

Минобрнауки России  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»  
(ННГАСУ)

ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»  
(ННГАСУ)

Г.И. Панкxенов, И.Л. Левин

КУРС ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ  
В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЙ  
ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРА

Утверждено редакционно-издательским советом ННГАСУ в качестве  
учебно-методического пособия по дисциплине «Рисунок»  
для студентов 1-3 курсов направления «Архитектура»

Нижегород  
ННГАСУ  
2011

УДК 76 (075)

ББК 85. 15

П 16

Рецензенты:

**Любимов В. В.** – заслуженный художник России,

член Союза художников России;

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

Волжского государственного инженерно-педагогического университета,

кандидат философских наук

Панксенов, Г. И. Курс формальной композиции в системе художественно-графической подготовки архитектора: учебно-методическое пособие по дисциплине «Рисунок» для студентов 1-3 курсов направления «Архитектура» / Г. И. Панксенов, И. Л. Левин. - Н. Новгород : Нижегород. гос. архит.- строит. ун-т, 2011. – 132 с. : ил.

Ил. - 63, библиогр. - 32 назв.

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

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

ББК 85. 15

ISBN

© Панксенов Г.И., Левин И.Л., 2011

© ННГАСУ, 2011

## Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. Общие закономерности построения беспредметных изображений	
1.1. Формальная композиция как способ конструирования целостной и пластически организованной структуры изображения.....	9
1.2. Основные средства и способы композиционной организации изображения.....	12
1.3. Освоение композиционной грамоты беспредметного изображения в процессе изучения элективного курса «Основы формальной композиции».....	37
ГЛАВА II. Дидактические рекомендации для выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по «Рисунку» (1 курс)	
2.1. Методы, приемы и технологические способы выполнения учебного задания «снятие образительности» по формальной композиции.....	64
2.2. Методика построения статических и динамических композиционных форм.....	73
2.3. Особенности выполнения графических композиций на основе музыкальных произведений.....	79
Приложение .....	85
Литература .....	128

## Введение

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

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

акцентируется значение графических компонентов формообразования в архитектурно-художественном творчестве.

На кафедре рисунка и живописи ННГАСУ «Формальной композиции» как учебному разделу дисциплины «Рисунок» уделяется особое внимание в рамках научно-исследовательского проекта «Художественно-изобразительные средства конструирования композиционной формы и методические особенности их использования в практике высшего архитектурного образования». В 2003 г. была разработана и апробирована в ходе многолетней учебной работы программа элективного курса «Основы формальной композиции» (автор - заведующий кафедрой, кандидат архитектуры, профессор Г.И. Панксенов). Преподавателями кафедры рисунка и живописи А.Г. Герцевой и О.В. Куликовой под общим руководством Г.И. Панксенова составлена учебная программа, включающая задания по формальной композиции, выполняемые в процессе изучения первокурсниками дисциплины «Рисунок». Разработано научно-методическое обеспечение многопланового изучения курса формальной композиции. Опубликованы учебно-методические материалы, предшествующие настоящему изданию: в 2006 г. доцентом И.Л. Левиным изданы методические указания «Методика выполнения заданий по формальной композиции в соответствии с учебной программой по «Рисунку» (1 курс)» [14], а в 2007 г. выпущено учебное пособие Г.И. Панксенова «Живопись. Форма, цвет, изображение» [19].

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

должно уступить место осмысленному конструированию композиционной формы.

В современном архитектурном образовании все творческие дисциплины, от изобразительных до проектировочных, начинаются с композиции. Знание, понимание и применение композиционных закономерностей является основой формирования специалиста-архитектора. **Композиция** (от лат. *composition* – составление, связывание) в любом виде искусства определяется и как способ (сочинение), и как система построения художественного произведения посредством согласования между собой определённых компонентов (частей, средств). **Композиция изображения** – это особая форма структурной организации изобразительного материала в неразрывном единстве и взаимосвязи образно-выразительной (содержательной) и конструктивно-знаковой (формальной) сторон изображения.

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

Анализ философской, культурологической, психологической и учебно-методической литературы по тематике графического творчества показал, что проблемами исследования формальных закономерностей в художественном изображении занимались многие деятели науки и искусства.

В трудах Р. Арнхейма [1], В.П. Бранского [3], И. Иттена [9], В.В. Кандинского [10, 11], Ю.В. Пухначева [21], Б.В. Раушенбаха [22], А.М. Родченко [23], С.О. Хан-Магомедова [30], И.Ш. Шевелёва [32]

сформулированы философские, психологические и теоретико-методологические основы изучения художественной формы в произведениях пространственных искусств.

Формальный анализ композиционной структуры плоскостного изображения с искусствоведческих и художественно-методических позиций проводится в работах О.Л. Голубевой [7], К.Т. Дагддияна [8], Е.В. Жердева [29], А.С. Котлярова [12], А.И. Лапина [13], Г.М. Логвиненко [15], Р.В. Паранюшкина [20], Б.А. Соловьёвой [26], В.Б. Устина [28].

В.Я. Береснева [2], И.Л. Ванечкина [4], А.М. Свешников [24], Н.М. Сокольникова [25], И.Н. Стор [27], О.В. Чернышев [31] исследовали проблему взаимосвязи формального и ассоциативного методов построения композиции изображения в контексте дидактики художественного творчества.

Учебно-методические принципы изучения основ формальной композиции в системе высшего архитектурного образования подробно изложены И.Л. Левиным [14], О.Г. Максимовым [16], В.А. Мельниковым [17], Г.И. Панкسنковым [18, 19].

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

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



# ГЛАВА I

## ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПОСТРОЕНИЯ БЕСПРЕДМЕТНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

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

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

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

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

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

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

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

- *целостность* (неразрывность, органичность соединения частей: ни один элемент композиции нельзя изменить, дополнить или убрать без нарушения гармонии целого);

- *соподчинённость* (установление системы взаимодействия главных и второстепенных элементов для обеспечения иерархии зон внимания, акцентировка значимых участков изображения);

- *упорядоченность* (последовательность расположения элементов изображения в соответствии с закономерностями их целостного зрительного восприятия);

- *соразмерность* (пропорционально гармоничное соотношение форм и размеров элементов изображения);

- *структурность* (конструктивная ясность, рациональность, тектоничность композиционного построения);

- *гибкость* (возможность появления новых комбинаций элементов в зависимости от характера и места восприятия изображения, способность последнего к ассоциативной трансформации);

- *интерпретация* (повторение целого в частях, варьирование единого принципа построения изображённых элементов);

- *развитие* структуры (последовательное усиление звучания пластической и образной идеи - от завязки к кульминации изображения, и наоборот – от кульминации к развязке).

Методологически формальная композиция в изобразительной деятельности рассматривается с позиции двух основных подходов. *Структуралистский подход* указывает на разнообразие моделей построения изображения в соответствии с определёнными закономерностями восприятия визуальной информации, на различные варианты формообразования. *Ассо-*

*циативно-экспрессивный подход* предполагает анализ зависимости выбора формальных средств изображения от выражения определённой общезначимой эмоции, ассоциативно-образной идеи (т.е. нацеливает на переход от формальной к ассоциативной композиции). Оба указанных подхода могут быть эффективно использованы в выполнении беспредметных художественных изображений.

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

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

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

## 1. 2. Основные средства и способы композиционной организации изображения

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

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

**Линия** – элемент, образованный последовательным движением точки в определённом направлении, т.е. элементарная модель графического развития. В изображении она обладает следующими качествами: длиной (протяжённостью) - *длинная* и *короткая*; толщиной (*толстая* и *тонкая*), фиксированным положением по отношению к горизонтали или вертикали (*горизонтальная*, *вертикальная*, *наклонная*); степенью кривизны (*прямая* и *кривая*); пластикой (*ломаная* или *гибкая*, «*строгая*», «*живая*» и т.д.), фак-

турой и текстурой (*рыхлая* и *чёткая*). Условно можно говорить о пространственно-динамических качествах линии – о направлении и активности движения («*спокойная*», «*динамичная*» и т.д.), о связи с планами пространства. Однако сами по себе графические элементы не могут стать элементами композиции без ограничения визуального поля их воздействия границами формата картинной плоскости.

**Формат изображения** (ограничительная форма и соотношение размеров картинной плоскости) может быть горизонтальным (длина больше высоты), вертикальным (высота больше длины) и квадратным (высота картинной плоскости равна её длине). Используются реже и не рекомендуются в учебных целях (так как затрудняют структурный анализ картинной плоскости) форматы в виде круга, овала, многоугольника и других геометрических фигур. Формат подбирается в соответствии с общей направленностью и устремлённостью композиционных элементов, их динамическим характером и пропорциональными свойствами. Например, квадратный формат больше подходит для изображения статичных форм и препятствует активизации движения элементов, горизонтальный – для эпического повествования, а вертикальный приобретает либо торжественное звучание (в симметричных композициях), либо подчёркивает динамизм взлётов-падений.

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

кости обусловлено действием визуальных сил (силовых линий), неравномерным напряжением, которое создают в пределах формата элементы изображения (рис. 2).

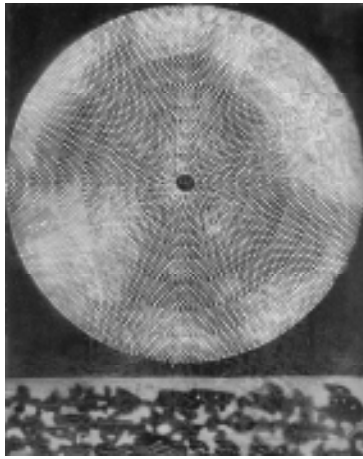


Рис. 1. Макс Эрнст  
«Рождение галактики»

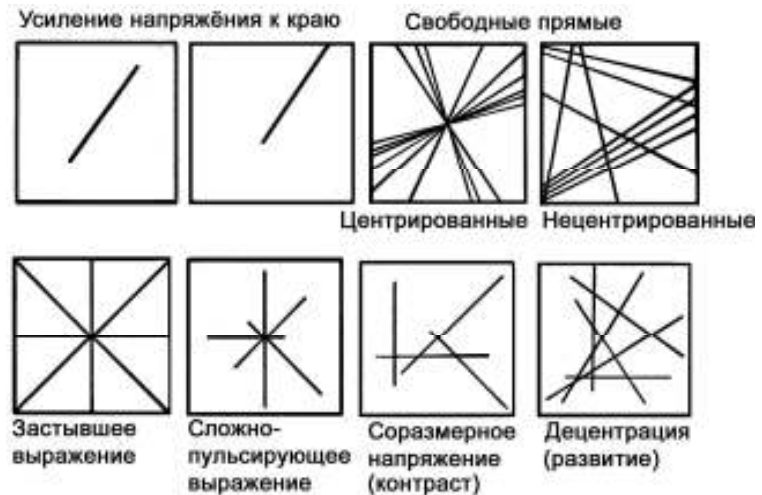


Рис. 2. Примеры различных композиций, составленных из прямых линий (по В.В. Кандинскому)

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

Более того, исследования В.В. Кандинского [11] свидетельствуют, что картинная плоскость в заданном формате неоднородна по распределению тектонических зон (понятие *тектоники* связывает воедино понятия устойчивости и равновесия). Самой «тяжёлой» оказывается правая нижняя часть картины, а самой «лёгкой» левая верхняя часть, верх картины «легче» её низа.

Расположение элементов может усиливать «драматические» свойства неравномерности зон картинной плоскости (если они нагружаются в соответствии с описанной конструкцией) либо смягчать их (нагрузка в противовес, например, когда элементы скапливаются больше в верхней части картины). Силы сопротивления границ формата движению элементов тоже различны и выстроены в следующей последовательности от минимального к максимальному сопротивлению: верхняя, левая, правая, нижняя стороны. По тектоническим свойствам движение элементов по диагонали, проведённой от левого нижнего к правому верхнему углу картины, проходит без активных перепадов близких по «тяжести» зон по «гармоничной» диагонали («лирическое напряжение»). А правый верхний и левый нижний углы связывает «дисгармоничная» диагональ («драматическое» напряжение). Приведённый психологом Р. Арнхеймом [1] пример с зеркальным изменением картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» показывает, как нарушается тектоника изображения, когда «лирическое» напряжение превращается в «драматическое» (рис. 3).

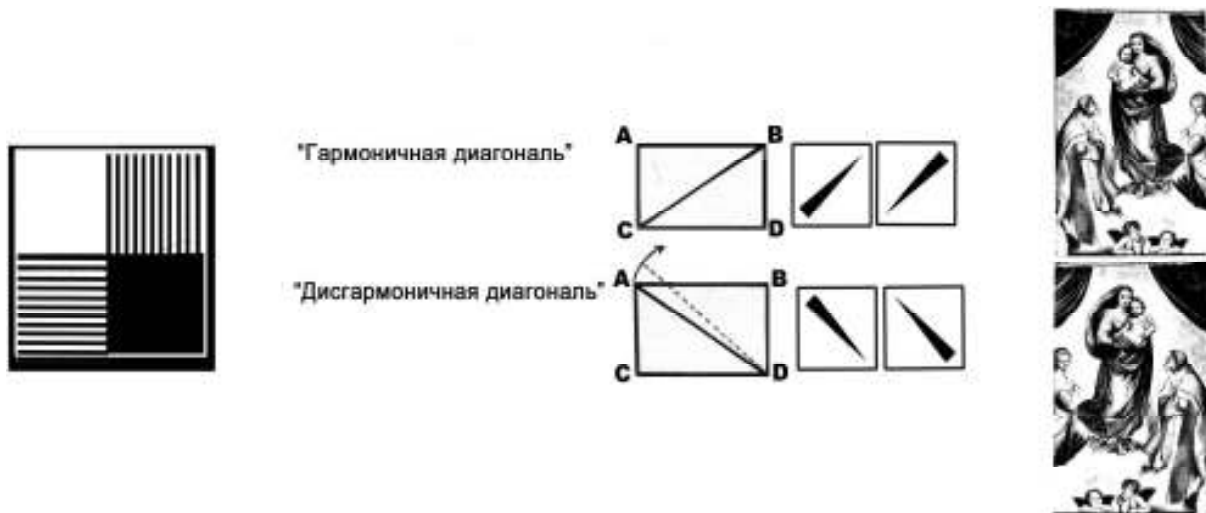


Рис. 3. Зоны равновесия картинной плоскости (выделены от самой светлой – «лёгкой» к самой тёмной – «тяжёлой»), свойства сопротивления сторон формата (показаны толщиной линии от максимальной к минимальной); тектонико-динамические различия развития движения элементов по «гармоничной» и «дисгармоничной» диагонали (по В.В. Кандинскому).

Справа – пример нарушения тектонических свойств картины Рафаэля Санти «Сикстинская мадонна» в результате её зеркального отражения (по Р. Арнхейму)

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

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

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

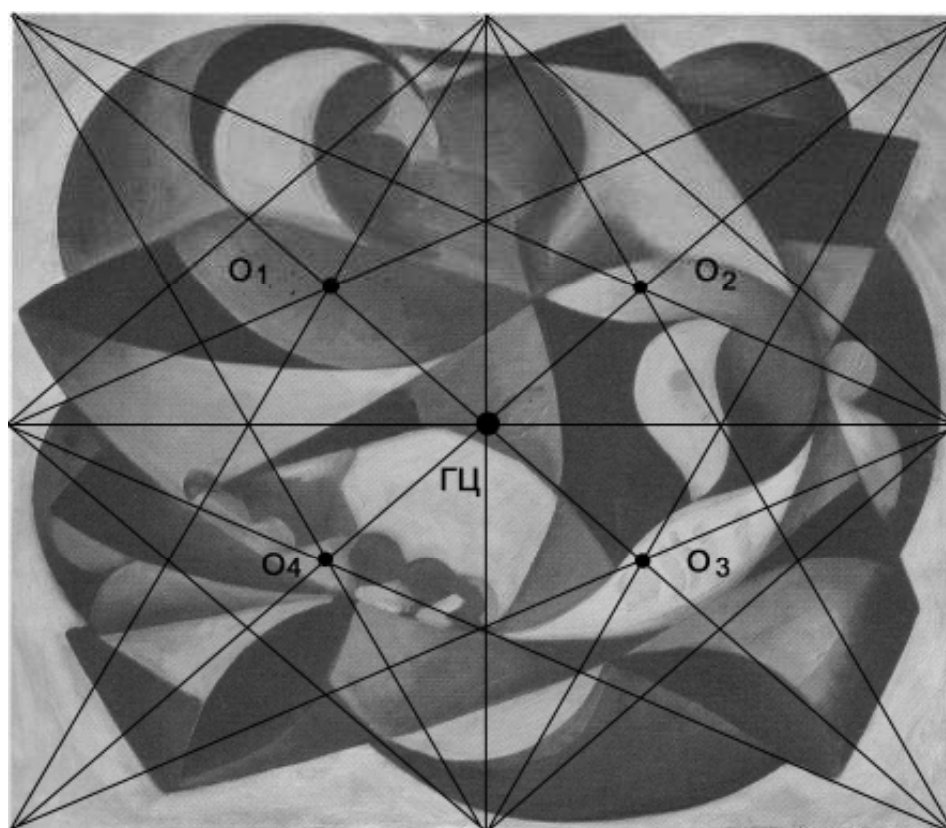


Рис.4. Структурный анализ формата композиции З.А. Бебришвили «Грузия»  
ГЦ – геометрический центр, О – оптические центры изображения



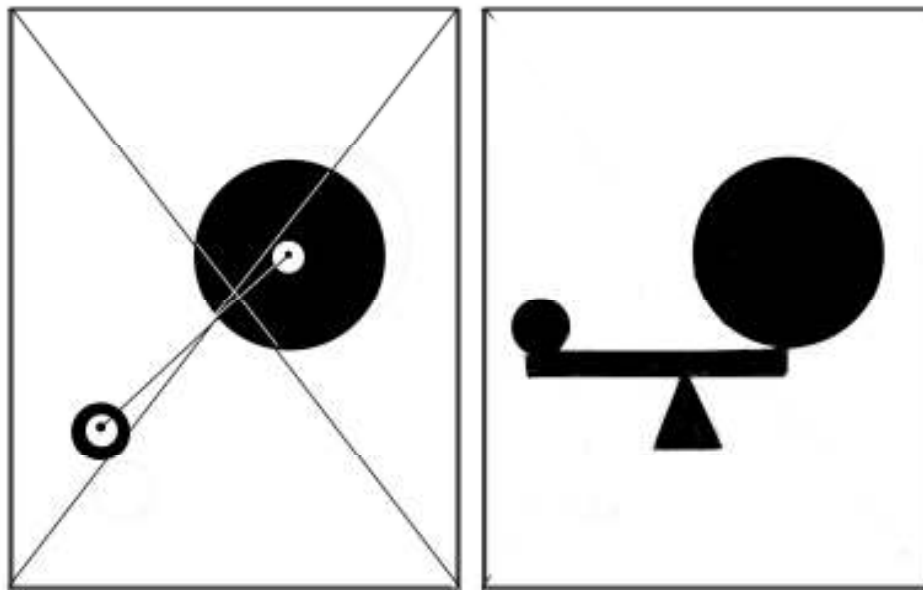


Рис. 5. Схема равновесия масс по «правилу рычага»

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

**Контраст** – средство художественной выразительности, основанное на различии и противопоставлении сравнительных характеристик объектов. Упражнения на контрасты композиционных элементов в графике предполагают последовательное структурирование формальных объектов по каждому виду контраста (по методу И. Иттена): большое – малое, светлое – темное, округлое – угловатое, точка – пятно, мягкое – твёрдое, плос-

кое - объёмное, много – мало, спокойное – беспокойное, широкое – узкое, гладкое – шершавое, плавное – резкое, легкое – тяжёлое, толстое – тонкое, высокое – низкое, прозрачное – непрозрачное, острое – мягкое, далёкое – близкое, целое – фрагментарное, горизонтальное и вертикальное – наклонное направления (рис.6).

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



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

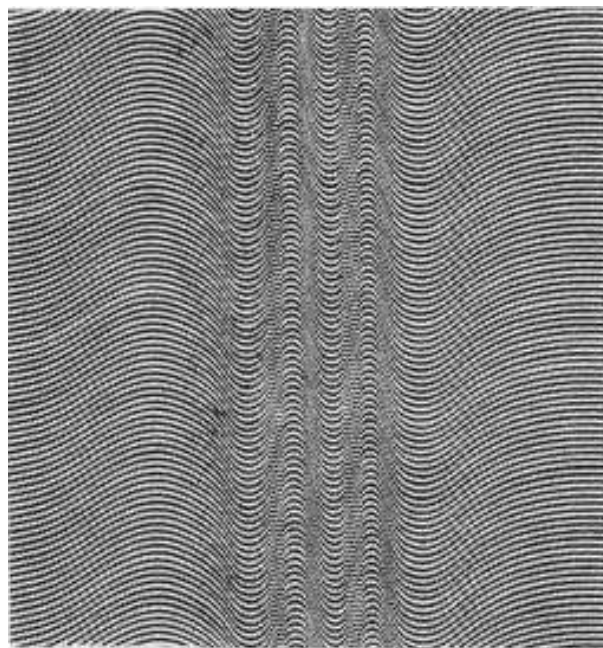


Рис. 7. Пример композиции, построенной на нюансе форм.  
Б. Риллей «Поток»

**Пропорции** – соотношения графических объектов по основным пространственным измерениям (длина, высота, глубина). Пропорции объ-

ектов по глубине определяются в графике в соответствии с выбранной пространственной системой изображения. Наиболее гармоничными считаются пропорциональные соотношения по «золотому сечению»: 0,618 (золотое сечение) и его вариации, образованные математическими преобразованиями - 0,544 (малое золотое сечение); 0,594 (дважды двойное золотое сечение); 0,682 (верхнее золотое сечение); 0,755 (нижнее золотое сечение); 0,786 – корень из золотого сечения; 0,8 (большое золотое сечение) (подробный анализ - см. [32]).

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

**Объём** – трехмерная пространственная характеристика объектной формы, выраженная изменениями её очертаний и последовательностью градаций фаз светотени.

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

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

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

**Пространственная организация формата** – передача трёхмерности изображения на двухмерной картинной плоскости.

Существуют различные способы пространственной организации:

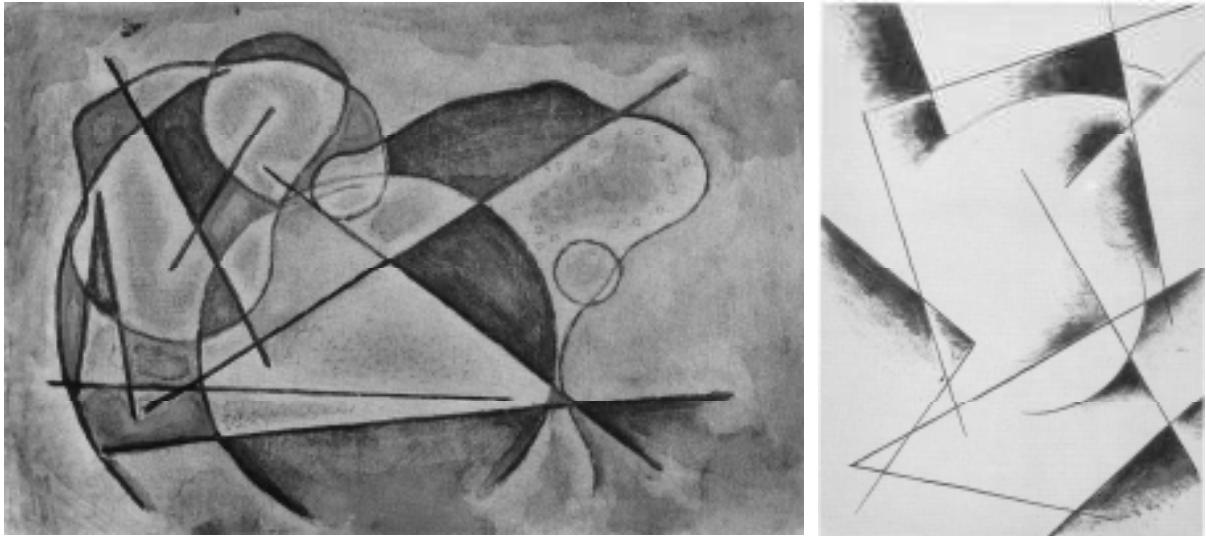


Рис. 8. Примеры пластического решения: слева - «гибкая» пластика (С.И. Калмыков «Абстрактная композиция»); справа - «жесткая» пластика (А.А. Веснин «Композиция»)

- *пространство ограничений* (условное выделение пространственных планов в замкнутых участках изображения);
- *изометрическая проекция* или *метод параллельных проекций* (выявление трёхмерности при помещении объекта в систему ортогональных проекций и анализ параметров объекта на основе параллельности его сторон трём осям пространственных измерений);
- *ренессансная перспектива* или *метод центральных проекций* (построение объекта в определённом масштабе глубины при заданных предельных точках на линии горизонта);
- *перцептивная перспектива* (масштаб глубины соответствует особенностям восприятия человеком пространства: средний план визуально приближается, передний план напоминает изометрическую проекцию);
- *«птичья» перспектива* (при точке зрения сверху);
- *«лягушачья» перспектива* (при точке зрения снизу);
- *обратная перспектива* (обратный масштаб глубины: фигуры дальнего плана увеличиваются, переднего – уменьшаются, предельная точка объекта находится в вершине зрительной пирамиды);
- *сферическая перспектива* (замена прямыми дугами);

- *резкая перспектива* (активное сокращение объектных форм в глубине);
- *скручивающаяся перспектива* (объектные формы сокращаются в спиралевидном движении к предельной точке);
- *комбинированное пространство* (одновременно совмещает несколько точек зрения);
- *деформированное (искажённое) пространство*;
- *иерархическое пространство* (выделение большим масштабом наиболее значимых фигур);
- *ложное* (построено на соединении разных пространственных планов, благодаря оптическим иллюзиям).

Кроме того, основные типы пространства классифицируются по глубине; по принципу замкнутости - *открытое, замкнутое и перетекающее*; по степени условности передачи глубины – *условное и объёмно-структурированное* (рис. 9).

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

конструктивные элементы собираются в определённом заданном направлении (рис. 14).

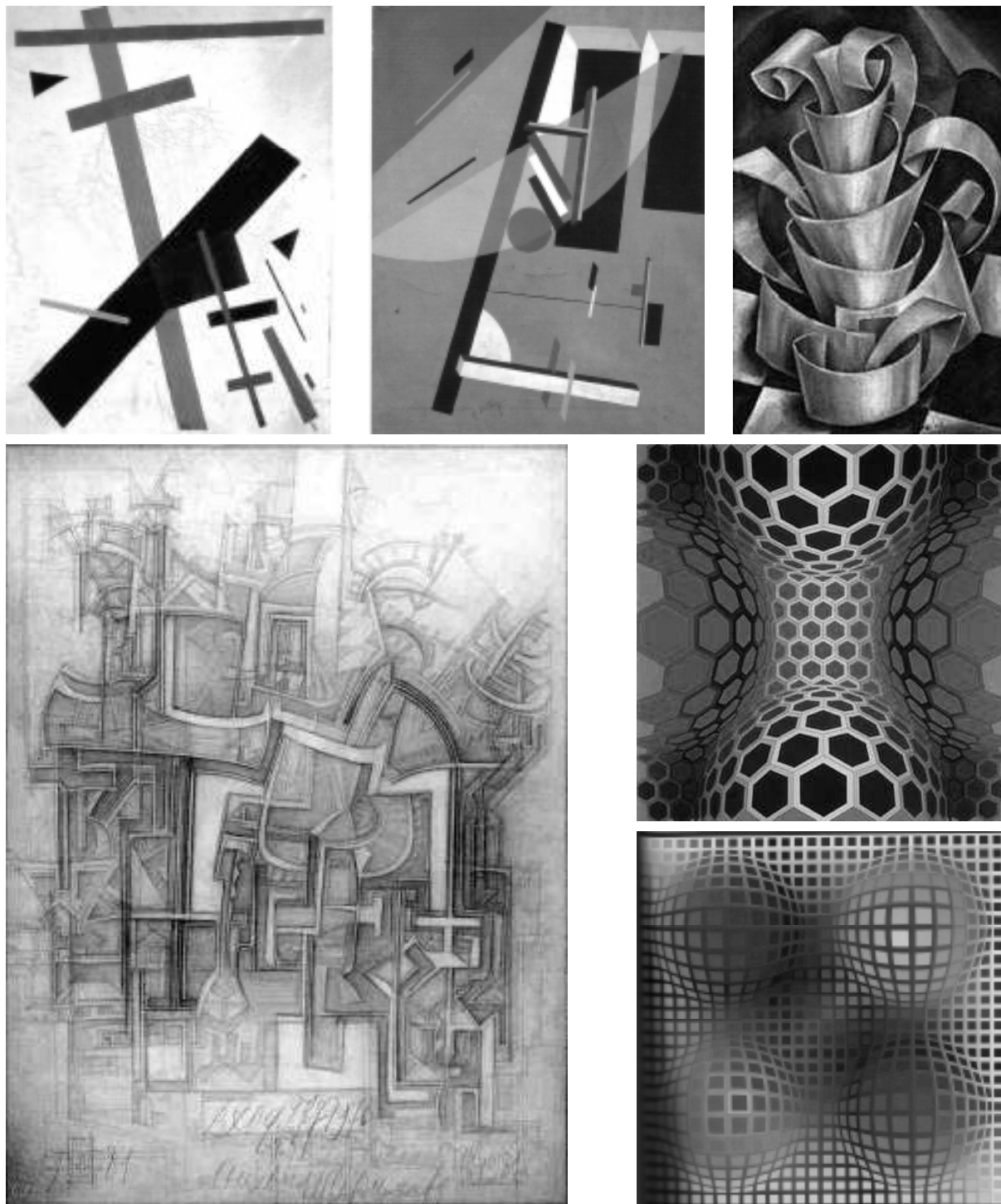


Рис. 9. Некоторые примеры организации пространства: (слева направо, сверху вниз): условное и открытое (К.С. Малевич); закрытое, синтезирующее плоскостную условность и характеристики объёма (Л.М. Лисицкий); закрытое, объёмно-структурированное (В.Д. Баранов-Россине); перетекающее, синтезирующее плоскостную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

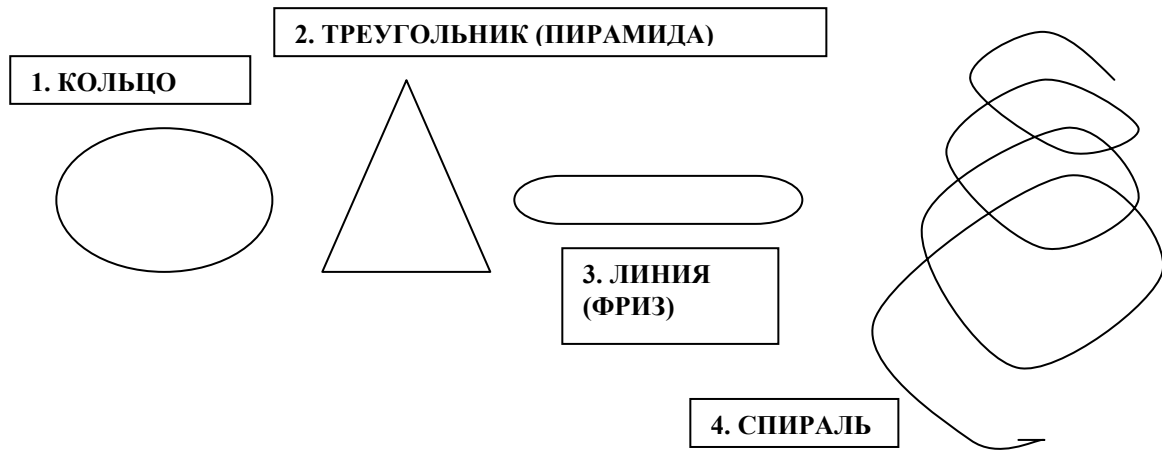


Рис.10. Схема форм замкнутого движения в композиции

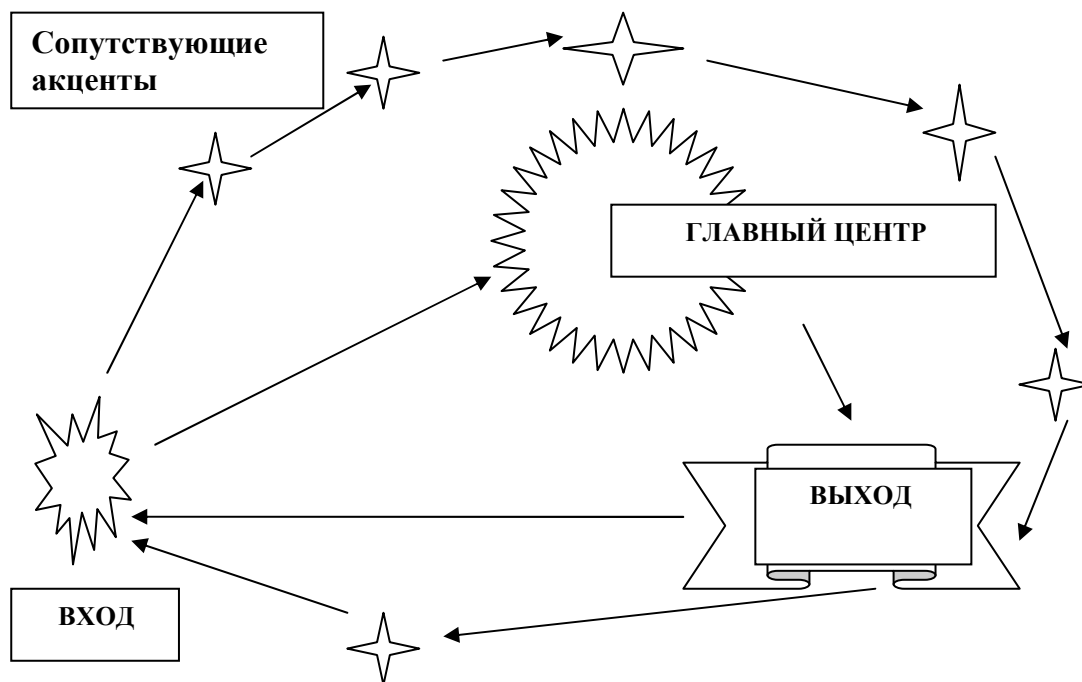


Рис. 11. Схема организации замкнутого движения в композиции (кольцевое движение)

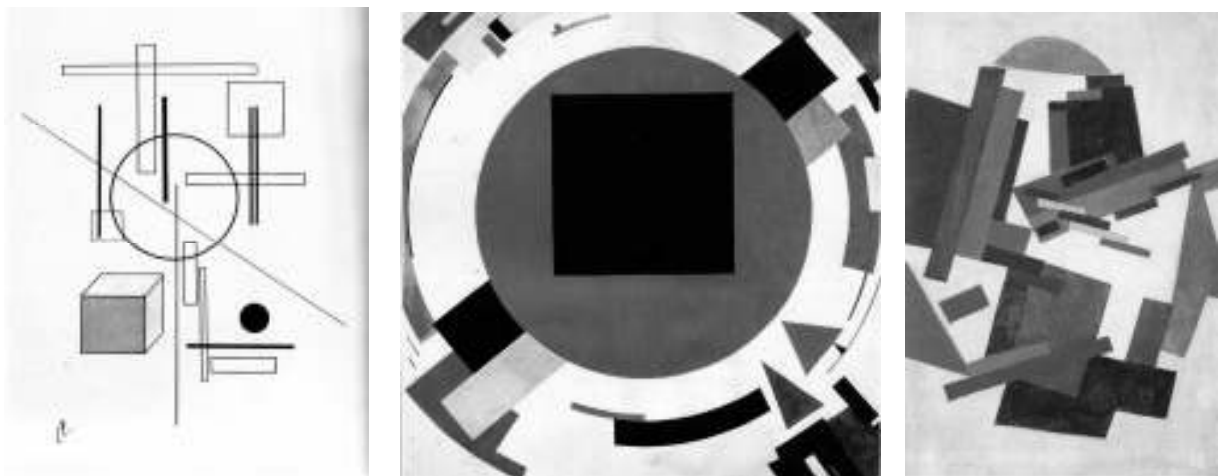
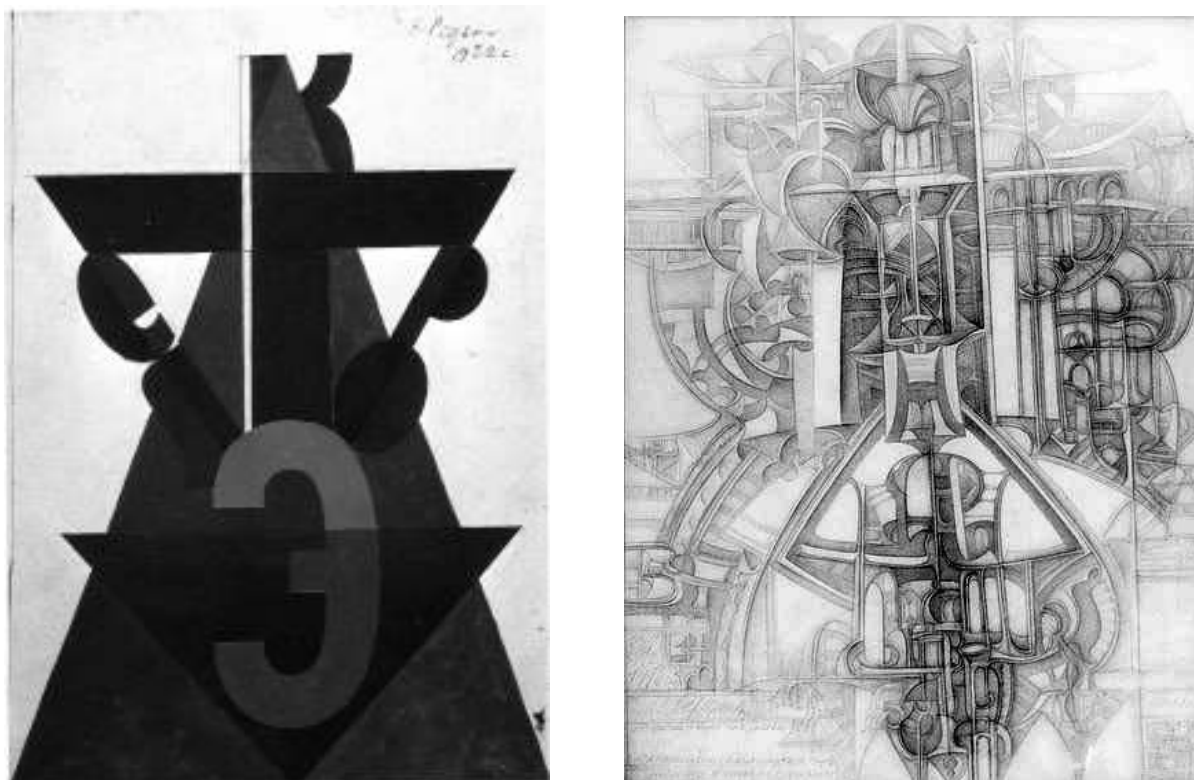


Рис. 12. Примеры кольцевого движения (слева направо):  
Л.М. Лисицкий - «Композиция», «Проун»; О.В. Розанова «Беспредметная композиция»



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

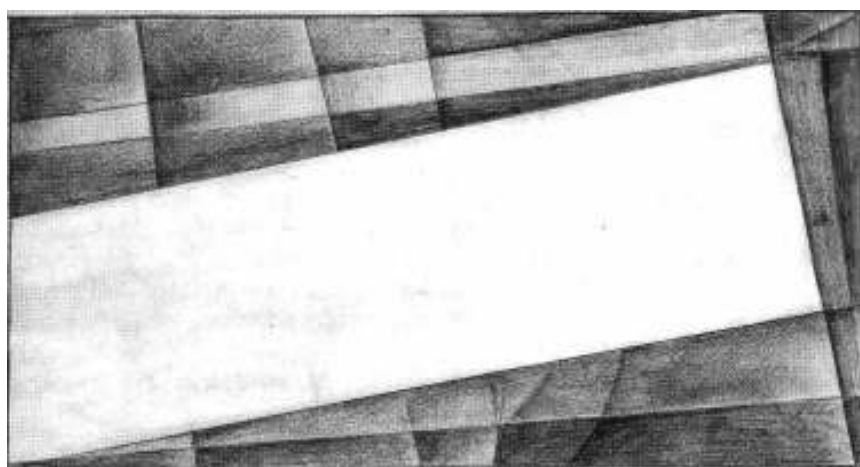


Рис.14. Пример линейного (фризового) движения.  
И.Г. Чашник «Супрематизм»

Наконец, спираль – самая сложная форма организации замкнутого движения, где ряд «колец» вихреобразно закручивается в композиционном пространстве и имеется не один композиционный центр, а система лидирующих композиционных элементов, из которых выделяется наиболее акцентуруемая фигура (рис. 15).





Рис. 15. Пример спиралевидного движения.  
В.В. Кандинский «Композиция VI»

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

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

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

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



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



Рис. 17. Метрическое членение отрезка на 9 частей

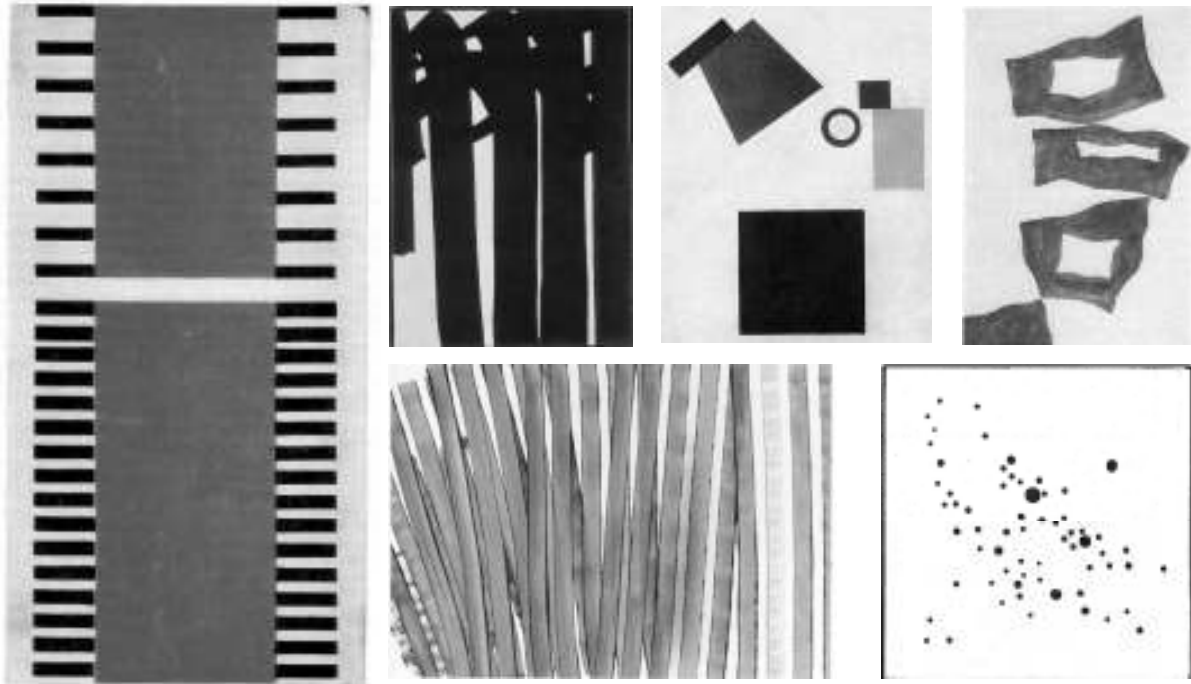


Рис. 18. Влияние метрических шагов на скорость движения. Слева - Л. Нусберг «Начало отсчета». Примеры композиций в медленном (вверху) и быстром (внизу) темпе ритма. Слева направо, сверху вниз: П. Сулаж «Живопись», К.С. Малевич «Супрематический автопортрет в двух измерениях», Х. Арп «Постепенность», Х. Хартунг «Композиция», В.В. Кандинский «Процесс высвобождения»

Ритмический ход может быть равномерным и неравномерным (рис. 19). Перерывы постепенности в изображении ритмического хода усиливают динамический эффект. В изобразительном искусстве ритмический ход может быть направлен в глубину (центростремительный) или от периферии к центру (центробежный). Центробежное движение ритмического хода создает большую сложность в восприятии, эффект преодоления пространственных преград. Последовательное сужение интервалов ритмического хода (увеличение темпа) приводит к возникновению перспективного эффекта (рис. 20).

Еще один тип ритма - ритмическая амплитуда. *Ритмическая амплитуда* - величина колебания ритмических единиц, перпендикулярная ритмической направленности (в отличие от ритмического хода, где развитие интервалов идет вдоль ритмической направленности). В изобразитель-

ном искусстве функцию ритмической амплитуды определяет масштаб. Сильные сжатия и разряжения ритмической амплитуды приводят к активной внутренней динамике всю композицию (рис. 21).

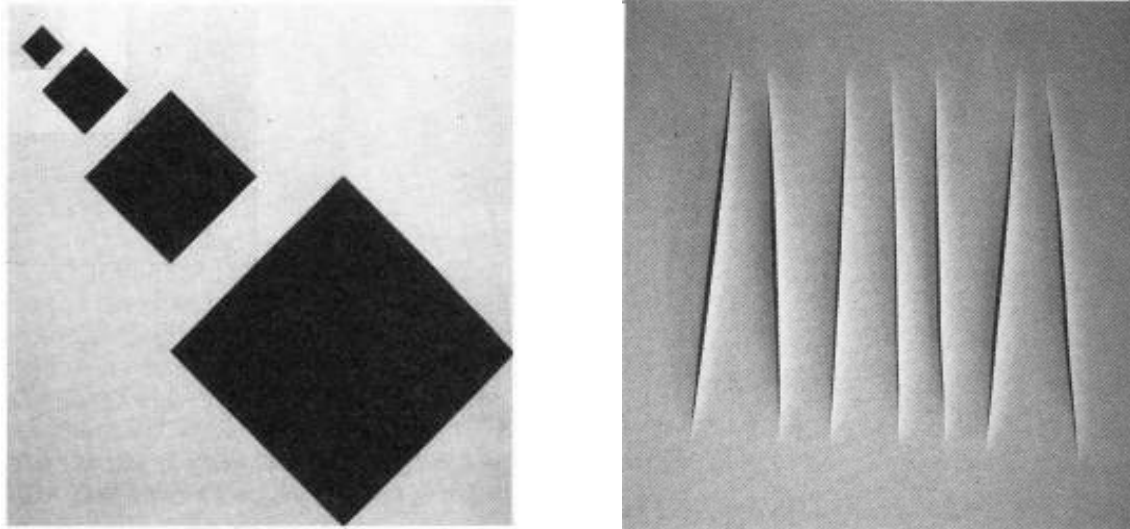


Рис. 19. Примеры равномерного и неравномерного ритма. Слева - Т. ван Дусбург «Арифметическая композиция»; справа - Л. Фонтана «Пространственный замысел»



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

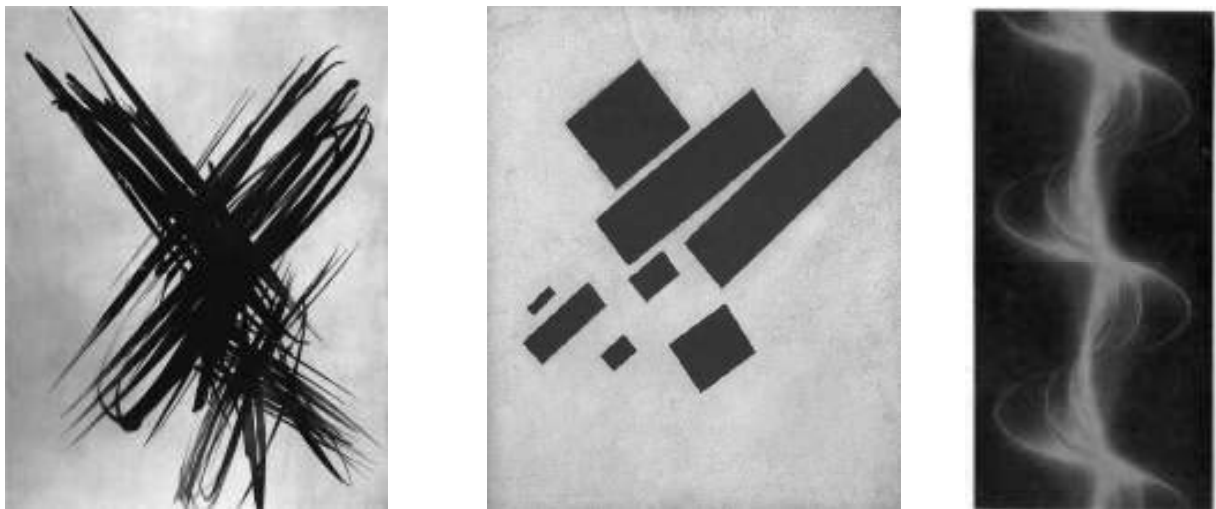


Рис. 21. Ритмическая амплитуда (слева направо): активно развивающаяся, широкая (Х. Хартунг «Т 1956-7»); последовательно развивающаяся (К.С. Малевич «Супрематизм с восемью прямоугольниками») и равномерно идущая (Ф. Инфантэ «Спираль бесконечности»)

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

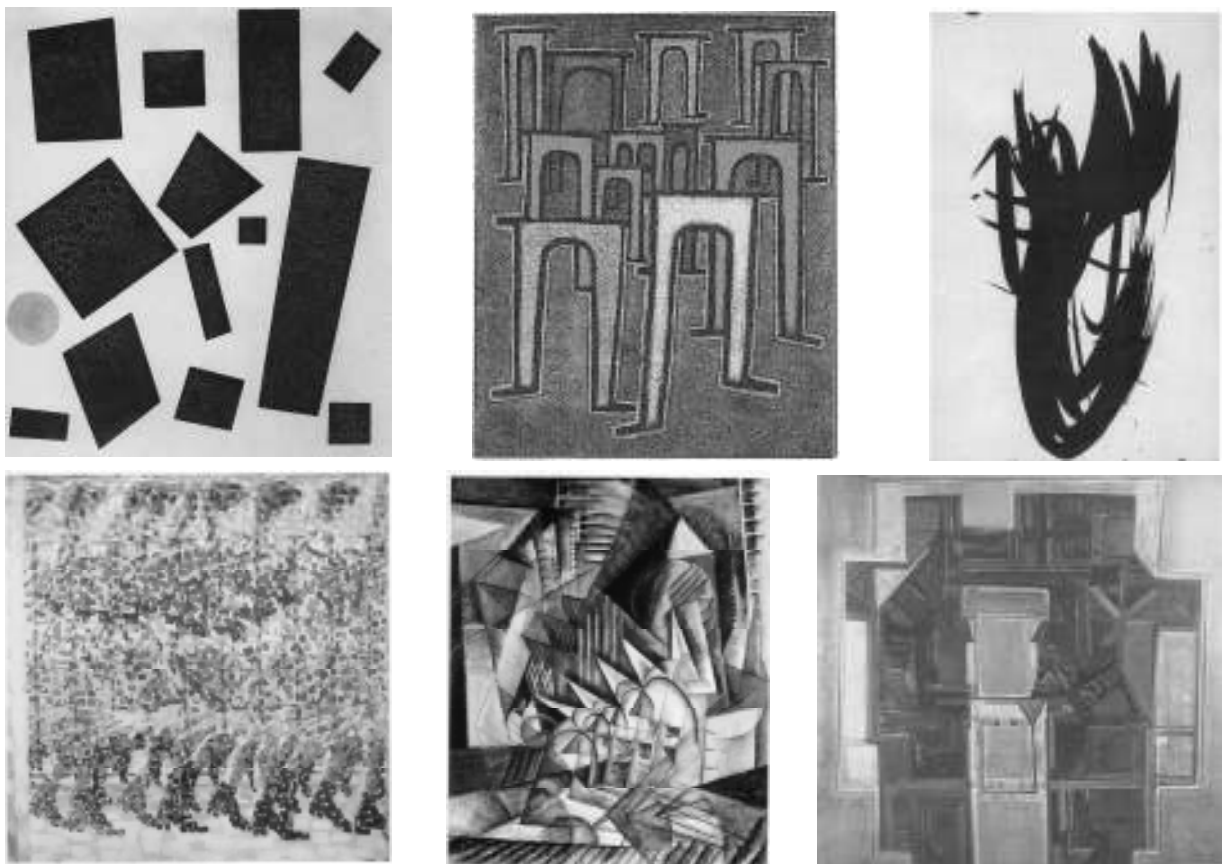


Рис. 22. Примеры пластического мотива (слева направо, сверху вниз):  
 К.С. Малевич «Супрематизм», П. Клее «Революция виадука», Х. Хартунг «Фарандола»,  
 Дж. Балла «Девушка, выбегающая на балкон», М. Вебер «Час пик», М.М. Шварцман  
 «Обретённое пространство»

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

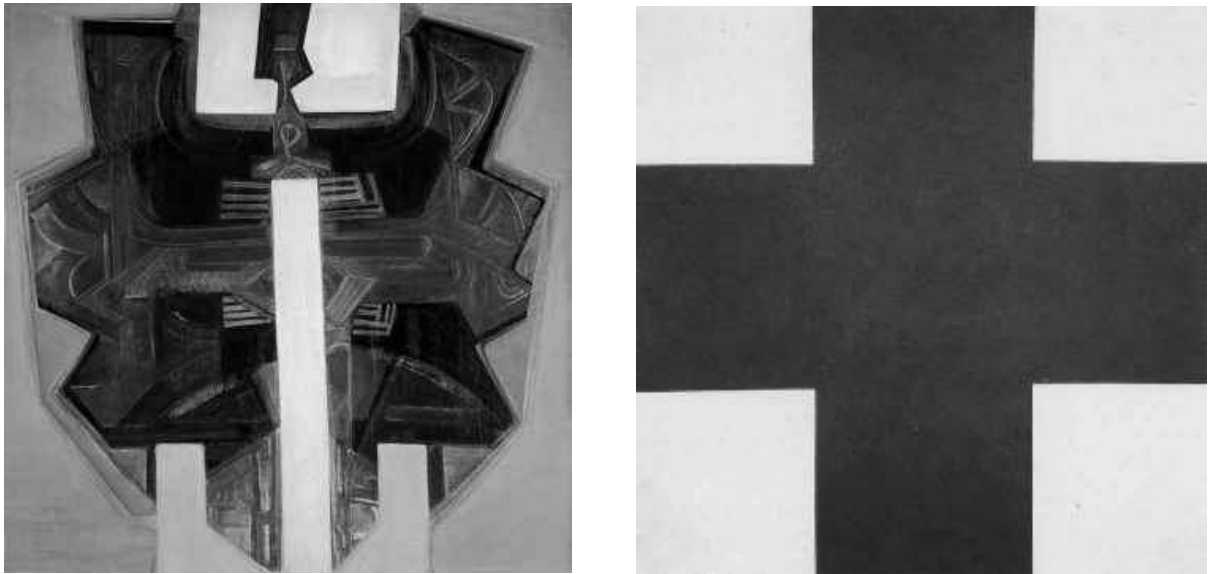


Рис. 23. Использование свойств симметрии (с незначительными нарушениями) в беспредметных композициях (на примере композиций М.М. Шварцмана – слева и К.С. Малевича - справа)

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

целого на отдельные части. С ними связан и другой тип оптических иллюзий – *иллюзии изменения отношений фигура – фон* (фигурой может восприниматься то изображённые объекты, то пространство между ними, раздробленные объекты «отпадают» к фону). Существуют *иллюзии изменения рельефа и перспективы, динамики, освещения, переоценки вертикалей, преувеличения острых углов* и др.

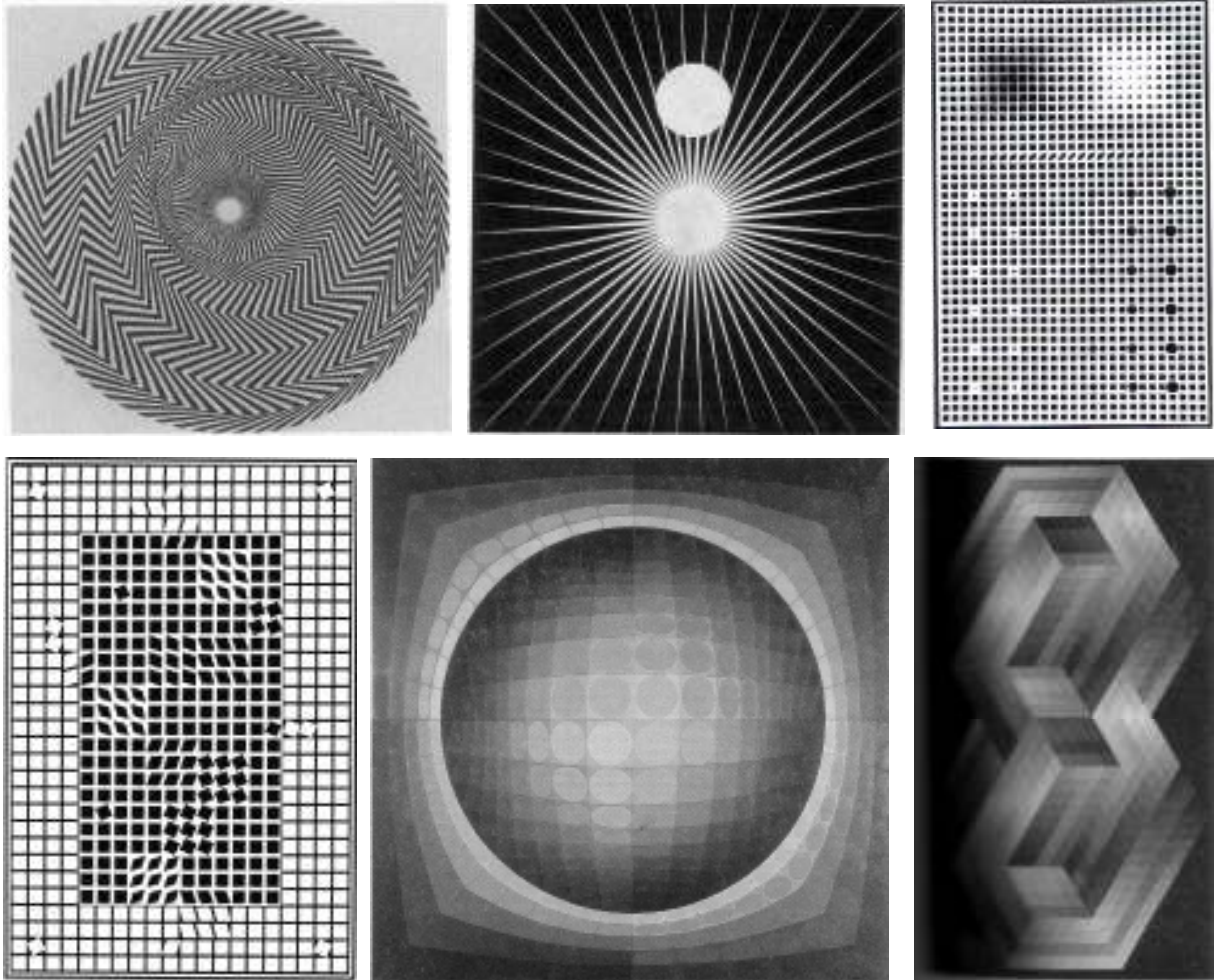


Рис. 24. Симметричные композиции с использованием оптических иллюзий.  
Б. Райли «Пламя», Р. Сапгир-Заневская «Солнце»; работы В. Вазарели – «Сверхновые», «Битлинко», «Дирак», «Иццо»

**Освещённость композиционных элементов** – качество изображения, передающее направление и силу светового потока в условном пространстве картины. Освещённость объекта или его частей передается *тоном* (светлотой), а общая освещённость в пределах всей картинной плоско-

сти - *тональностью* (общим высветлением или затемнением всех тонов картины). Освещение в композиции может быть *контрастным* (с чётко читаемым направлением источника света и явным различием в тоне света и тени) и *рассеянным* (сближенные отношения света и тени и неопределённое положение источника света).

Для организации тонального строя картины выбираются конкретная тональность (светлая, средней освещённости или тёмная) и определённый *тональный диапазон* (последовательность тональных градаций от самого светлого к самому тёмному пятну). В зависимости от образного замысла может быть использован различный тональный диапазон: широкий (если самый светлый и самый тёмный тона изображения далеко отстоят друг от друга по тональной шкале) и узкий (в случае сближенных тональных отношений между ними), многоступенчатый (если включает большое количество тональных градаций) и малоступенчатый (если количество тональных градаций минимально). В формальной композиции вовсе не обязательно ориентироваться на натуральный принцип распределения освещения. Намного важнее найти гармоничное соотношение тёмных, серых и светлых масс в картине (на основе «золотой пропорции»). Отдельные объекты изображения, акцентированные светлыми пятнами на тёмном фоне, могут то ярко «загораться», как самосветящиеся тела, то «гаснуть» и «растворяться» в окружении.

**Акцентировка** – выделение на основе контраста значимых участков изображения, отделение главного от второстепенного в нем. Акценты могут быть *центростремительными* (если окружающие элементы направлены в сторону акцентируемого пятна и ритмически сгущаются к нему), *центробежными* (если окружающие элементы направлены к периферии от акцентируемого пятна и ритмически разряжаются возле него) и *контрапунктирующими* (если в их сторону одновременно сгущаются одни и разряжаются другие пятна) (рис. 25, 26).





Рис. 25. Виды акцентов (схемы)

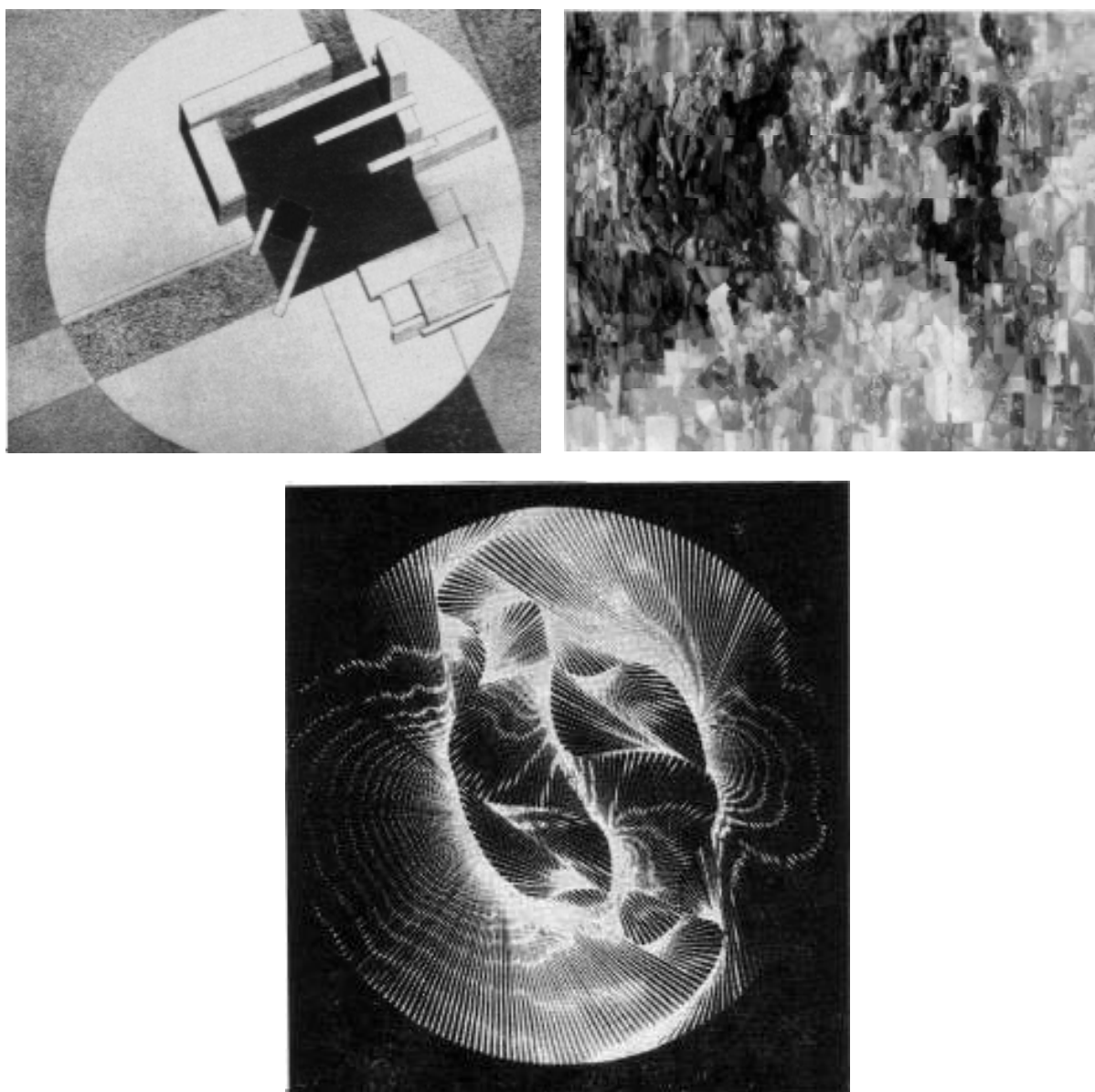


Рис. 26. Примеры акцентировок (слева направо, сверху вниз):  
 центростремительное (Л.М. Лисицкий «Проун 1-е. Город»);  
 центробежное (П.А. Филонов «Белая картина»);  
 контрапунктирующее акцентирование (А. Дуарте «Композиция»)

Из основных *композиционных приемов* часто применимы:

- повторение целого в частях (рис. 27 - 1);
- фрагментализация (часть вместо целого) (рис. 27 - 2);
- группировка (рис. 27 - 3);
- дробление форм (рис. 27 - 4);
- ранжирование акцентов (рис. 27 - 5);
- фокусирование объектов (рис. 27 - 6);
- сглаживание и смазывание форм (рис. 27 - 7);
- фонирование (рис. 27 - 8);
- обособление (рис. 27 - 9);
- перекрытие форм (оверлэппинг - частичное совпадение), примыкание, пересечение (рис. 27 - 10);
- пространственное варьирование форм (свертывание, развертывание и т.д.) (рис. 27 - 11);
- приёмы построения и трансляции симметричного изображения (поворот; перенос; осевая, зеркальная, центральная симметрия; кадрирование; изменение масштаба и т.д.) (рис. 27 - 12);
- приёмы построения асимметричного изображения (смещение по осям, разнохарактерность конструкции, деформация частей: сплющивание, вытягивание и т.д.) (рис. 27 - 13);
- альтернативное моделирование (рис. 27 - 14);
- инверсия форм (рис. 27 - 15);
- пластические связки и наложения форм (рис. 27 - 16);
- совмещение форм, врезки и выемки объёмов (рис. 27 - 17);
- совмещение ракурсов и точек зрения (рис. 27 - 18);
- разрывы форм (рис. 27 - 19).

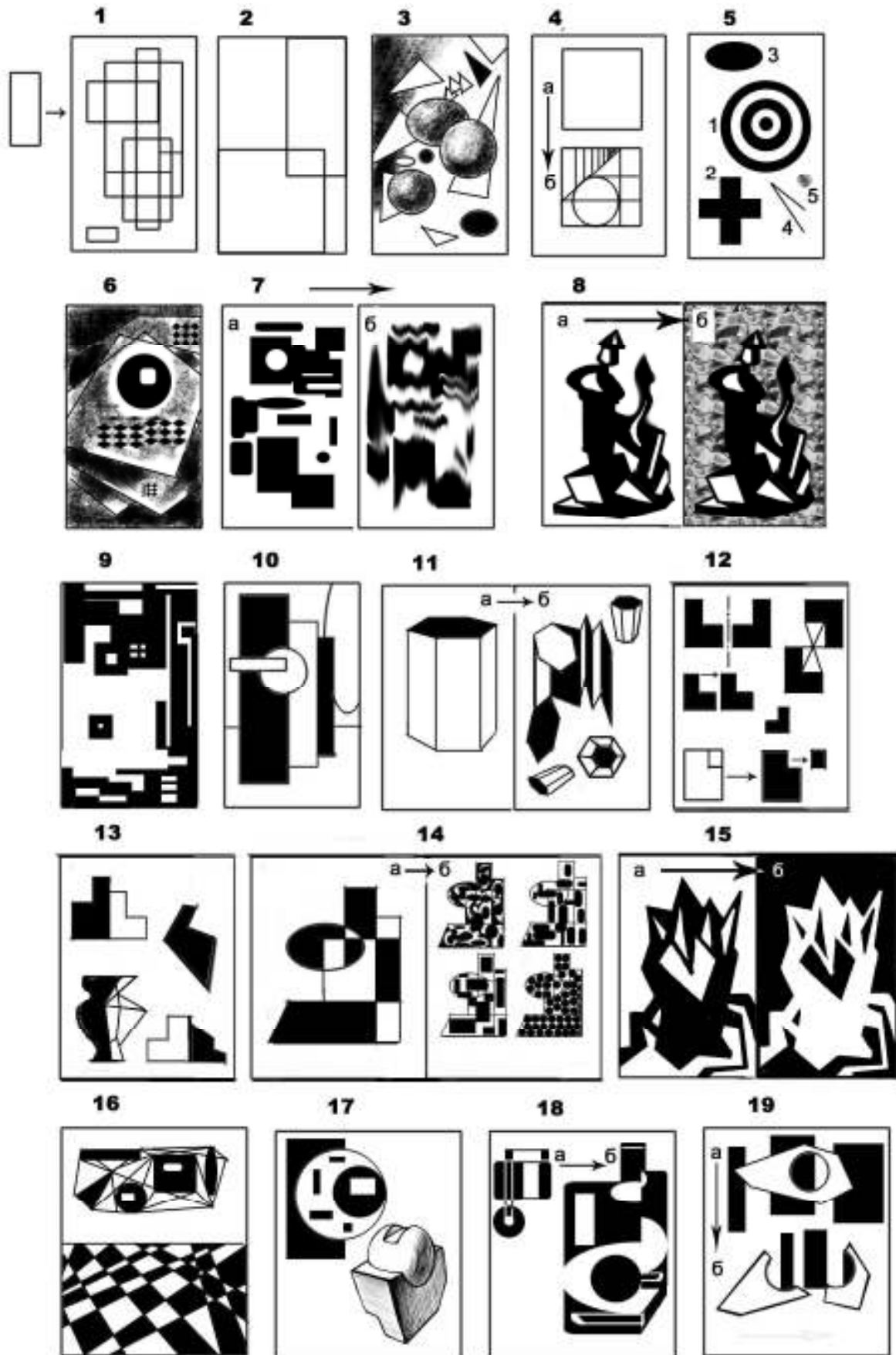


Рис. 27. Основные композиционные приёмы

Вместе с тем можно выделить три основные *операции преобразования* форм: *деформация* (от лат. *deformatio* – искажение) – искажение формы, выраженное во внешнем видоизменении ее частей (растяжение, сжатие, изгиб, кручение и т.п.); *модернизация* (от фр. *moderne* — современный) – обновление, усовершенствование формы, обогащение её деталями; *трансформация* (от лат. *transformo* – преобразую) – сущностное преобразование целостной структуры изображения, переход из одной изобразительной системы в другую (рис. 28). Трансформации изображения посвящен параграф второй главы, в котором рассматриваются способы выполнения учебного задания на «снятие изобразительности».

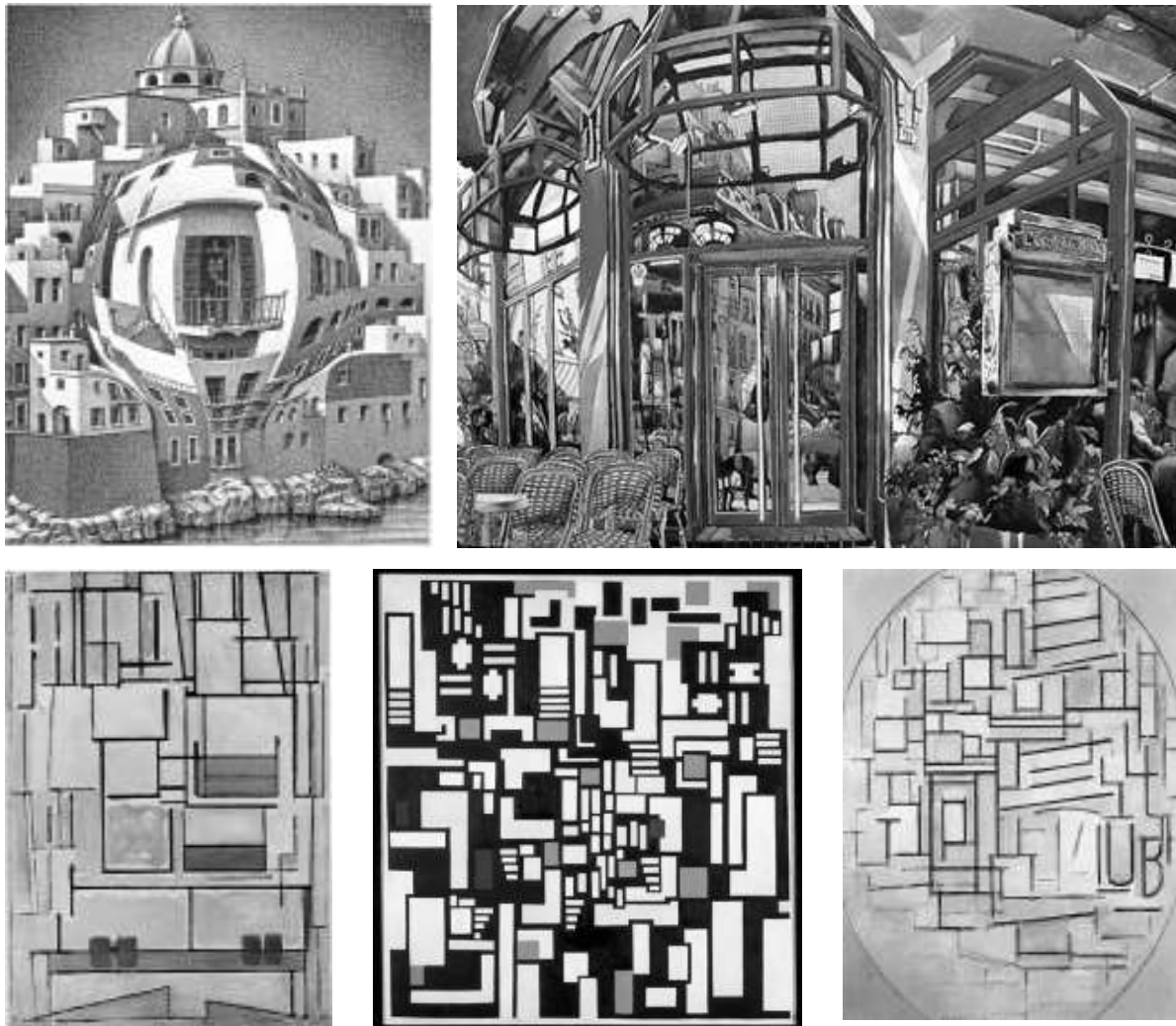


Рис. 28. Примеры типов преобразования изображений (слева направо, сверху вниз): деформация (М. Эшер «Балкон»), модернизация (М. Н. Ромадин «Кафе на бульваре Сен Жермен») и трансформация изображения архитектурного объекта (П. Мондриан «Голубой фасад», Т. ван Дусбург «Композиция IX», П. Мондриан «Древовидная структура»)

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

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

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

*2. Изучение структуры формата при выполнении беспредметной композиции.* Проводится структурный анализ квадратного формата (построение диагоналей, полудиagonalей, серединных перпендикуляров, выделение геометрического центра как точки пересечения диагоналей, нахождение оптических центров – точек пересечения диагоналей и полудиagonalей, проведение структурных параллелей и т.д.). Изучаются действия силовых линий, образованных определённым размещением фигур на картинной плоскости, ритмическими ходами и пластическими связями; исследуются связи композиционной тектоники с форматом изображения, акцентные свойства, тон, цвет, форма, величина элементов, фактура и текстура поверхности листа и т.д. Изображение выполняется методом цветной

аппликации из нескольких различных по тону, цвету и фактуре сортов бумаги (рис. 30).

**3. Выполнение симметричных геометрических узоров.** Применяется разнопорядковая центральная, осевая и зеркальная симметрия, гомотетия. В построении могут использоваться внутриконтурные связевые решётки правильных плоских фигур (указанный метод формообразования подробно описан Г.М. Головым [6]). При этом важно выстроить не контурно очерченное, а моделированное пятнами простых геометрических фигур изображение. Используется метод аппликации светло-серых полос на тёмном фоне (рис.31).

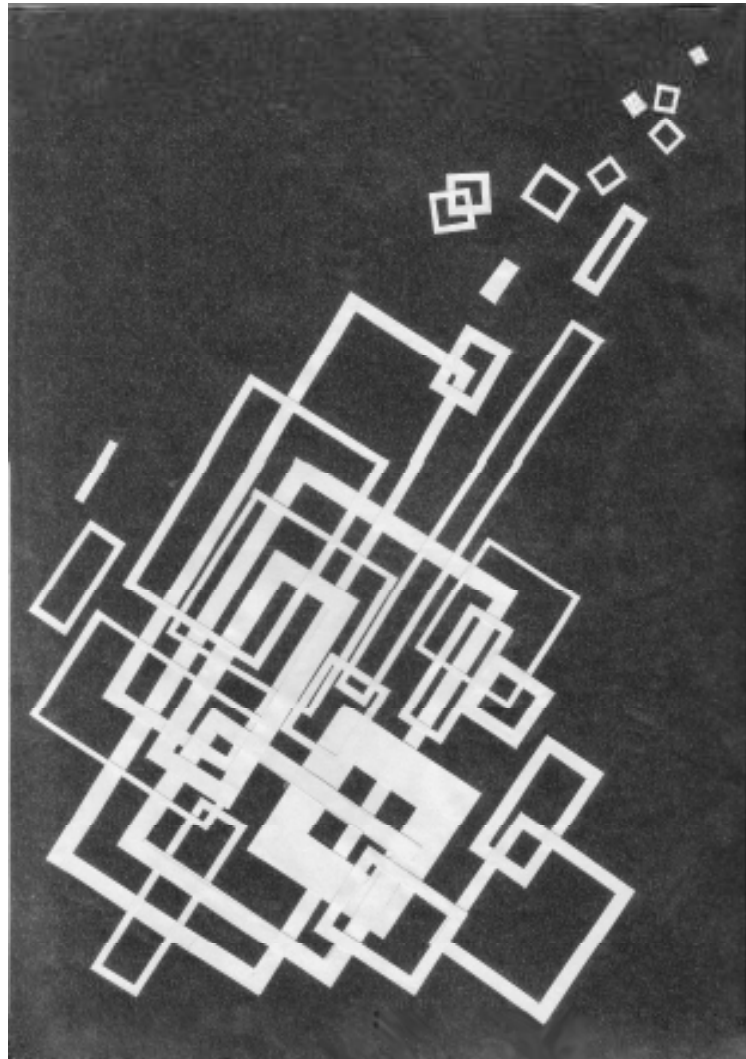


Рис. 29. Задание 1. Построение сложного изображения на основе вариаций формы определённой геометрической фигуры (повторение целого в частях).  
Аппликация

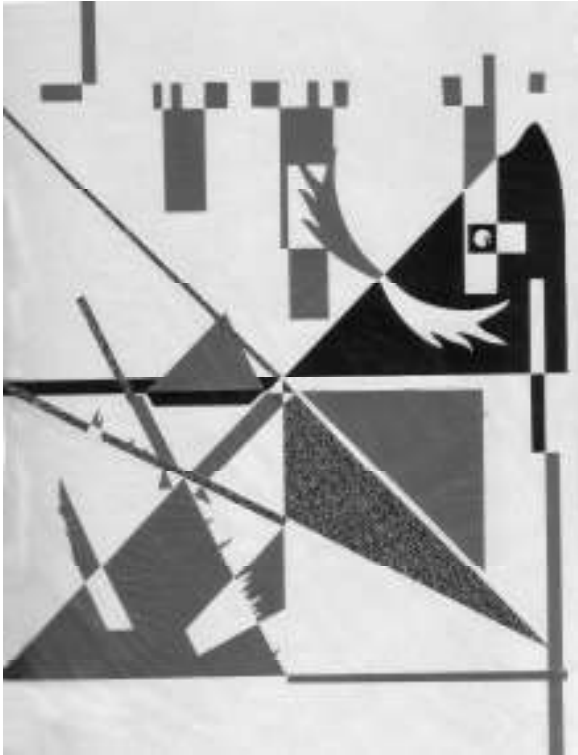


Рис. 30. Задание 2. Изучение структуры формата беспредметной композиции. Аппликация из цветной бумаги

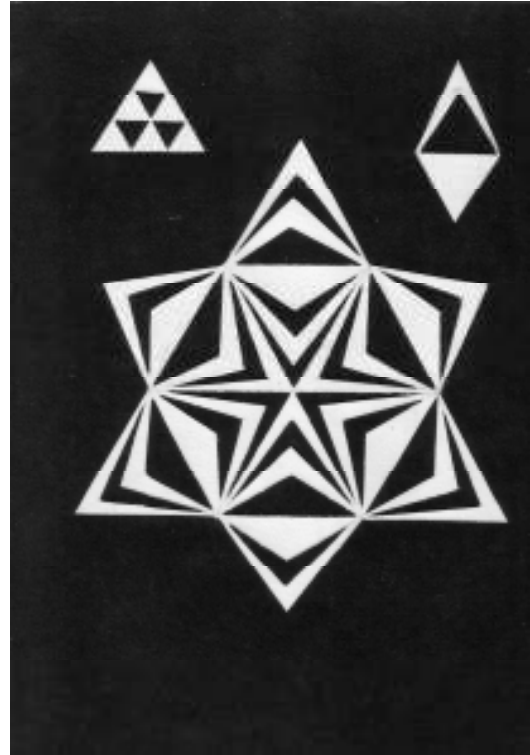


Рис. 31. Задание 3. Выполнение симметричных геометрических узоров. Аппликация

**4. Изучение типов изображений** (на основе дидактической модели визуальных знаков В.Я. Бересневой). Выполняется 7 типов изображений (рис. 32):

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

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

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

г) *ассоциативное* (ассоциативный знак – преобразование знаковой модели, при котором некоторые признаки формы отдельного объекта ис-

ключены, а оставшиеся комбинируются с признаками формы другого объекта);

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

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

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

О.В. Чернышёв подчёркивает, что знаковое изображение строится на принципах автономности, различимости, запоминаемости и визуальной активности [31].

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

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



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

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

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

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

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

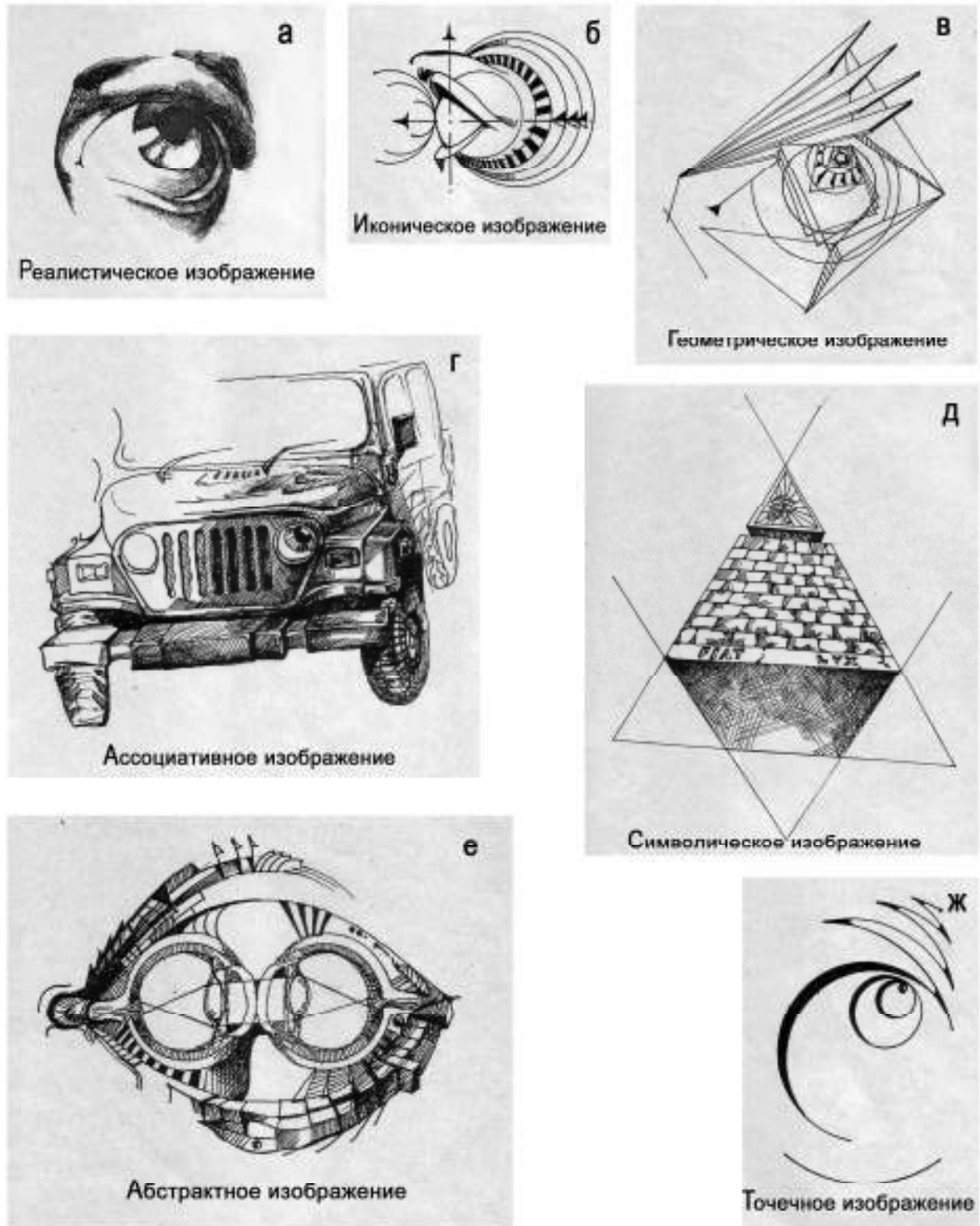


Рис. 32. Задание 4. Типология изображений на основе реального прототипа (глаз): реалистический, иконический, геометрический, ассоциативный, символический, абстрактный, точечный типы изображений

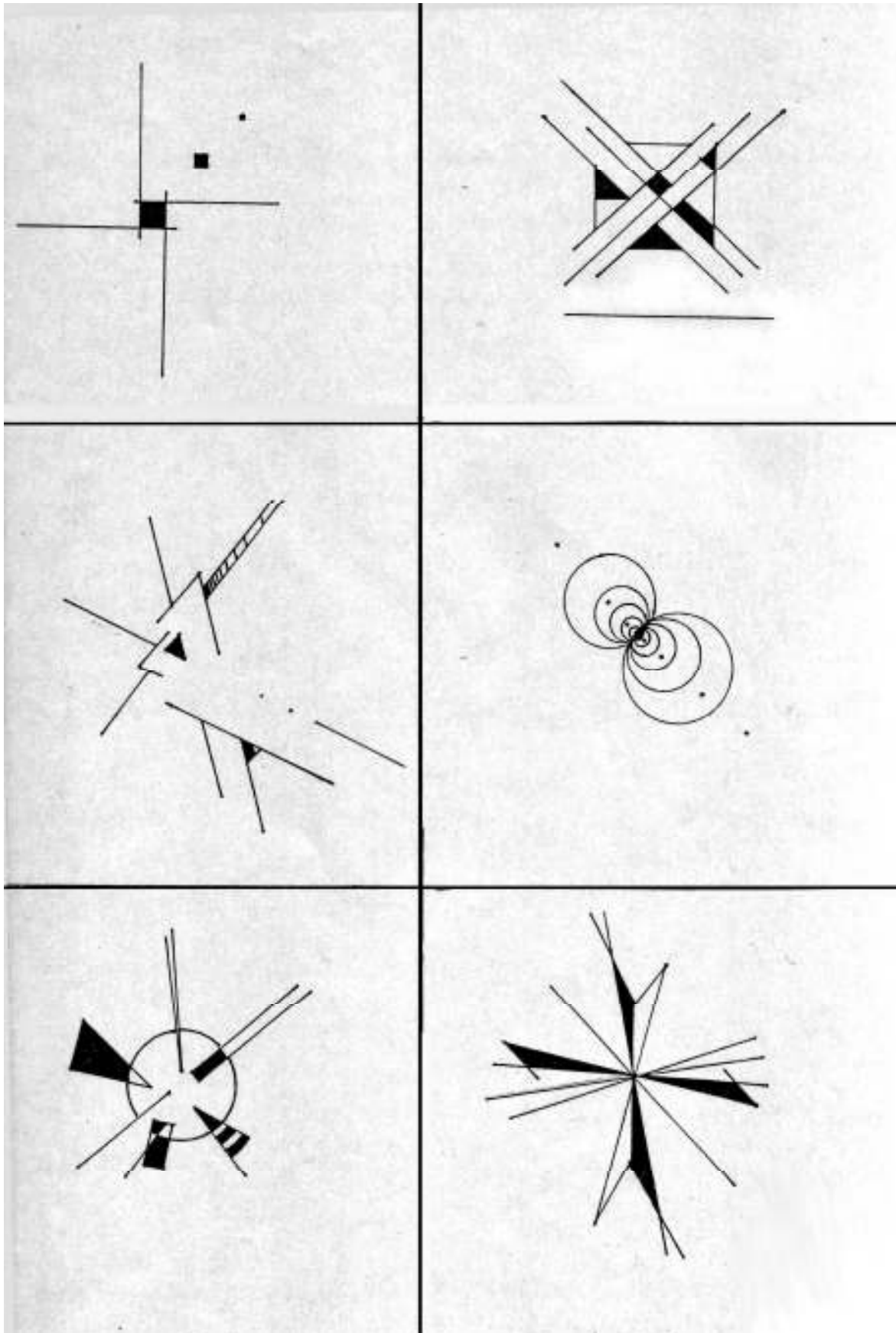


Рис. 33. Задание 5. Точка как системообразующий элемент композиции

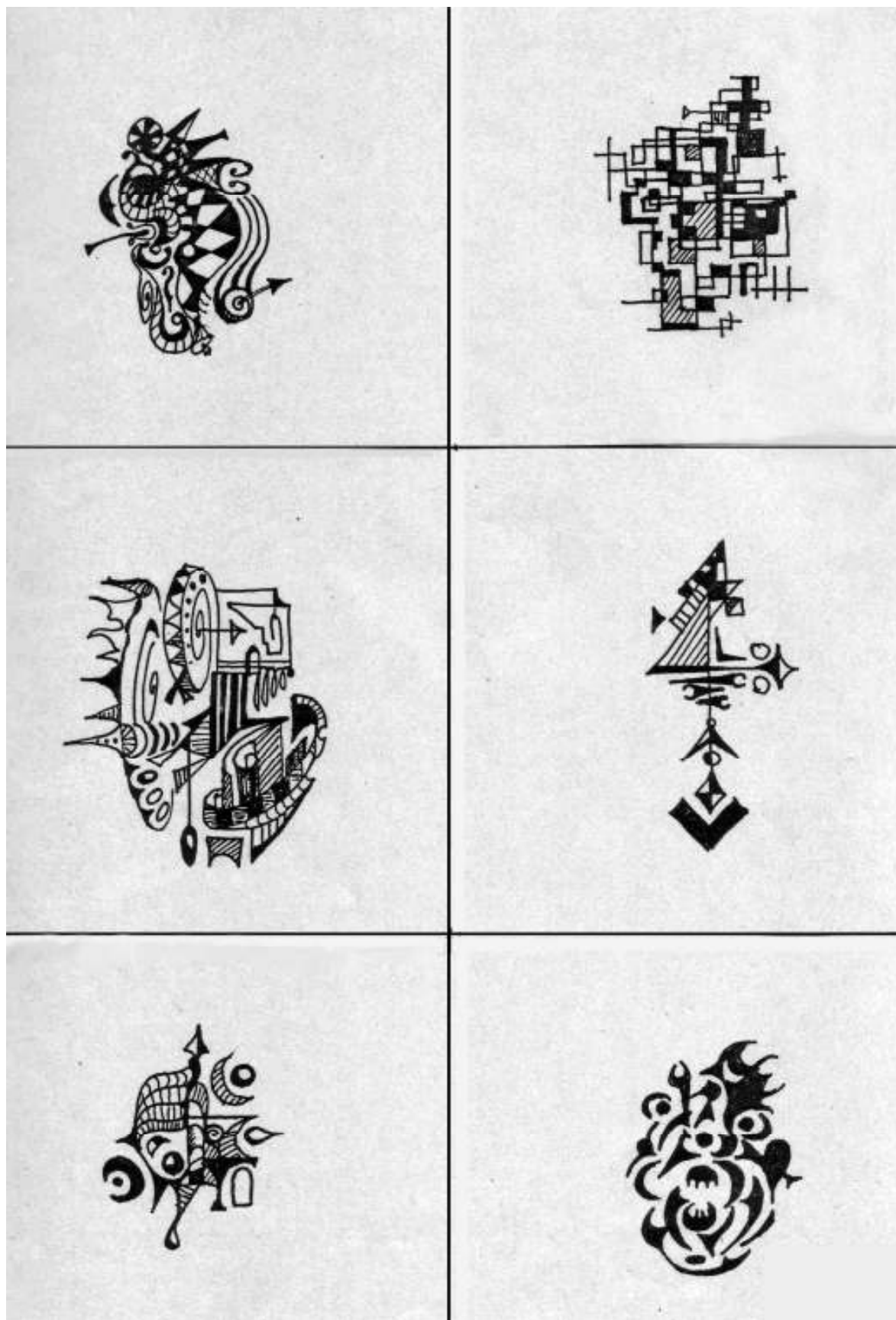


Рис. 34. Задание 6. Пятно как системообразующий элемент композиции

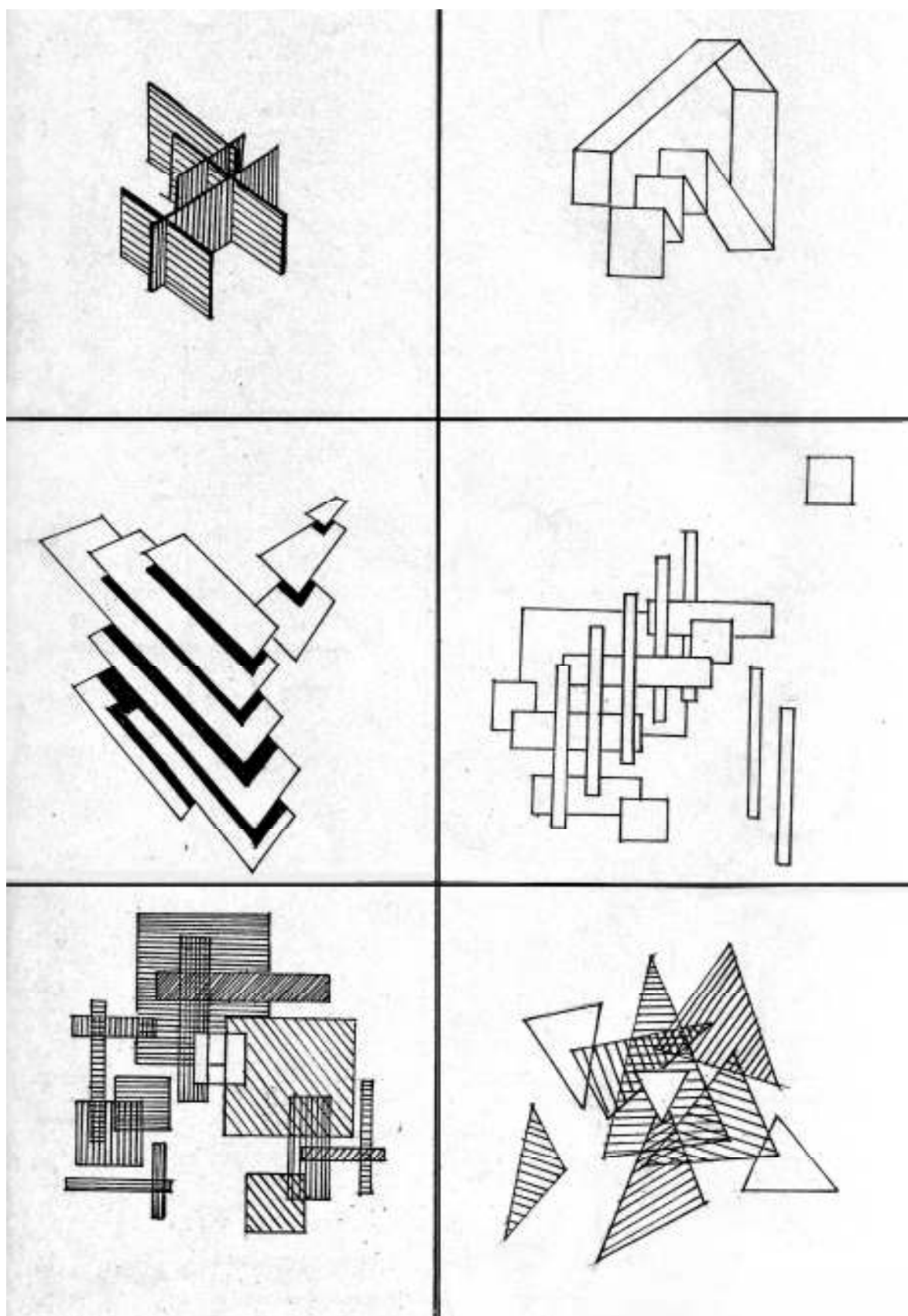


Рис. 35. Задание 7. Плоскость как системообразующий элемент композиции

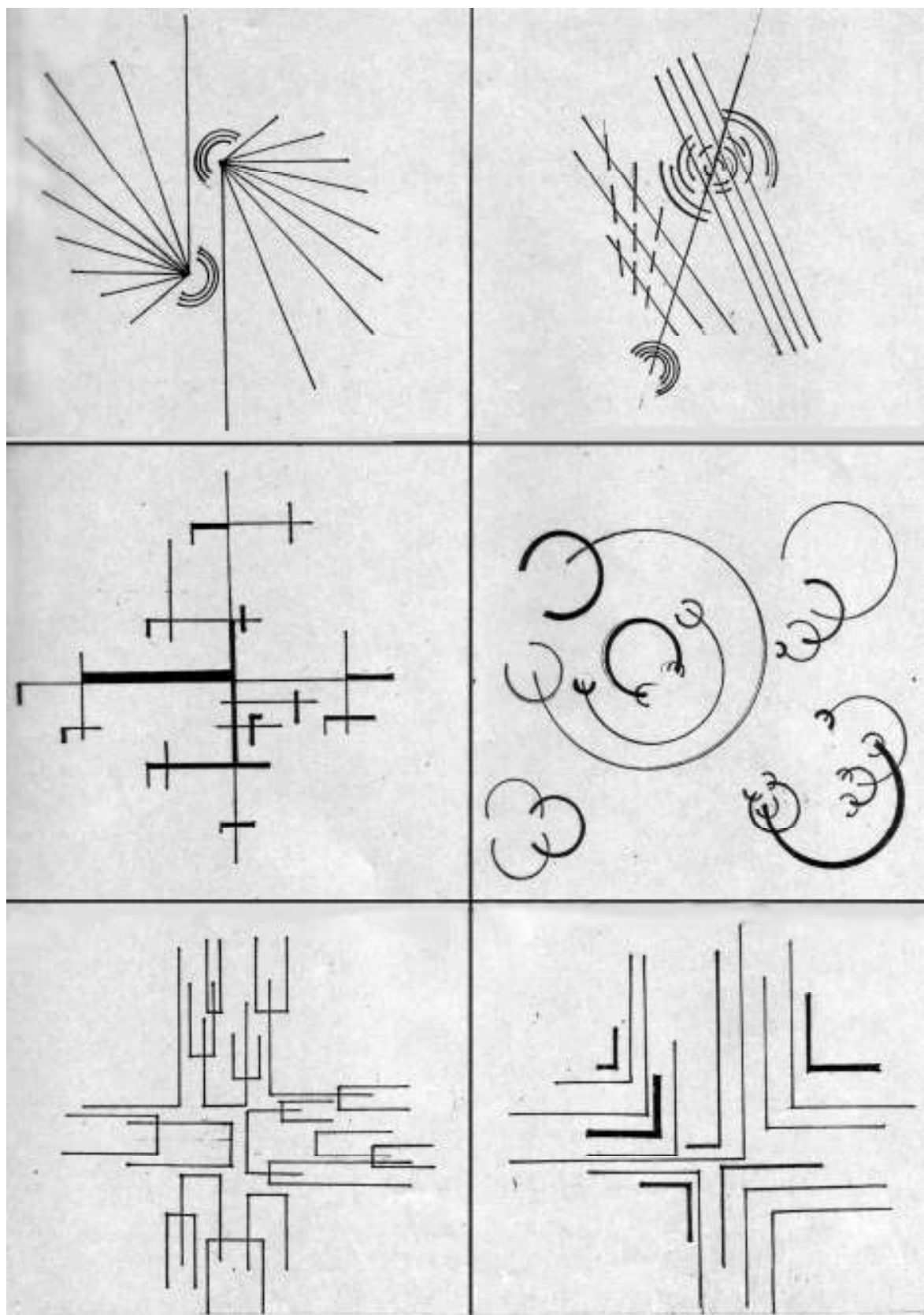


Рис. 36. Задание 8. Выполнение беспредметных эскизов с изображением прямых линий (и их изменённых образов), проведённых в различных направлениях без образования замкнутых пространств

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

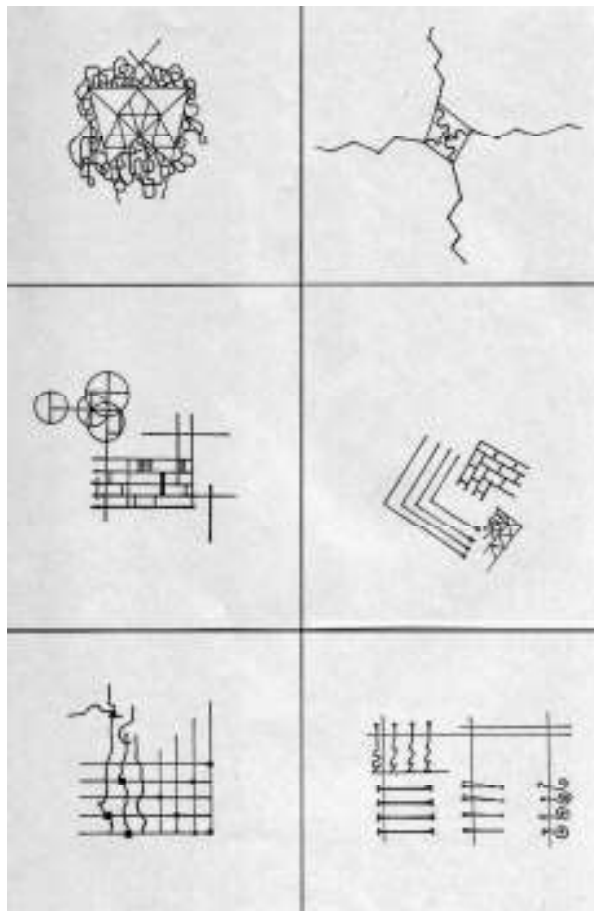


Рис. 37. Задание 9. Выполнение беспредметных эскизов с изображением ограниченного количества линий, работающих на принципе контраста и противопоставления

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

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

**12. Выполнение беспредметных эскизов с использованием ритма разнонаправленных прямых и кривых линий** (рис. 40). Точечные композиции (построенные на ритмическом стягивании элементов к общему центру) из параллельных вертикальных и горизонтальных линий. Точечные композиции, выстроенные на основе ритмического сжатия концентричных дуг окружностей. Точечные композиции, образованные метрическим чере-



дованием прямых углов, симметричных относительно вертикальной и горизонтальной динамических осей. Эффекты сцепления и разрыва форм линейных очертаний. Образование пространственной скручивающейся спирали, благодаря последовательному ритму ломаной линии, состоящей из чередующихся вертикальных и горизонтальных отрезков. Сопоставление радиальных ритмов, образованных центрированными прямыми. Дробный ритм, повторяющий очертания замкнутых геометрических фигур.

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

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

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

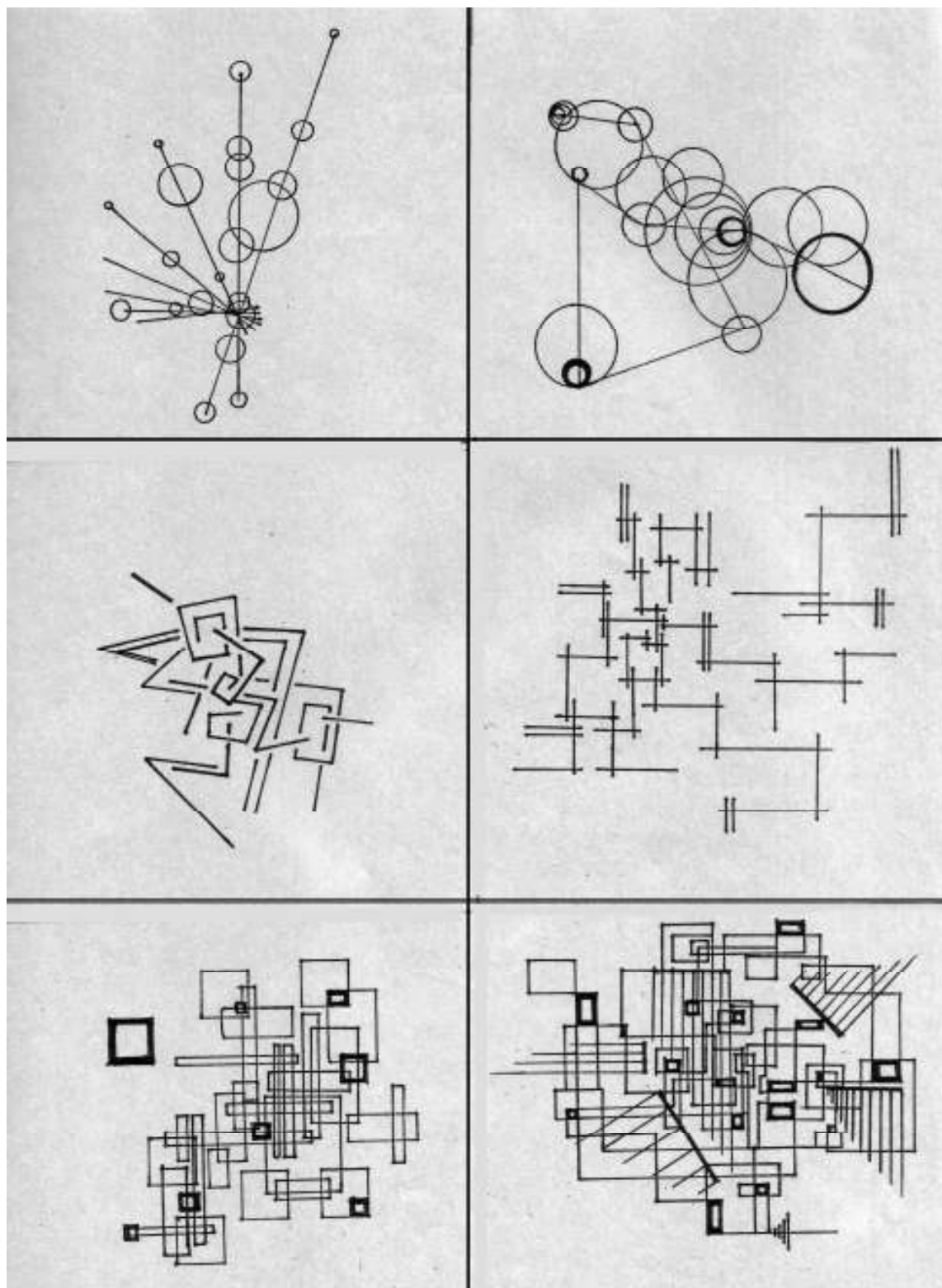


Рис. 38-а. Задание 10. Выполнение беспредметных эскизов различным образом группирующихся прямых и кривых линий

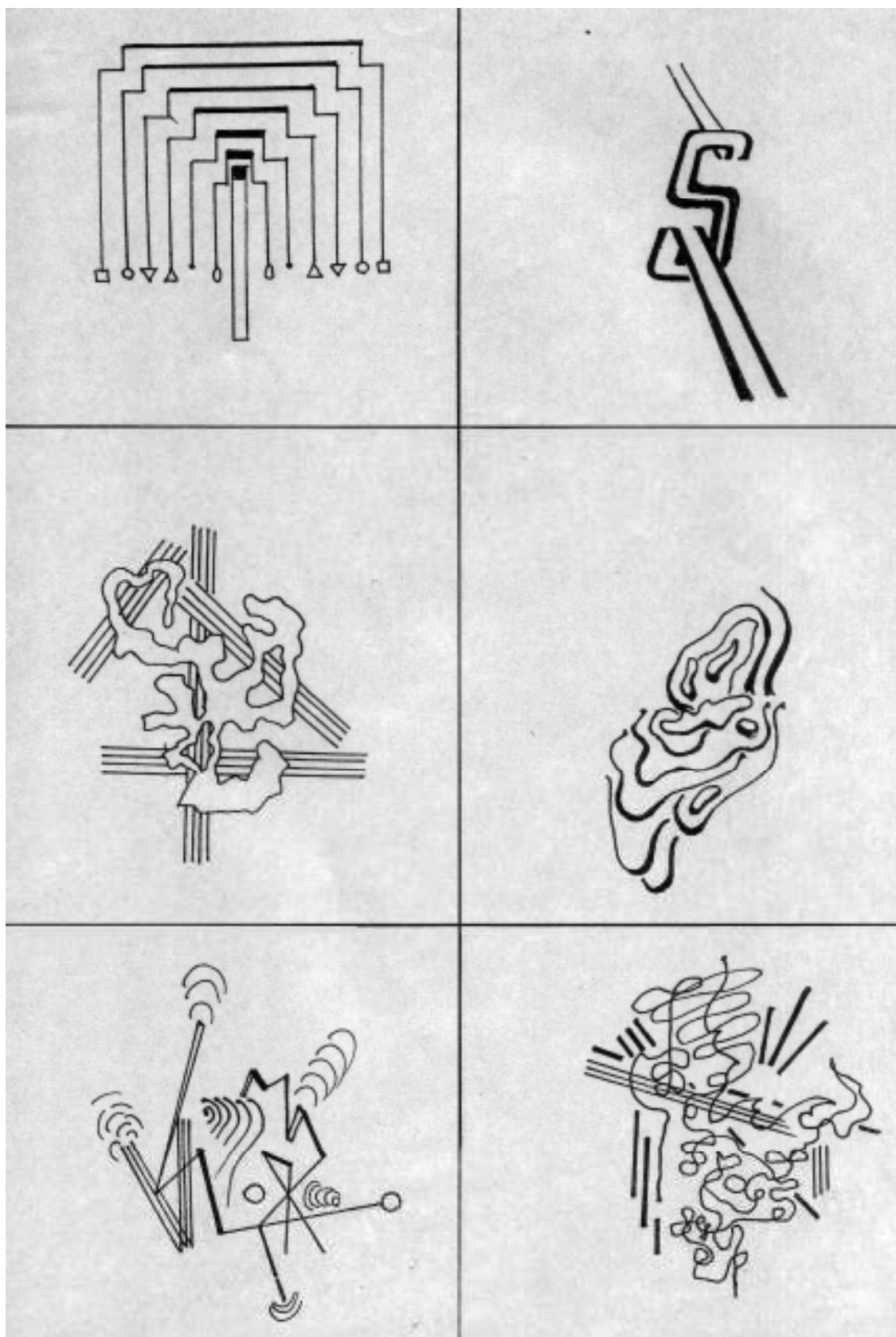


Рис. 38-б. Задание 10. Выполнение беспредметных эскизов различным образом группирующихся прямых и кривых линий

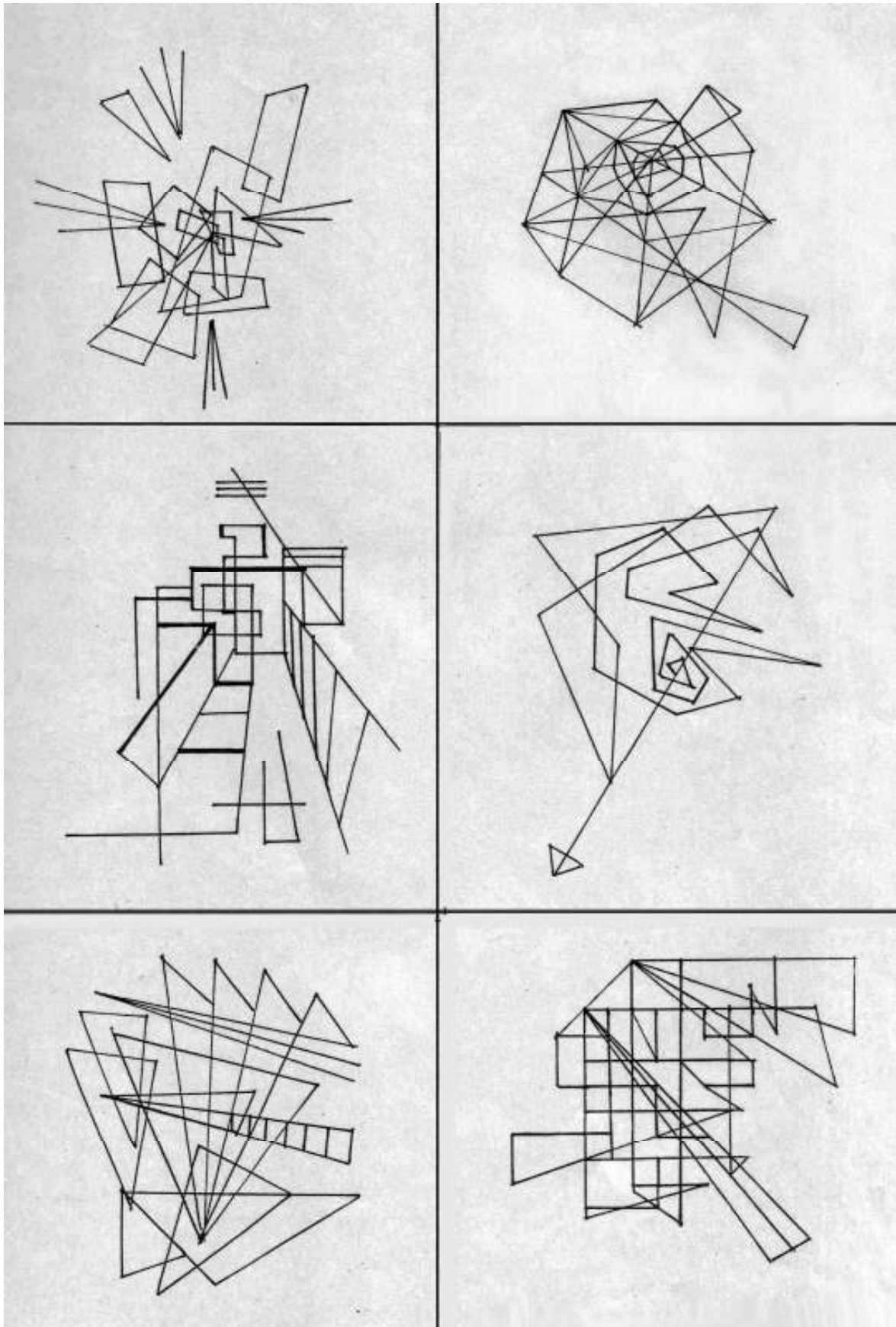


Рис. 39. Задание 11. Выполнение беспредметных эскизов с использованием прямых линий и контуров

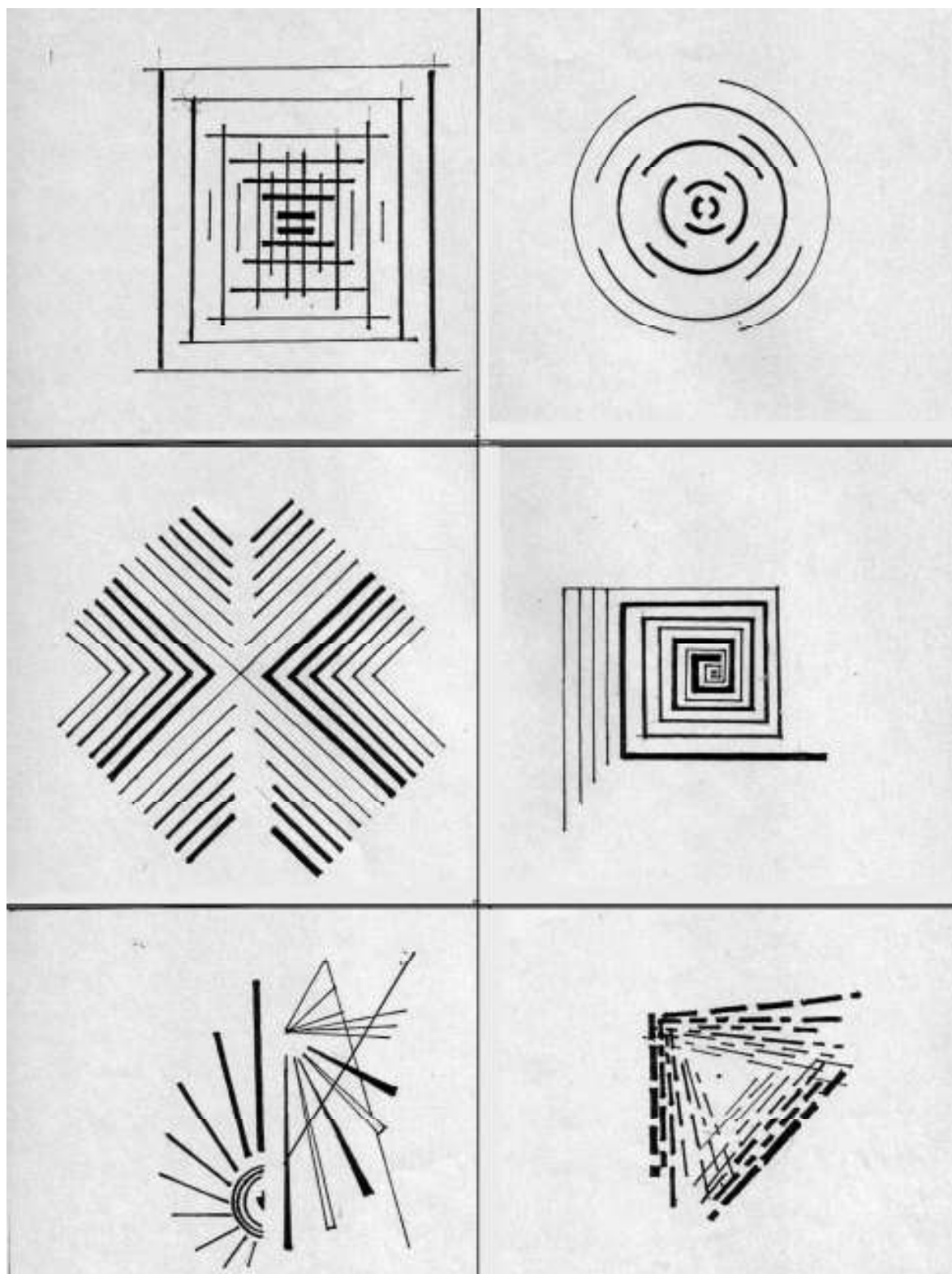


Рис. 40. Задание 12. Выполнение беспредметных эскизов с использованием ритма разнонаправленных прямых и кривых линий

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

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

Контрасты:

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

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

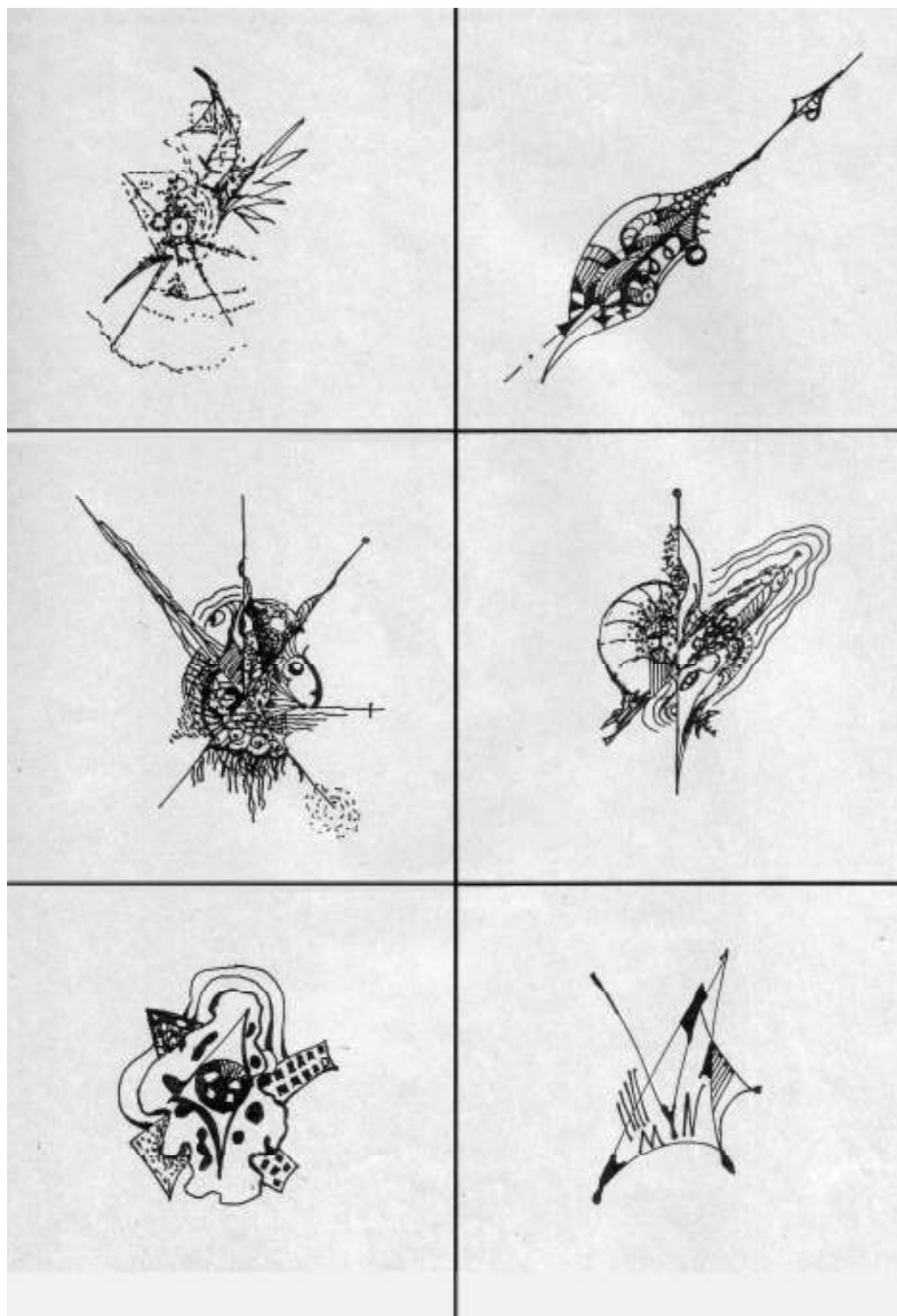


Рис. 41. Задание 13. Изучение динамических осей, силовых линий и опорных точек

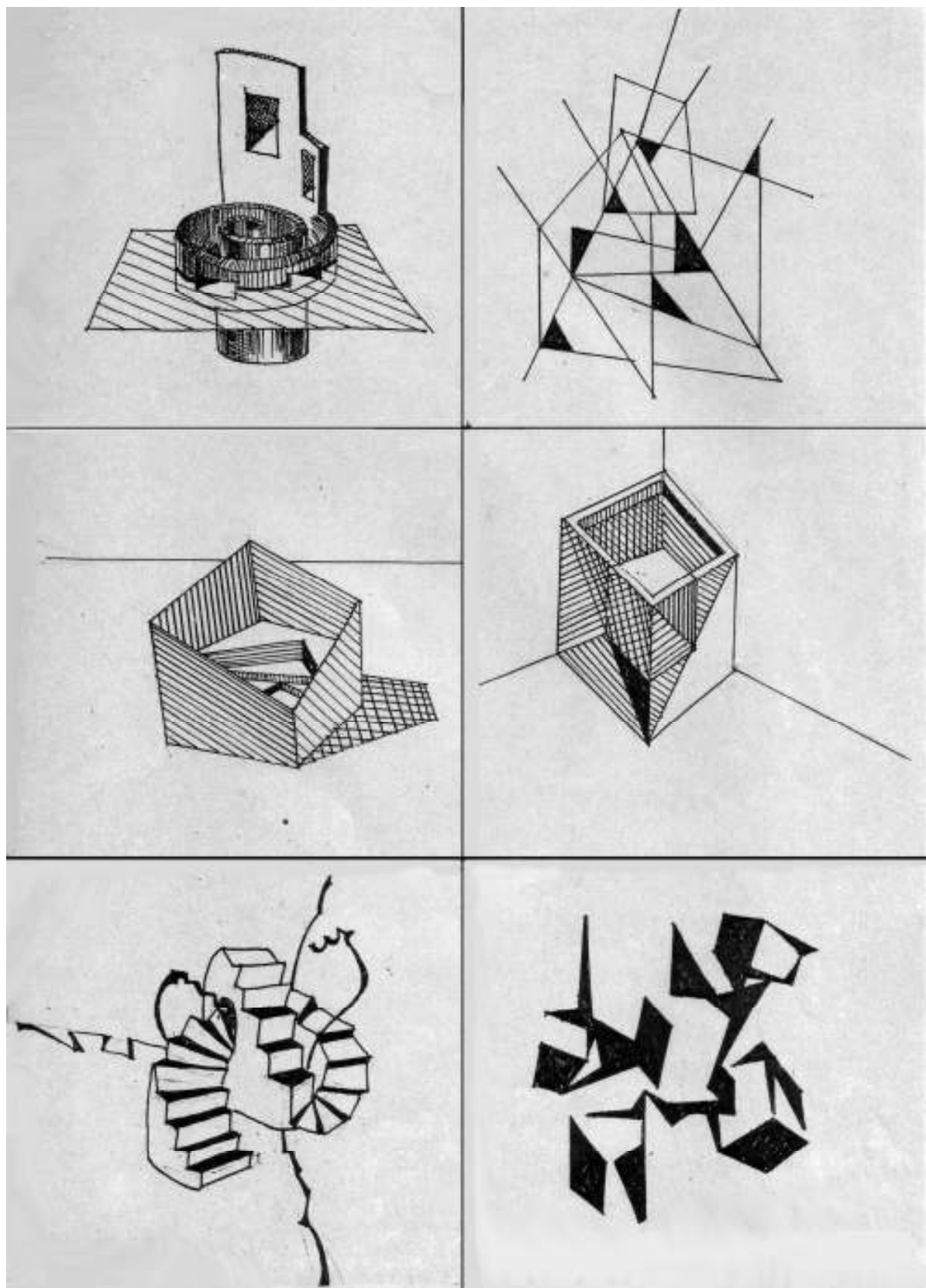


Рис. 42. Задание 14. Исследование систем организации композиционных пространств открытой, замкнутой и перетекающей формы



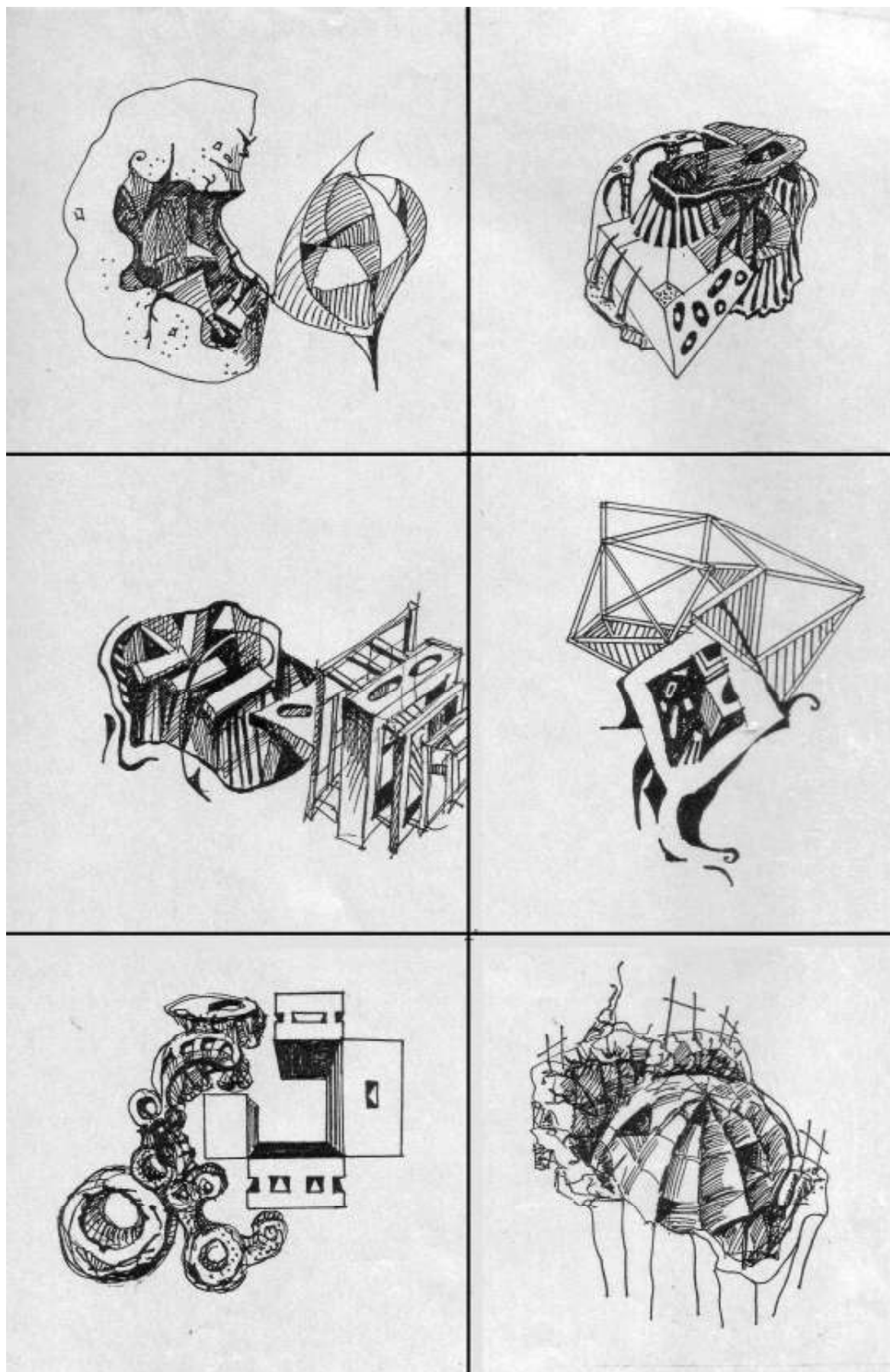


Рис. 43. Задание 15. Моделирование контрастных замкнутых пространств

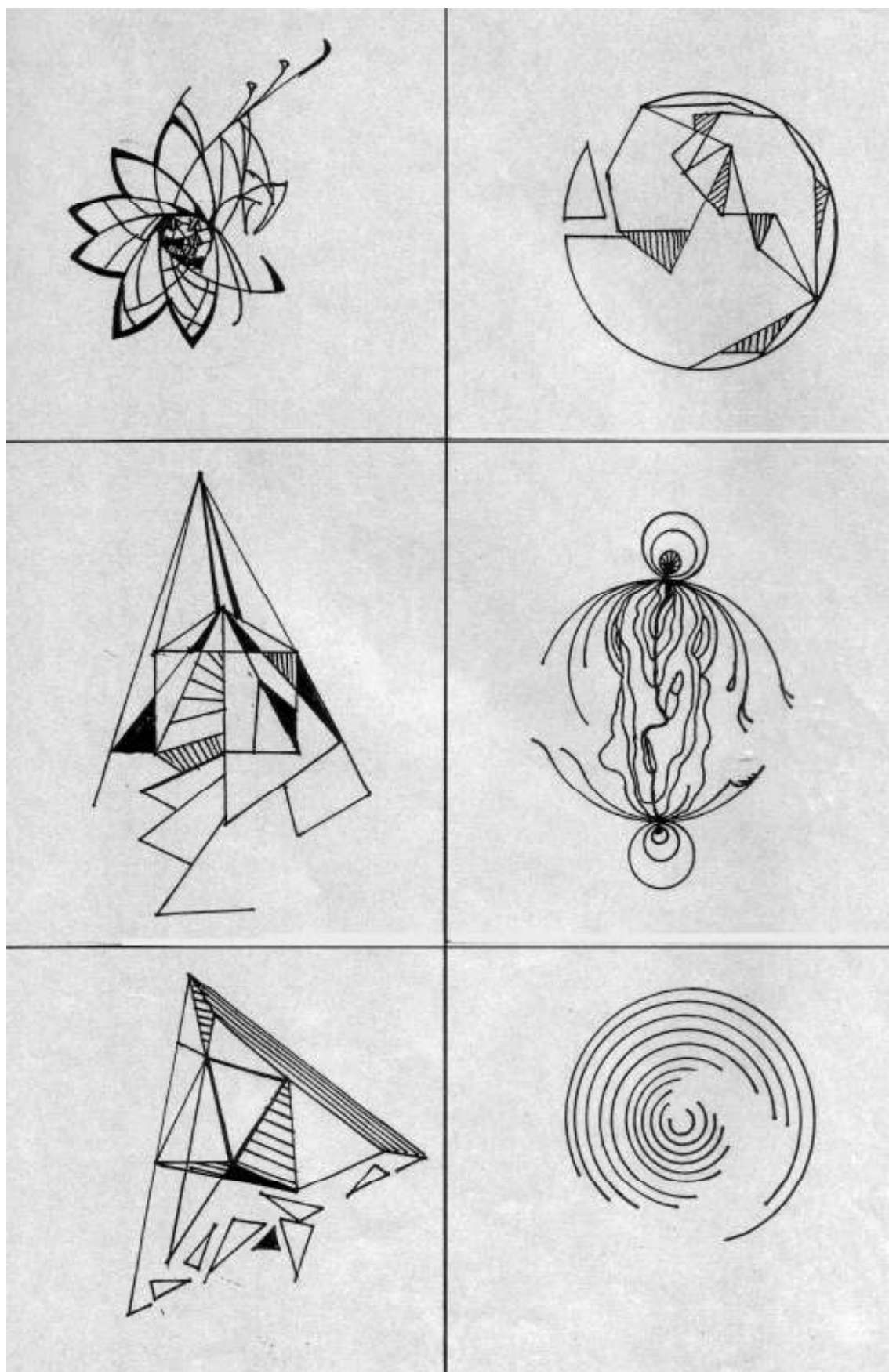


Рис. 44. Задание 16. Анализ изменения контура модели без потери целостности композиции

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

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

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

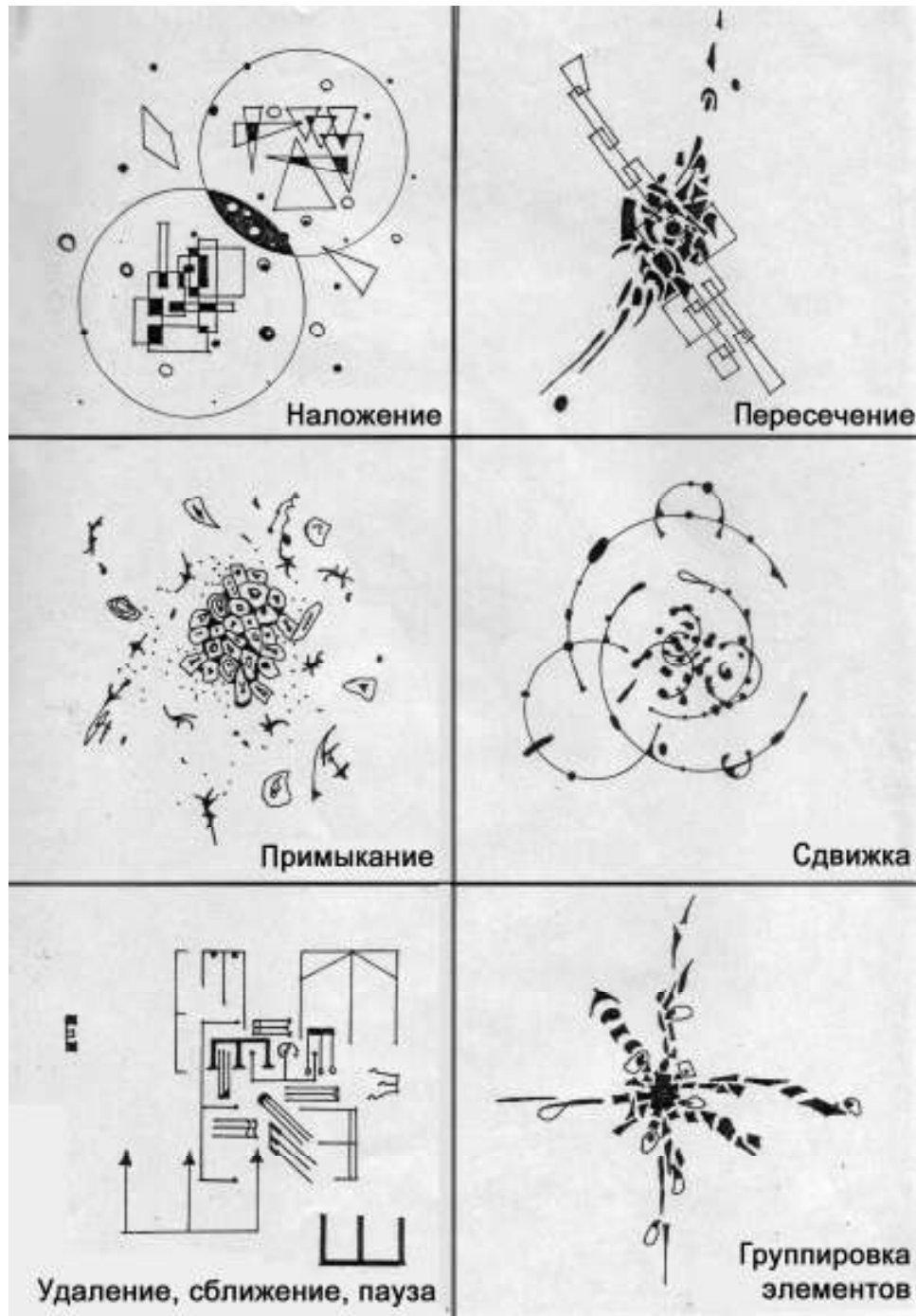


Рис. 45. Задание 17. Использование основных приёмов комбинаторики элементов: наложение; пересечение; сдвигка (параллельный перенос); удаление, сближение, пауза; группировка

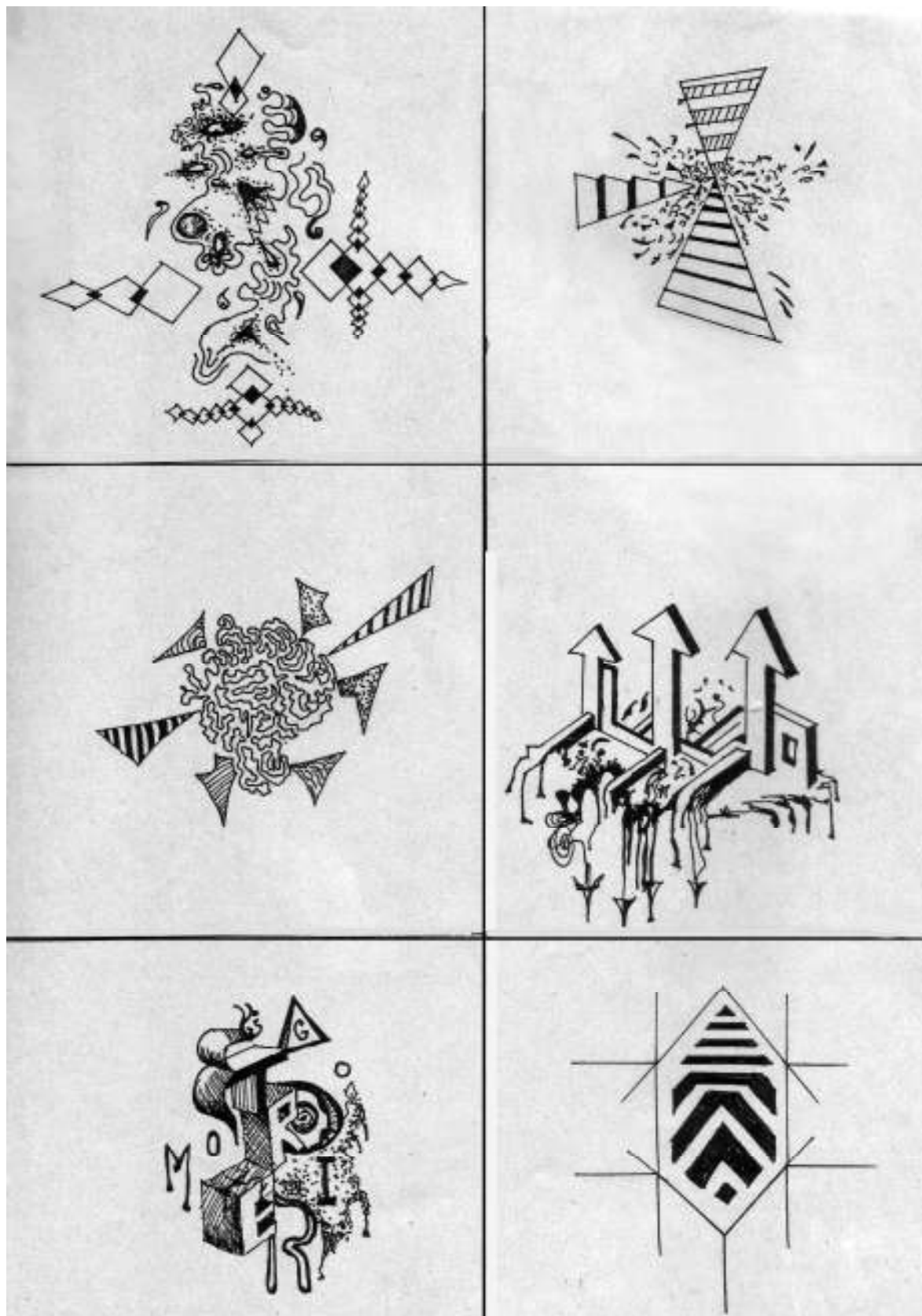


Рис. 46-а. Задание 18. Выполнение беспредметных эскизов с ритмом и противопоставлением элементов

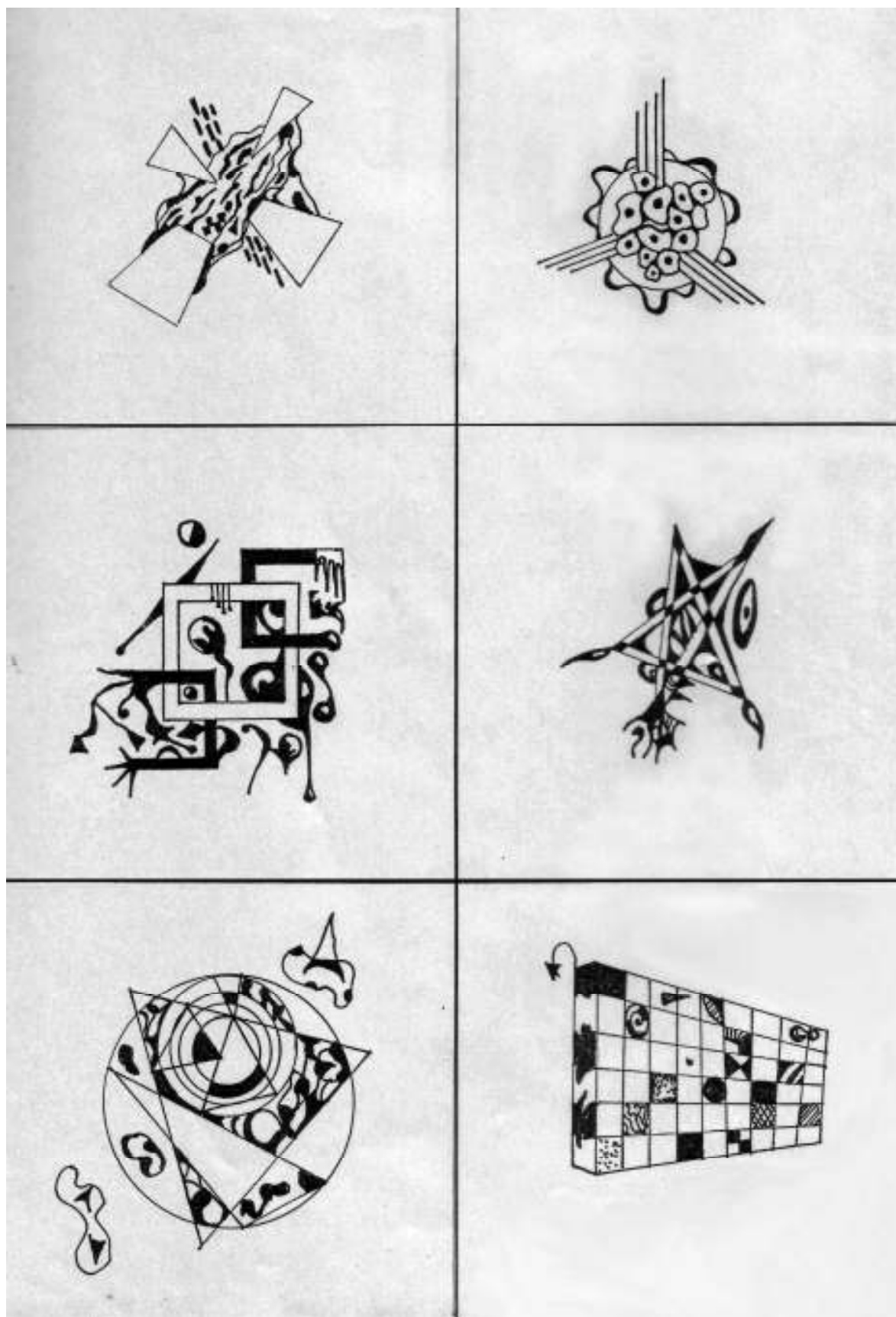


Рис. 46-б. Задание 18. Выполнение беспредметных эскизов с ритмом и противопоставлением элементов

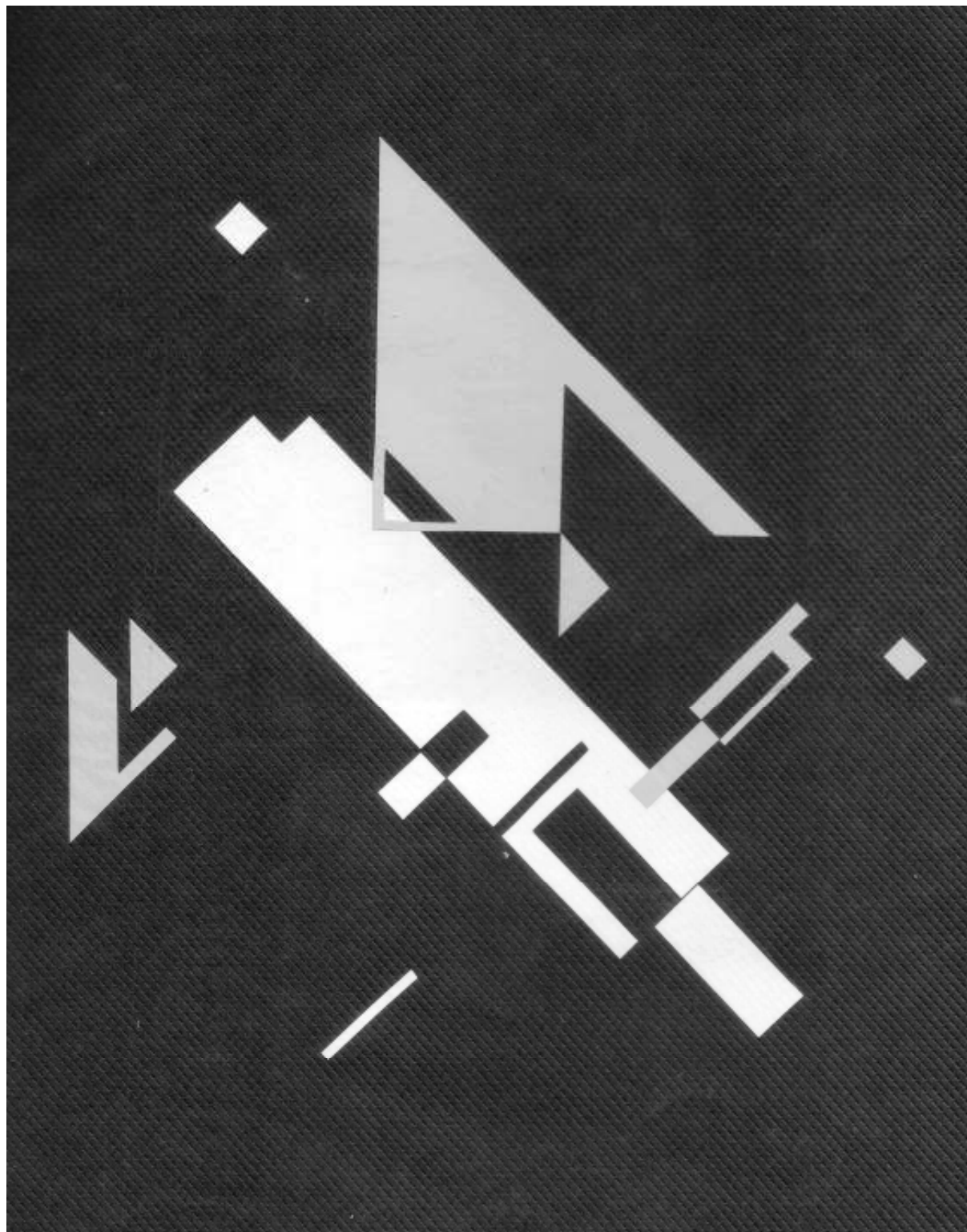


Рис. 47. Задание 19. Трансляция частей фигур (увертюра).  
Апликация из цветной бумаги пастельных (ненасыщенных) цветов