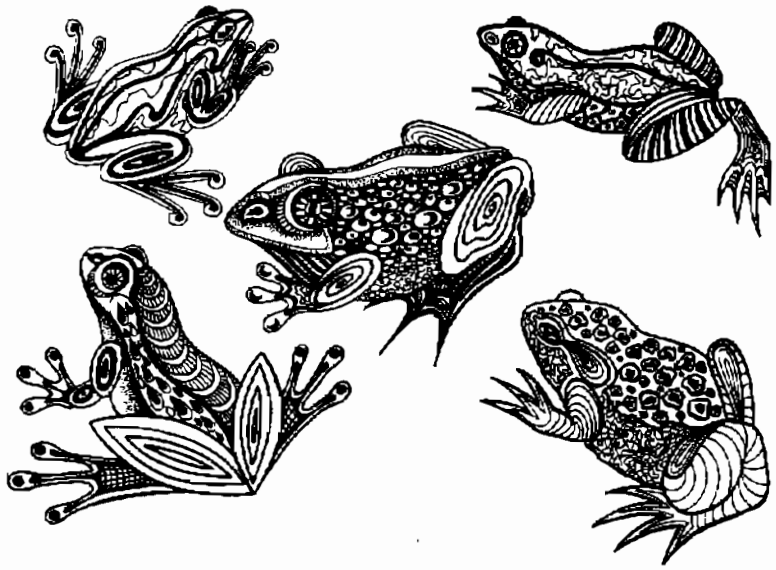


Рис. 141. Примеры изображения лягушки с элементами стилизации

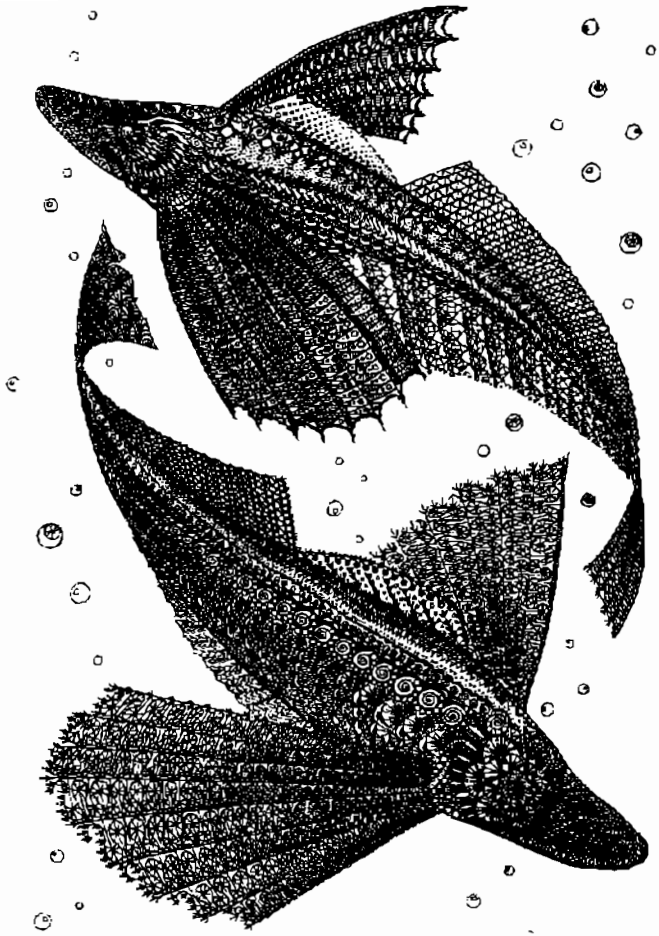


Рис. 142. Пример активного использования декора при изображении рыб

Рис. 143. Использование различных видов декора при изображении бабочки

Изображение стилизованных объектов и композиций из них

Существуют различные способы достижения выразительности в декоративной композиции. Если выполняется цветовой вариант, больше внимания следует уделить цветовым и тональным отношениям между изобразительными элементами и фоном, и тогда линейный декор играет меньшую роль, чем цвет. Когда же выполняется графический вариант, то важное значение имеют различные графические средства, такие как линия, штрих, точка и образованные с их помощью виды декоративной обработки поверхности.

Данный тип декоративного изображения требует значительного опыта и мастерства, что приходит с практикой. Смысл этого вида рисования заключается в том, чтобы найти свой оригинальный ход и способ изображения. Объекты должны трансформироваться в сознании художника, что отражается на листе с помощью ряда графических приемов.

Необходимо не спешить сразу рисовать, а внимательно рассмотреть предмет, подумать, обратить внимание на наиболее важные, привлекающие зрение участки постановки, ситуации. Оригинальность заключается не в предельной деформации предметов до неузнаваемости, а в оригинальном способе отображения увиденного, порой самого обычного. И, несмотря на стилизацию, объект должен быть понятен и легко узнаваем.

Важно, чтобы все предметы в одной композиции трактовались в едином стиле, а не производили впечатление выхваченных из разных листов и случайно собранных воедино.

Пластика линий и декора должна соответствовать пластике объектов. Например, система плавных обтекаемых форм изображаемых предметов требует такого же рода линий контура и мягкости наносимого декора. Для более абстрактных, угловатых форм линия и декор должны иметь соответствующий геометрический характер (рис. 144).

Рис. 144. Использование декора в изображении клевера и шмеля

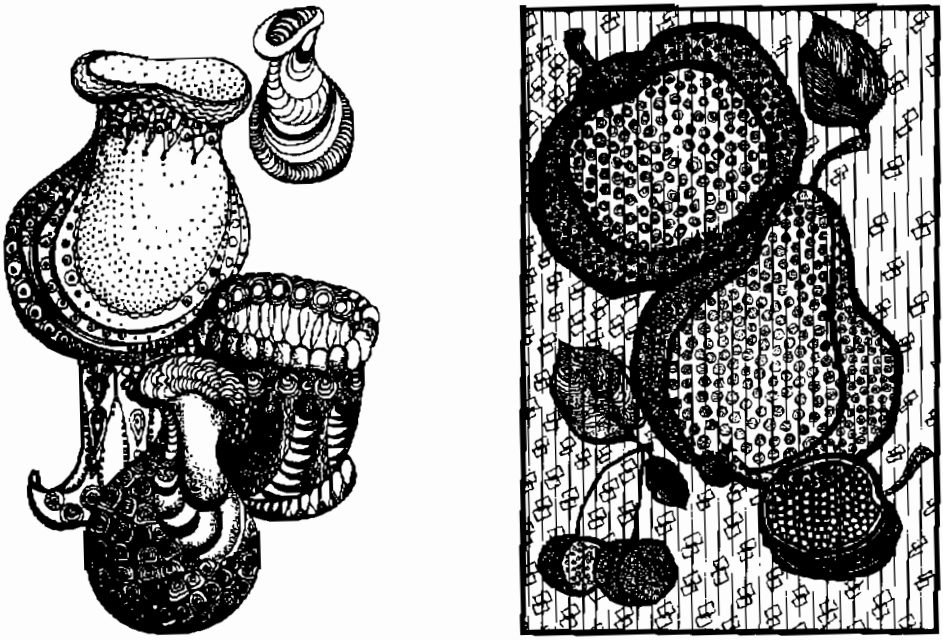


Рис. 145. Применение декора в графической композиции

Важно помнить, что объекты, более сложные по пластике и крупных размеров, могут активнее насыщаться ажуром, а мелкие — соответственно быть проще по форме и декоративной обработке.

При этом характер декора и конфигурации его элементов выбираются по тому же принципу (рис. 145).

Изображение фруктов

Для декоративного рисования вполне пригодны как живые фрукты, так и их муляжи. При этом важно обратить внимание на характер формы предметов.

Апельсин является формой простой, компактной, как бы замкнутой в себе, и декор следует наносить так, чтобы подчеркнуть эту замкнутость, т.е. либо по кругу, либо по закручивающейся внутрь спирали, либо по концентрическим линиям, направленным к центру объекта.

Яблоко по форме более сложно: имеет с двух сторон вмятинки — заходы внутрь формы, это можно подчеркнуть при нанесении декоративных линий, которые будут

прослеживать природный ход поверхности объекта (рис. 146).

У *груши* более сложная пластика: один ее конец вытянут изнутри формы наружу, необходимо подчеркнуть эту особенность. Груша часто бывает очень причудливых по пластике очертаний, важно это подметить и суметь отобразить на листе (рис. 147).

Интересными будут фрукты, изображенные в разрезах, здесь больше возможностей для художника. Невозможно не заметить, например, как красиво уложены в поперечном срезе дольки лимона и апельсина, а структура их прожилок сама диктует ход декоративного заполнения формы (рис. 148).

При изображении гроздьев ягод (*виноград, черешня, смородина*) важно отметить сгущение общего объема в одних участках и более разреженное размещение в других, что даст возможность избежать монотонности (т.е. обойтись без перечисления мелких форм) (рис. 149).

Необходимо проанализировать характер формы объектов, а возможности в нанесении декора будут ограничены в силу мелких размеров форм (декор будет проще и его будет меньше).

Следует обратить внимание на характер листьев изображаемых фруктов и ягод. У винограда, например, лист подчеркивает своей причудливостью сложную форму грозди. У более простых по форме яблока и вишни лист проще по конфигурации.

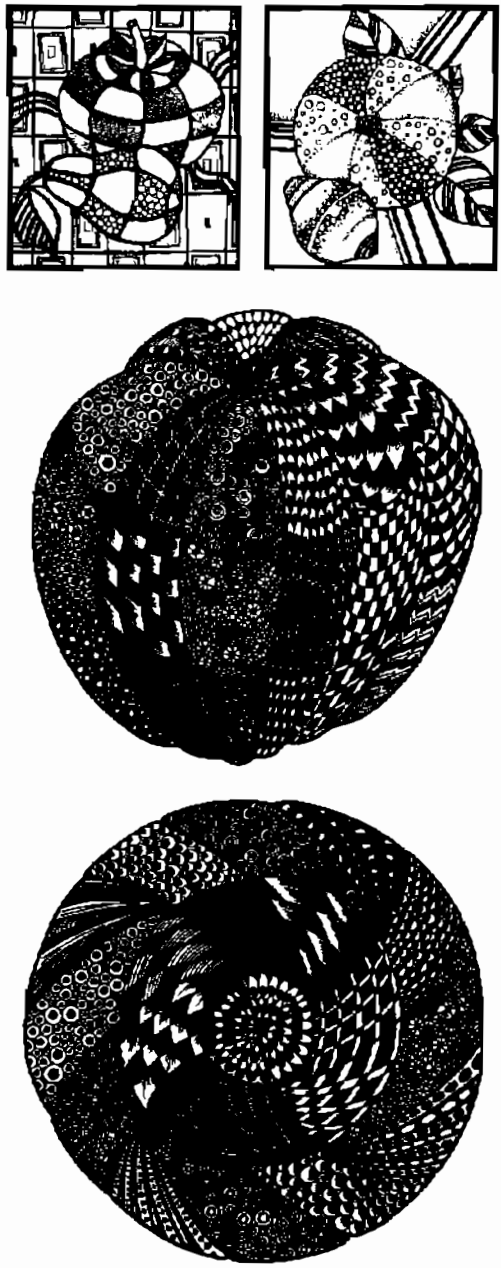


Рис. 146. Применение декора в стилизованном изображении яблока

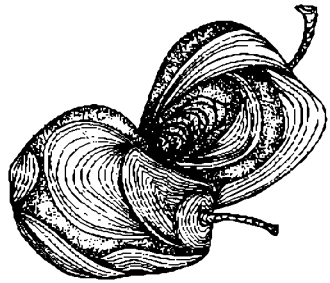


Рис. 147. Применение декора в стилизованном изображении груши

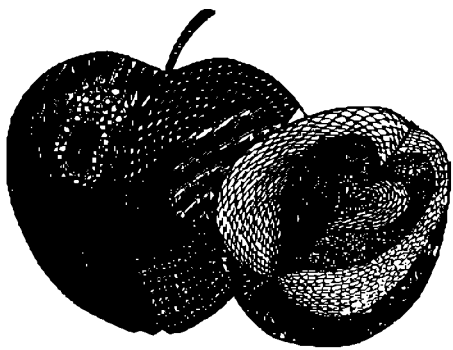


Рис. 148. Применение декора в стилизованном изображении фруктов в разрезе

Рис. 149. Применение декора в стилизованном изображении гроздьев ягод

Рис. 150. Примеры объединения фруктов и ягод в единую композицию

Можно изображать фрукты как отдельно друг от друга, так и объединять их в композицию. В любом случае важно помнить о компоновке листа при размещении объектов на плоскости.

Располагая фрукты композиционно, единым мини-натюрмортом, логичнее в центре помещать объекты более крупные, а компактные, мелкие изображать по краям композиции (рис. 150).

При декоративном рисовании фруктов наряду с тушью можно использовать и легкую подкраску акварелью или цветным карандашом, а также цветными шариковыми ручками, но при этом важно не сойти на примитивную раскраску предметов. При частичном использовании цвета можно сначала пойти от пятна, а потом вводить линию (если применять акварель). При введении цветного карандаша, его лучше наносить после того, как линии контуров и легкий декор уже будут присутствовать.

Во избежание досадных промахов в компоновке целесообразно сначала наметить очертания объектов на листе и, убедившись в приемлемости такого размещения, заняться непосредственно рисованием пером.

Изображение драпировок

Практически в любой композиции натюрморта присутствуют драпировки, поэтому остановимся на их изображении отдельно.

В рисовании драпировок линия играет бóльшую роль, нежели декор, хотя и он не исключается. Суть декоративного рисования

драпировки заключается в том, чтобы проследить с помощью линий причудливые повороты и изломы складок. Важно вести линию по поверхности ткани, изучая пластику ее формы.

Начиная работу, нужно наметить всю массу ткани в листе, верно распределив сгустки складок в формате, чтобы не было композиционных перекосов: если с одной стороны масса складок больше, чем с другой, тогда в первой части листа необходимо оставить много свободного места перед драпировкой.

Когда общие контуры массы ткани слегка намечены карандашом, следует выделить ход основных ведущих, передающих общее направление и расположение всей ткани складок, а затем остальных второстепенных, подчиненных главным. Важно уметь делать отбор, отказываясь от ряда случайных складок, не работающих на передачу основной пластики ткани.

Рисование драпировки пером необходимо начинать с нанесения основных, ведущих линий, когда их общий ритм зафиксирован, можно приступать к прорисовке каждой отдельной складки. Нужно определить направления складок, идущих на зрителя и уходящих от него. В углубленных участках, например, можно дать более частые линии с меньшими промежутками, нежели в выступающих местах. Не стоит использовать сразу толстую линию, лучше это сделать постепенно, в кон-

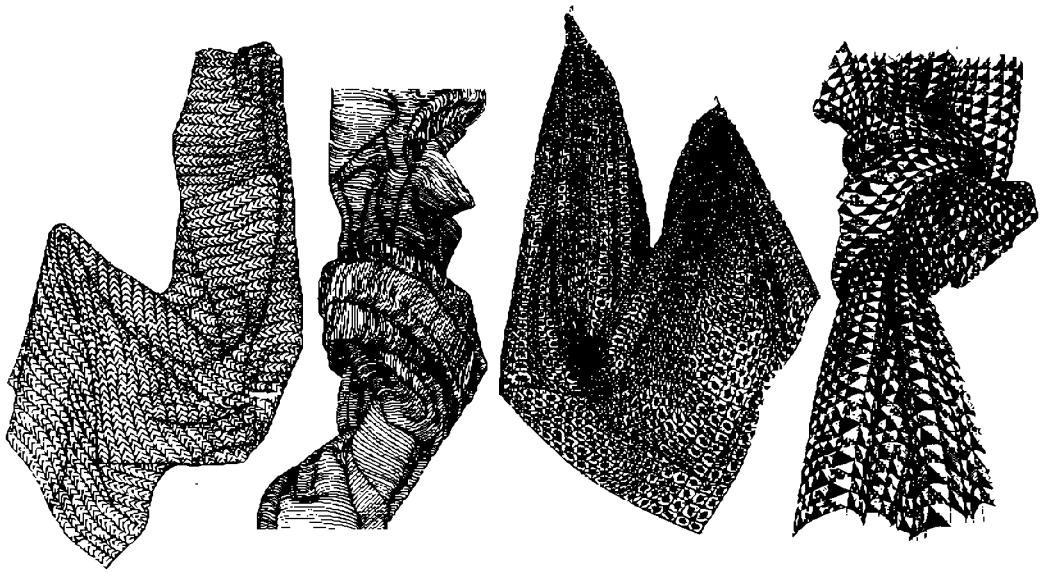


Рис. 151. Применение декора в стилизованном изображении драпировок

турных участках, а также для обводки ведущих складок.

Полезно выполнить ряд работ с тканями разной структуры, так как в зависимости от типа ткани складки драпируют по-разному: у тканей плотных они тяжеловесные, массивные, их характер более округлый, приближенный к сфере, отсутствуют мелкие складки; ткани легкие, струящиеся, как правило, драпируются с множеством складок, как больших, так и мелких, очень крупных объемных складок нет. Важно проследить эту разницу и постараться отобразить ее с помощью декоративной графики (рис. 151).

При желании можно использовать и различные виды декора, фактурных заполнений, если это уместно.

Изображение растительных форм

В декоративной композиции изображение растительных форм занимает значительное место. Это могут быть расписанные растениями стены интерьеров, декоративные портьеры, тканые гобелены, всевозможные панно, а также тематические композиции с включением в них растительных форм.

История искусств приводит нам множество примеров изображения растительности, как в станковых, так и в декоративных интерьерных произведениях, в предметах быта, одежды, ювелирных украшениях, различных видах декоративной обработки тканей.

Растения являются наиболее богатыми по пластике объектами, располагающими к декоративному изображению (рис. 152). Они всегда доступны для любого региона. Для выполнения заданий используются живые растения, гербарии, а также атласы-определители и фотографии.

Для декоративного изображения пригодны цветы, травы, деревья, мхи, лишайники, грибы и т.д.

В процессе работы следует выполнять основные требования к зарисовкам растительных форм, которые были рассмотрены в предыдущей главе.

Рис. 152. Декоративное изображение растений

Изображение объектов животного мира

Для декоративного изображения животных можно пользоваться чучелами птиц, коллекциями бабочек, атласами-определителями и другими иллюстрированными изданиями. При этом важно обратить внимание на характерные особенности в строении животного, природную окраску, манеру поведения, повадки и среду обитания.

Для усиления выразительности образа можно утрировать то, что активно выделила природа. Например, для хищных птиц особенностью является мощный клюв, значит, его можно изобразить крупнее, чем он есть на самом деле; для болотных птиц характерны длинные ноги, шея, клюв — этот момент тоже можно акцентировать (рис. 153).

Особенностью юркой ящерицы является удлиненное и заостренное с двух концов тело, мощные ноги с зацепками на пальцах, значит, это нужно отобразить графически и конструктивно (рис. 154).

При декоративной обработке формы можно использовать природную фактуру, выделив ее графически, а можно внести момент сказочной фантастичности — орнамент. При этом важно учесть, что декор должен не разрушать форму, а наполнять ее красивой фактурой с целью усиления эффекта декоративной выразительности, поэтому орнаментальный рисунок нужно располагать по линиям развития формы (либо вдоль, либо поперек), избегая свободных, отвлеченных направлений (рис. 155).

Стилизовать и утрировать следует в разумных пределах, чтобы объект был узнаваем, а изображение вызывало приятное удивление своей фантастичностью, а не чувство недоумения и вопроса.

Рис. 153. Декоративное изображение птиц

Невероятно многообразны и занимательны по своему облику насекомые, их можно увеличить в размерах, сами по себе они достаточно декоративны. Использование увеличительных приборов даст множество подсказок в работе. С помощью простой лупы вы увидите природную красоту крыла бабочки, фактуру панциря кузнечика, орнаментику оперения птицы (рис. 156).

Рис. 154. Декоративное изображение ящерицы

Рис. 155. Применение декора в стилизованном изображении птиц

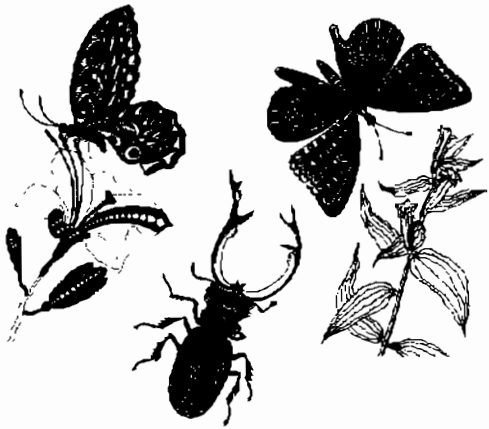


Рис. 156. Декоративное изображение насекомых

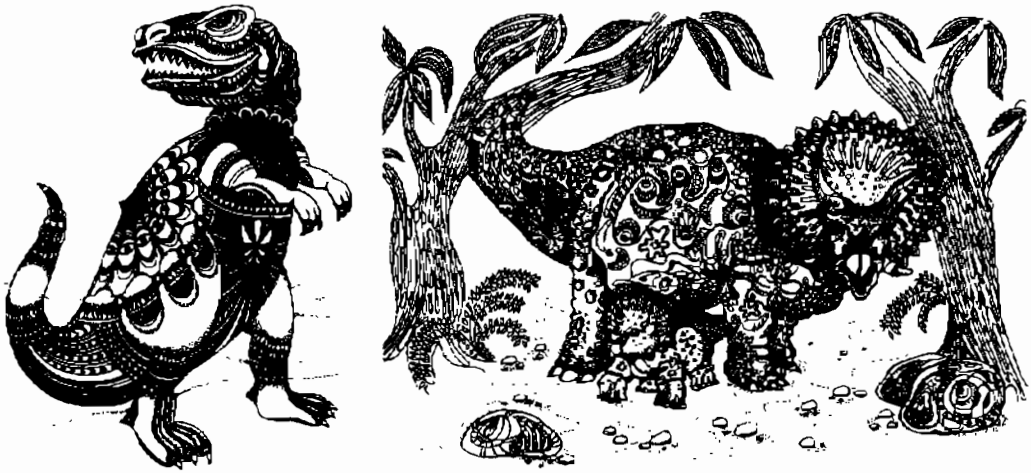


Рис. 157. Декоративное изображение динозавров

Рисование животных более крупных размеров сложнее, так как кроме декоративной обработки формы необходимо внимательно отнестись к пластике, это не всегда удается (рис. 157).

Изображение морских камешков и ракушек

Атрибуты водной фауны очень хороши для занятий декоративным рисованием и создания композиций благодаря причудливости форм, удивительной раскраске. Здесь даже нет необходимости искать какой-либо свой декоративный ход — достаточно лишь разглядеть те эффекты, которыми наградила эти предметы природа.

Морские и речные камешки имеют прожилки, вкрапления и очень своеобразную, обтекаемую, практически не повторяющуюся друг в друге форму — это и нужно взять на вооружение рисующему.

Ракушки имеют еще более богатую форму и рисунок, которые можно лишь переносить на бумагу языком графики (рис. 158).

Изображение ракушек и камешков в соседстве выявит богатство и своеобразие их форм, по ходу работы можно составлять из этих рисунков декоративные композиции.

Полезно использовать увеличительные приборы (рис. 159).

Также необходимо учесть следующее: предметы более крупные с усложненными формами требуют соответствующей графической об-

Рис. 158. Декоративное изображение морских камешков и ракушек

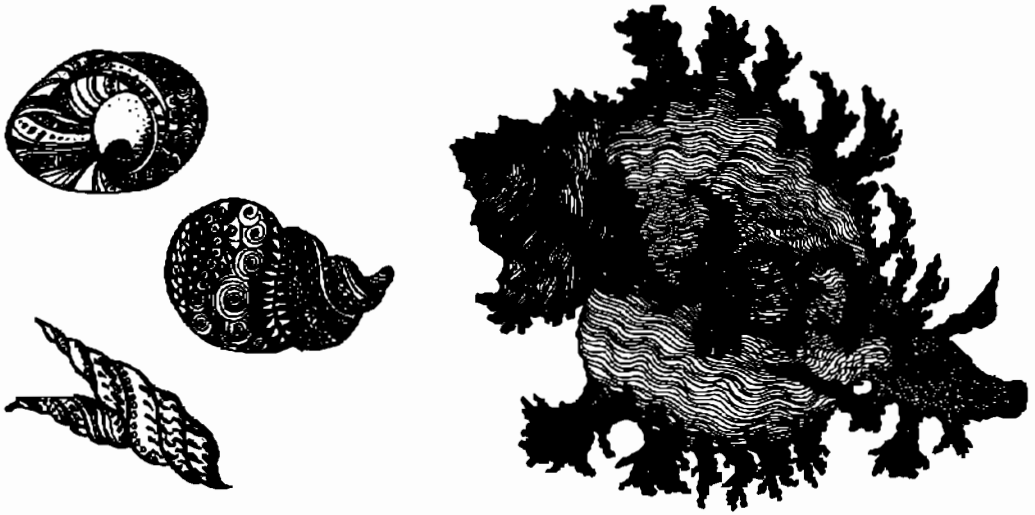


Рис. 159. Применение декора в стилизованном изображении ракушек

работки: они должны заполняться декором активнее, нежели предметы мелких размеров и упрощенной формы (рис. 160).

Можно не ограничиваться декоративным изображением только перечисленных выше атрибутов морской фауны, а расширить ко-

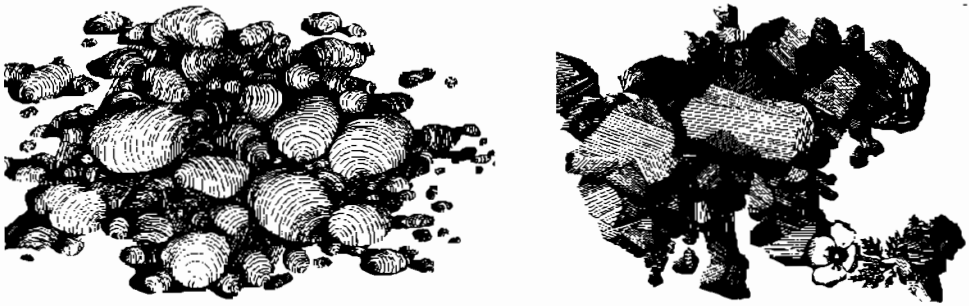


Рис. 160. Применение декора в стилизованном изображении камней

личество изображаемых объектов. Очень красивы и интересны по форме морские звезды, кальмары, водоросли и пр. Природная поверхность их сама подскажет вид декора той или иной конфигурации.

Графическое изображение натюрмортных постановок

Данная область из раздела декоративного рисования сложнее, нежели предыдущие, поскольку увеличивается количество предметов, которые необходимо разместить на одном листе, создав единый ансамбль, где композиция играет важную роль (рис. 161).

Здесь понадобятся навыки, полученные в процессе выполнения предыдущих заданий, так как в состав натюрморта входят различные предметы, фрукты, драпировки, о декоративном изображении которых мы говорили раньше. Все это нужно увязать в единую композицию, поискам которой следует уделить достаточное внимание.

В вариантах эскизов необходимо постараться найти наиболее выгодный ракурс в изображении как отдельных объектов, так и всей постановки в целом, верно распределив предметы в плоскости листа, как большие, так и малые: крупные предметы надо располагать ближе к геометрическому центру плоскости с целью его активизации.

Следует внимательно отнестись к форме предметов, определить единый декоративный и пластический ход в изображении всех предметов, во избежание стилистического разночтения.

Декор наносится сообразно форме предметов, при этом важно добиться, чтобы он работал на выявление пластики и соответствовал объемам и размерам. Плотность и степень заполнения декором мо-

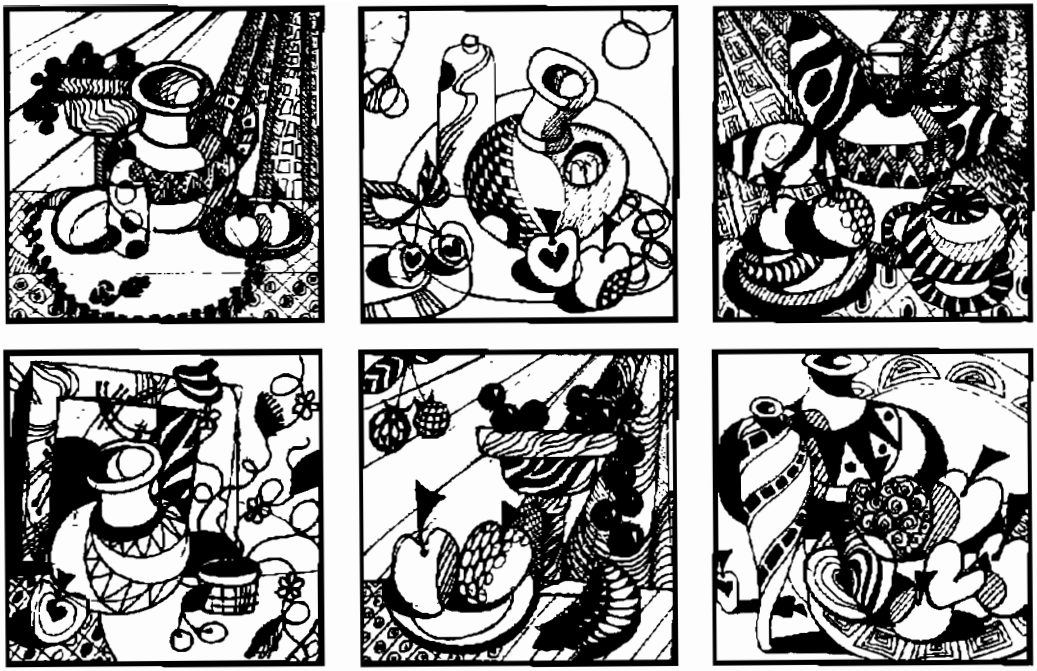


Рис. 161. Примеры создания композиций с использованием декора

Рис. 162. Пример натюрморта с использованием декора

Рис. 163. Пример натюрморта с использованием декора

жет быть самой разнообразной, в зависимости от задумки автора (рис. 162, 163).

Работая над стилизацией объектов в постановке, как всегда необходимо отталкиваться от природной формы предметов: удлиненные предметы не стоит заменять на компактные, тогда как утрировать ситуацию и еще более их удлинить будет вполне логично.

Рисование кистью

С помощью кисти можно рисовать как цветной тушью по светлой бумаге, так и белой гуашью по черному фону. Рисование кистью имеет свои особенности: здесь нет жесткой линии, напротив, она пластична, мягка, меняет свою толщину при нажиме, создавая при этом живописные эффекты. Возможности нанесения декора в таком случае ограничены, хотя и не исключены совсем. Он проще, лаконичнее, чем при рисовании пером, так как акцент делается на пластику линии, а не на декоративные элементы, заполняющие предметы (рис. 164, 165).

Поскольку характеру линии в этой технике отводится особое место, важно тщательно продумать ее на всем протяжении, исключаются всякие возможности случайных ходов.

Работа, выполненная в данной технике, выглядит более лаконичной и упрощенно-стилизованной.

Рис. 164. Стилизованные изображения кошек, выполненные кистью

Рис. 165. Декоративный пейзаж, выполненный кистью

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Каковы возможности преобразования объектов при их декоративном изображении?
2. Поясните, что значит декоративное рисование, приближенное к реальности.
3. В чем смысл декоративного рисования стилизованных объектов?
4. Охарактеризуйте особенности декоративного рисования фруктов разной формы.
5. Каковы отличительные особенности декоративного рисования драпировок?
6. Перечислите основные требования к зарисовкам растительных форм.
7. Каким образом можно утрировать природные качества животного при его декоративном изображении в рисунке?
8. Как можно разнообразить рисование атрибутов морской фауны?
9. В чем характерная особенность декоративного рисования натюрмортных постановок?
10. Каким образом наносится декор на предметы в натюрмортных постановках?
11. Какими графическими средствами можно выделить наиболее значимые участки постановки?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ 1

- Выполнить ряд декоративных натуральных зарисовок фруктов с нанесением декора, согласующегося с пластикой формы. Можно использовать все виды рисования: тоновое (пятновое), линейное, комбинированное и декоративно-орнаментальное.

Цель

- Научиться применять декоративную графику для обработки форм, крупных и мелких, простых и сложных, объемных и плоских.
- Научиться верно сочетать выбранный декор с характером изображаемой конкретной формы объекта.

Требования:

- Стремиться к более разнообразному декоративному заполнению формы в каждой композиции.
- Соблюдать аккуратность при нанесении графического декора.

- Обратить особое внимание на толщину линии, так как чрезмерная толщина создаст ощущение тяжеловесности и будет разрушать форму.
- При декоративной обработке формы не забывать о пластике объектов, характерных особенностях их формы.

Объем:

- Декоративное рисование яблок, апельсинов и груш, форм простых и компактных: 1 лист формата А4.
- Декоративное рисование вишни, смородины, винограда, форм более мелких, но сложных по пластике в целом: 1 лист формата А4.
- Декоративное рисование простейшей композиции из различных фруктов и овощей: 2 листа формата А4.

Материал: тушь, перо, капиллярная или гелевая ручка, возможна цветная тушь.

ЗАДАНИЕ 2

- Выполнить декоративные зарисовки драпировок с использованием тканей разного качества. Рисовать с натуры, расположив драпировки так, чтобы образовались различные складки.
- Необходимо суметь сделать отбор, отказавшись от ряда случайных складок, не работающих на передачу пластики ткани.

Цель

- Научиться передавать пластику складок, стараясь при этом отобразить качество ткани (тонкая шелковая или грубая льняная и т.п.) и разницу в образовании складок.

Требование:

- Аккуратное выполнение рисунка, верный подбор толщины линии в зависимости от качества ткани.

Объем:

- Рисунок драпировки из грубых тканей: 1 лист формата А4.
- Рисунок драпировки из мягких, струящихся тканей: 1 лист формата А4.
- Один лист формата А3, в котором будут представлены различные драпировки тяжелых тканей с объемными складками и мягких шелковых тканей с более мелкими складками и иной пластикой.

Материал: тушь, перо, капиллярная, гелевая или шариковая ручка.

ЗАДАНИЕ 3

- Выполнить декоративные зарисовки растений (с цветами и без), стараясь точно расположить зарисовку в формате листа.

Цель

- Научиться графическими средствами (с помощью линии, фактуры и декора) передавать характерные особенности растительных форм.

Требования:

- Необходимо верно подобрать контурную линию и декор, характерные для изображаемого объекта.
- Наносить декор по направлению развития формы, украшая ее, но не перегружая.

Объем:

- Зарисовать вьющееся растение без цветков, больше используя линейное рисование и легкий фактурный декор: 1 лист формата А4.
- Зарисовать растение с цветками, используя разные графические средства в изображении листьев и цветов: 1 лист формата А4.
- Зарисовать круглые кактусовые растения, используя все виды графических средств: 1 лист формата А4.
- Зарисовать мелкие растения (мхи, лишайники), используя лупу для лучшего изучения растения. При отсутствии вышеназванных растений можно зарисовывать мелкую луговую траву: 1 лист формата А4.

Материал: тушь, перо, капиллярная, гелевая или шариковая ручка (можно цветные стержни), возможна легкая акварель.

ЗАДАНИЕ 4

- Выполнить ряд декоративных зарисовок, используя чучела птиц и животных, атласы-определители, энциклопедии, стараясь каждый раз создать выразительный и узнаваемый образ. При декоративной обработке формы важно опираться на природную фактуру и рисунок поверхности объекта, чтобы декор согласовывался с ней, а не противоречил.

Цель

- Научиться графическими средствами передавать красоту и многообразие представителей животного мира.
- Научиться подмечать и показывать в работе характерные особенности строения животного, манеру поведения, отображать то главное, чем природа наделила животное.

Требования:

- При создании выразительного образа, стилизовать и утрировать в разумных пределах (так, чтобы объект был узнаваем).
- Соблюдать аккуратность в нанесении декора.

Объем:

- Декоративный рисунок птиц в разных ракурсах (один объект или несколько): 2 листа формата А4.

- Декоративный рисунок представителей отрядов пресмыкающихся и земноводных (ящерицы, черепахи, змеи, лягушки и т.п.): 2 листа формата А4.
- Декоративный рисунок насекомых; на каждом листе располагать изображения одного насекомого в нескольких ракурсах: 3 листа формата А4.

Примечание:

- Задание создать законченную композицию не ставится. Нужно расположить несколько рисунков в формате листа, не оставляя больших пустот.

Материал: тушь, перо, капиллярная или гелевая ручка, возможна легкая акварель или цветной карандаш.

ЗАДАНИЕ 5

- Выполнить несколько зарисовок на тему «Морская фауна», стараясь выбрать объекты максимально разнообразные как по пластике форм, так и по декоративности.

Цель

- Научиться использовать декоративную графику для обработки различных объектов, согласуя декор с формой.

Требования:

- Аккуратно наносить на поверхность декор, подобрав соответствующую толщину линии.
- Сочетать линию и различные графические фактуры, использовать орнаментальный декор.

Объем:

- Выполнить 2 листа декоративных рисунков морских камешков и ракушек с достаточно большой плотностью заполнения формата объектами.
- Выполнить 2 листа графических рисунков с медуз, кальмаров, морских звезд, ежей, рыб.

Материал: тушь, перо, капиллярная, гелевая или шариковая ручка, возможна легкая акварель или цветной карандаш.

ЗАДАНИЕ 6

- Выполнить графическими средствами композиции с декоративными натюрмортами. Стремиться к созданию единого композиционного ансамбля, где все предметы взаимосвязаны и местоположение каждого логически оправдано; найти для больших и мелких предметов нужное место.

Цель

- Научиться применять декоративную графику для обработки форм, крупных и мелких, простых и сложных, объемных и плоских.

- Научиться верно сочетать выбранный декор с характером изображаемой конкретной формы объекта.

Требования:

- Декор на поверхность необходимо наносить сообразно форме предметов, выявляя их пластику.
- Работая над стилизацией, в постановке необходимо исходить из природной формы объектов, утрируя ее, но не заменяя круглые формы квадратными, длинные короткими и т.п.
- Соблюдать аккуратность в нанесении декора.

Объем:

- Выполнить декоративный натюрморт из упрощенных стилизованных форм, заполненных декоративным орнаментом упрощенного типа. Количество предметов: 5—7. Предварительно выполнить несколько вариантов эскизов компоновки предметов.
- Выполнить статичный натюрморт из 7—10 предметов активно заполненный декором, согласующимся с пластикой формы предметов.
- Выполнить динамичный декоративный натюрморт, используя активные ракурсы предметов, заполненных геометрическим орнаментом динамического характера.

Декоративные натюрморты:

- 3 листа формата А4; поисковые эскизы к ним: 3—4 листа такого же формата.

Материал: тушь, перо, капиллярная ручка, цветная акварель и цветной карандаш для легкой подкраски.

ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р.Л. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. М., 1990.
Буткевич Л.М. История орнамента: Учеб. пособие для вузов. М., 2003
Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб., 1996.
Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.
Волкотруб Ж.Т. Основы комбинаторики. Киев, 1986.
Диль Г. Пикассо, альбом. М., 1995.
Зайцев Е.А. Наука о цвете и живопись. М., 1986.
История искусства зарубежных стран. М., 1982.
Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1910.
Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981.
Куприн А.В. Натюрморт. М., 1971.
Кустодиев Б.М. Образ и цвет. М., 1971.
Малахова С.А., Журавлева Т.А., Козлов В.Н. Художественное оформление текстильных изделий. М., 1988.
Матюшин М.В. Закономерности изменяемости цветовых сочетаний. М., 1932.
Матюшин М.В. Опыт художника новой меры. М., 1926.
Миронова Л.Н. Язык пространства и цвета. Техническая эстетика. 1988, № 3.
Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М., 1968.
Соколова Т.Н. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.
Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.