

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Тульский государственный университет»

**А.А. Кошелева, Т.Н. Куренкова, С.А. Плешков**

# **РИСУНОК, ЖИВОПИСЬ, КОМПОЗИЦИЯ**

Методическое пособие  
для абитуриентов, поступающих на специальности  
070601 «Дизайн», 070603 «Искусство интерьера»,

ТулГУ

---

Тула 2009

## ПРЕДИСЛОВИЕ

«Сила художника в знании.  
Творчество без знания – тля»  
(П.П. Чистяков)

Настоящее учебное пособие разработано в соответствии с правилами проведения творческих экзаменов в ТулГУ и отражает более чем десятилетний опыт проведения вступительных испытаний на специальности художественного профиля: 070601 «Дизайн», 070603 «Искусство интерьера». Задача данного пособия – помочь абитуриентам самостоятельно или под руководством преподавателя подготовиться к вступительным экзаменам.

В пособии отражена специфика вступительных испытаний по рисунку, комплексного творческого экзамена (по живописи и композиции), содержится учебно-методический материал в помощь абитуриентам, поступающим на специальности художественного профиля.

В первой главе «Рисунок» рассмотрены вопросы выполнения рисунка, представлен метод конструктивно-анатомического анализа изображения головы и фигуры человека, рассмотрены вопросы построения и постановки фигуры на плоскости в статической и динамической закономерности.

Во второй главе «Живопись» представлены основные этапы выполнения натюрморта, изложены требования, предъявляемые к работам. Рассмотрены вопросы использования цвета в живописи.

Третья глава «Композиция» содержит материал о видах композиции, ее свойствах. Подробно рассмотрены основные средства достижения гармоничной и выразительной композиции.

Методическое пособие предназначено абитуриентам, поступающим на спец. 070601 «Дизайн», 070603 «Искусство интерьера», слушателям подготовительных курсов при ТулГУ.

## Глава 1. РИСУНОК

### 1.1. Основные методы и принципы изображения натуральных форм

«Рисунок ... такая же суровая и точная наука,  
как математика. Здесь есть свои незыблемые законы,  
стройные и прекрасные, которые необходимо изучать...»  
(П.П. Чистяков)

В системе профессионального образования и подготовки специалистов художественного профиля рисунок занимает ведущее место.

При подготовке к экзамену по рисунку абитуриент должен овладеть теоретическими знаниями и практическими навыками выполнения линейно-конструктивного рисунка, начиная с геометрических тел, головы натурщика с плечевым поясом, заканчивая фигурой человека.

Важной составляющей является умение перейти от живого наблюдения к абстрагированию, например, от внешней формы головы к внутреннему строению – конструкции, пропорциям, которые определяют характер этой сложной формы. При этом учащийся должен уметь сочетать абстрагирование с живым созерцанием во избежание сухости и схематичности рисунка.

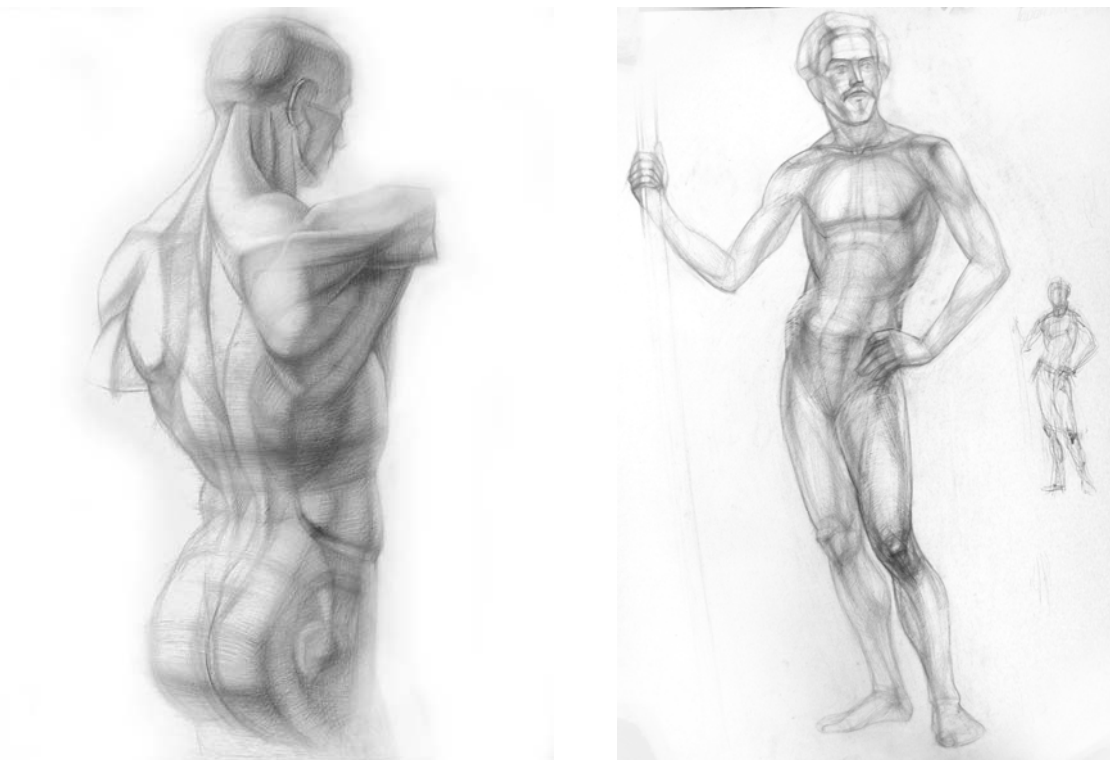


Рис. 1. Примеры линейно-конструктивного рисунка

Принцип работы – от простого к сложному, от целого к деталям, а затем опять к обобщению, сочетание анализа и синтеза на различных этапах рисунка. При выполнении длительного рисунка полезно расчленить весь процесс работы на отдельные этапы и методически последовательно их осуществлять.

#### Основные этапы выполнения рисунка:

1. Наблюдение общей формы объекта, характера этой формы, выбор формата (если есть тональная задача, то есть и учет теней).
2. Наблюдение и размещение пропорциональных частей и целого.
3. Наблюдение и отображение в рисунке конструктивно-пластических качеств натуры, их анализ.
4. Анатомический разбор натуры.
5. Детальная характеристика натуры.
6. Обобщение изображения.

К теоретическим вопросам грамоты рисунка относятся: правила композиционного построения, основы перспективы, требования конструктивного рисования, законы светотени и тональных отношений, особенности изображения

объема на плоскости, правила самого процесса рисования, знание пластической анатомии.

К практическим профессиональным навыкам относятся: чувство характера пропорций, изобразительная наблюдательность и вкус, постановка глаза на цельность восприятия при одновременном сравнении предметов и пропорций.

Для правильной передачи формы модели, ее строения следует выполнить предварительные эскизы-наброски. Затем перейти к линейному рисунку, соблюдая последовательность: от общего к частному, затем опять к общему.

Для передачи в рисунке фактурных особенностей гипса необходимо овладеть различными приемами штриховки. Здесь немаловажное значение имеют техника владения карандашом, умение использовать выразительные средства рисунка. Следует избегать черноты в рисунке. Используя силу карандаша, не надо стремиться к абсолютной глубине тона. Необходимо помнить о тональном масштабе, о том, что гипс — белый материал.

Объем геометрических тел передают штрихами по форме длинными и короткими, прямыми и изогнутыми. Для каждого рисунка надо установить тональную шкалу: от самого темного пятна (зависит от возможностей карандаша) до самого светлого (белой бумаги), а между ними разместить всю гамму тональных оттенков.

Осмысливая внешние очертаний предметов, необходимо также осмыслить и сущность их внутреннего строения.

Перспектива (лат. «perspicere») – «смотреть сквозь, правильно видеть».

Линейная перспектива учит нас изображать предметы видимого мира в соответствии с кажущимися изменениями и величины, очертаний и четкости, обусловленных степенью удаленности от точки наблюдения. Любые предметы по мере удаления от точки наблюдения сокращаются, по мере приближения – увеличиваются.

Существуют понятия: линия горизонта, линия схода, точка схода, картинная плоскость.

Параллельные линии на горизонте сходятся в точку – точку схода.

Высота точки зрения – горизонт. Горизонт меняет свое положение в зависимости от положения наблюдателя.

Художник должен установить линию горизонта и на ней определить точку схода.

Необходимо соблюдать пропорции. Критерии пропорций исходят из классических норм и канонов. Так, голова человека является общепринятой мерой пропорциональных соотношений фигуры человека. Размеров головы соизмеряют все части тела человека.

Важное значение при подготовке абитуриента к вступительным испытаниям имеет его самостоятельная работа. В качестве работы на дому можно порекомендовать копирование ранее созданных удачных образцов (копийную практику), а также наброски с натуры.

## 1.2. Особенности проведения вступительных испытаний по рисунку

Творческий экзамен по рисунку для лиц, поступающих на специальности «Дизайн» (по специализациям), «Искусство интерьера», состоит из двух заданий, выполняемых в реалистическом стиле:

- первое задание – рисунок фигуры человека с натуры (гипс), время – 720 минут (2 дня по 360 минут);
- второе задание – рисунок головы человека с плечевым поясом с натуры (гипс), время – 480 минут (2 дня по 240 минут).

Каждое задание оценивается по стобалльной шкале; итоговая оценка находится как среднее арифметическое баллов, выставленных за два задания, с округлением до целого в меньшую сторону.

В случае, если одно из заданий оценено количеством баллов менее, чем указанное в правилах приема количество баллов, то по рисунку выставляется общая оценка «неудовлетворительно».

Материалы: бумага размером 40×60 см, карандаш.

## 1.3. Критерии оценки работы по рисунку

Критерии оценки работы по рисунку на специальностях «Дизайн (по видам)» и «Искусство интерьера» складываются из следующих параметров:

- композиция в листе;
- характер и пропорции натурального объекта;
- выявление конструктивных и анатомических особенностей модели;
- выявление пластических особенностей;
- световоздушная перспектива и пространство;
- постановка на плоскость и движение;
- передача объема и формы модели;
- использование тона;
- общее художественное впечатление от работы.

## 1.4. Рисунок головы

Задача – отражение правильного видения и понимания характерных особенностей строения формы головы, основных правил изображения головы человека на плоскости.

Работа над рисунком головы должна следовать методическому принципу – от большой формы к деталям, от общего к частному (рис. 2).

При этом вся работа ведется в несколько этапов, первый из которых – композиционное расположение изображения на листе бумаги.

Прежде чем приступить к длительному рисунку, полезно выполнить небольшой быстрый набросок, в котором решить задачу композиционного расположения головы в плоскости листа.

Первоначально выявляется общий характер формы, а затем пропорциональное отношение частей и целого. На данном этапе особенно важно уметь пользоваться линией в рисунке, не рисовать одинаковыми, обводящими, контурными линиями. Ориентироваться на контур в самом начале выполнения рисунка нельзя, контур является не чем иным, как суммой сократившихся до линий поверхностей форм.

Главный ориентир в рисунке головы – срединная (или профильная линия). Она представляет собой условную линию, начинающуюся под затылком, проходящую, поднимаясь кверху, посередине черепа, опускающуюся вниз по лбу между глазами, вдоль переносицы по носу, верхней челюсти, посередине рта и уходящую посередине подбородка под нижнюю челюсть. Она служит для построения парных симметричных форм и помогает определить поворот и наклон головы.

Далее следует провести линию глазных впадин, она делит по горизонтали форму головы на верхнюю (лобную) и нижнюю части – от переносицы до подбородка. Пересечение этих линий – так называемая крестовина, дает возможность в начальной стадии наметить пространственное положение всего объема головы. Определяя основными плоскостями общую массу головы, необходимо уточнить наклон и поворот головы, правильность которого проверяется соединением легкой прямой линией крестовины и середины подбородка. Угол, образованный между этой линией и воображаемой вертикалью, даст возможность правильно определить наклон головы.

Затем намечаются направления плоскостей лобной, височной, скуловой кости (отмечая, что шире – скуловые кости или теменные бугры), намечается размер подбородка. На начальном этапе форма обозначается легкими линиями, черточками, отмечается точками.

Далее уточняется направление плоскостей, определяющих форму надбровных дуг, форму губ, подбородка, призматическую форму носа. При этом необходимо помнить о классическом каноне пропорций – лицевая часть головы делится на три равные части – от линии покрова волос до надбровных дуг, от них до основания носа и далее – до основания подбородка; расстояние между глазами примерно равно величине глаза.

Необходимо смотреть за правильным расположением парных и симметричных форм, для этого их изображать одновременно и проводить параллельные линии между краями каждой формы. К примеру, верхние края глазного яблока справа и слева находятся на одной линии. При изображении носа следует помнить, что профильная линия проходит не через кончик носа, а через середину основания его, т.е. не по передней плоскости призмы носа, а по задней. Симметрично от профильной линии рисуются крылья носа. Толщина и размер ноздрей обозначается на нижней площадке носа.

Приступая к изображению частей головы, нужно наметить глазничные впадины, форму носа, на предполагаемой линии рта определить размер его щели, толщину нижней губы, середину нижнего края челюсти.

Рисовать при этом следует не контуры глаза, носа, губ, а поверхности (верхние, нижние, передние, боковые), определяющие их формы. На этом этапе

работы необходимо перейти от анализа большой формы к анализу малых форм, постоянно соизмеряя их с общей массой головы, увязывая местоположение и величину одной детали с другой.

В книге «О живописи» Леонардо да Винчи писал: «Итак, я говорю тебе, которого природа обращает к этому искусству: если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей и не переходи ко второй, если ты до этого недостаточно хорошо усвоил в памяти и на практике первую. Если ты поступишь иначе, то потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе – научись прежде прилежанию, чем быстроте». Необходимо не только знать и запомнить схему построения головы человека, нужно также изучать анатомическое строение костей черепа и мышц головы, делать зарисовки при изучении.

Продолжая работу над деталями, далее на горизонтальной линии глаз следует найти местоположение углов глазной щели и ее направление. Длину глаз легче всего сравнивать с шириной основания носа. Намечая положение уха, следует сравнить ее воображаемую ось с профильной линией носа.

Работая над объемом, следует меньше применять растушевки, больше анализировать. Выступающие точки, плоскости (к примеру, лобные бугры, надбровные дуги, скуловые кости) более важны при изображении характера модели, чем внешний абрис, силуэт. При этом очень важно: линия, ограничивающая форму, никогда не будет крайней. Нельзя рисовать одинаковыми линиями – все одинаковое плохо. При повороте головы, большем, чем  $3/4$ , т.е. близком к профилю, сокращаются изобразительные возможности, т.к. развитие форм «по горизонтали» минимально.



Рис. 2. Основные этапы построения головы

«Техника – это язык художника, развивайте его неустанно до виртуозности. Без нее вы никогда не сможете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту», – писал П.П. Чистяков.



Рис. 3. Рисунки головы

Учебный рисунок должен не только вооружать молодого художника знаниями и навыками, но и развивать его мышление. Начинающий рисовальщик привыкает анализировать стоящий перед ним предмет, а не пассивно копировать его внешнюю форму.

### 1.5. Рисунок фигуры человека

Основной целью при подготовке к экзамену является приобретение теоретических знаний и практических навыков в изображении фигуры человека, начиная с заданий по изображению отдельных фрагментов фигуры (рисунки кистей, стоп, торса и т.д.) и заканчивая рисунком обнаженной модели с опорой на одну ногу.

Конечной задачей является изучение форм образования в пластике пространственных связей фигуры человека, стоящего с опорой на одну ногу. Попутно при подготовке к экзамену решается ряд других задач: анатомическое изучение строения отдельных фрагментов и фигуры в целом, пространственно-перспективная задача, передача характера пластики данной модели, линейно-конструктивная задача, передача пропорций, движения, тональное решение и лепка формы тоном.

Одной из главных задач на стадии построения фигуры является постановка на плоскости так, чтобы это не вызывало ощущения неустойчивости.

Начинать рисунок следует с отметки линии центра тяжести, которая, как правило, начинается от яремной впадины (ямки) или от седьмого шейного по-



звонка. После этого намечается верхушка темени, основание стопы, уровень лобкового сочленения, а также уровень и направление плеча и таза, коленных суставов, высота и ширина таза, размер головы.

При построении модели важно помнить о взаимодействии грудной клетки с плечевым поясом и таза. Их взаимное положение при опоре на одну ногу имеет свои закономерности. Из-за расслабленной ноги таз теряет опорную функцию с одной стороны и принимает наклонное положение, перемещаясь в сторону опорной точки. При этом грудная клетка принимает противоположный наклон. Масса тела сохраняет равновесие (рис. 4).

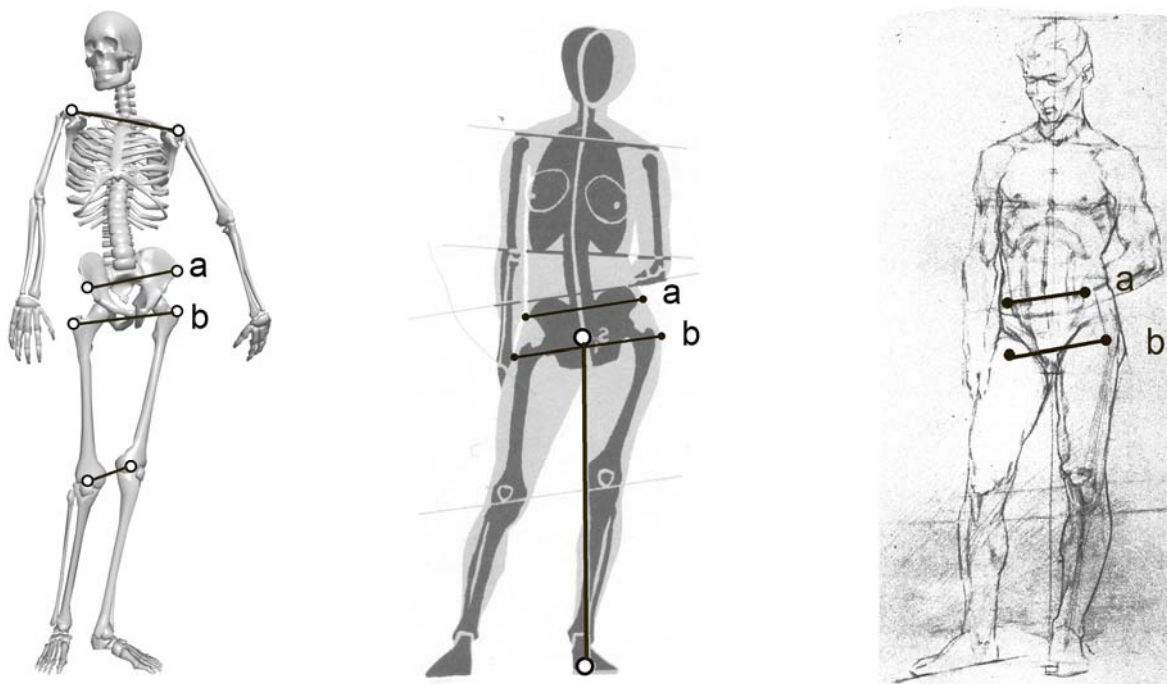


Рис. 4. Постановка фигуры с опорой на одну ногу

Следок опорной ноги должен находиться на линии центра тяжести.

При построении конструкции формы нужно пользоваться опорными точками, беря за основу характерные костные и мышечные выступы и углубления на поверхности тела человека. Такими точками являются: яремная впадина, акромиальные отростки лопатки, мечевидный отросток грудной клетки, соски, края грудной клетки, пупок, лобковая кость и края подвздошных костей таза.

При отражении пропорций человека используют меры: высота головы, высота головы с шеей, диагональ головы, длина и ширина кисти. Соотношение головы к росту человека примерно 1:8, меняется в зависимости от роста. В классических моделях размах рук равен росту человека. Рост делится на две части. Точкой деления роста пополам является лобное сочленение таза. Высота грудной клетки определяется размером головы с шеей и плечевой костью. Она напоминает яйцевидную форму.

Ширина плеч соответствует двум высотам головы. Верхнее основание таза равно размеру головы по диагонали, нижнее – ширине головы, высота таза – высоте головы.

Длина руки соответствует трем высотам головы. Средний палец при опущенной руке доходит до середины бедра. Предплечье, стопа и диагональ головы имеют одинаковые размеры.

Размеры бедра равняются длине голени, соответствуют двум размерам высоты головы.

На всех этапах выполнения учебного рисунка применяются различные методы и приемы построения изображения и их сочетание в зависимости от общих и локальных задач, которые следует решать в ходе выполнения рисунка.

В начале рисунка, работая над композиционным размещением фигуры в листе, студент использует метод сравнений (отношений), пытается уловить пропорции, сравнивая свой рисунок с натурой.

При этом очень важно умение отвлечься от деталей и научиться воспринимать весь объект целиком, найти общий характер движения фигуры.

На следующем этапе построения фигуры, при конструктивном анализе формы, необходимо применять методы:

– схематизации – упрощение сложной формы объекта (ориентирование по координатам, применение вспомогательных построений (ось, крестовина, белая линия живота и т.д.));

– метод конструктивно-пространственного анализа.

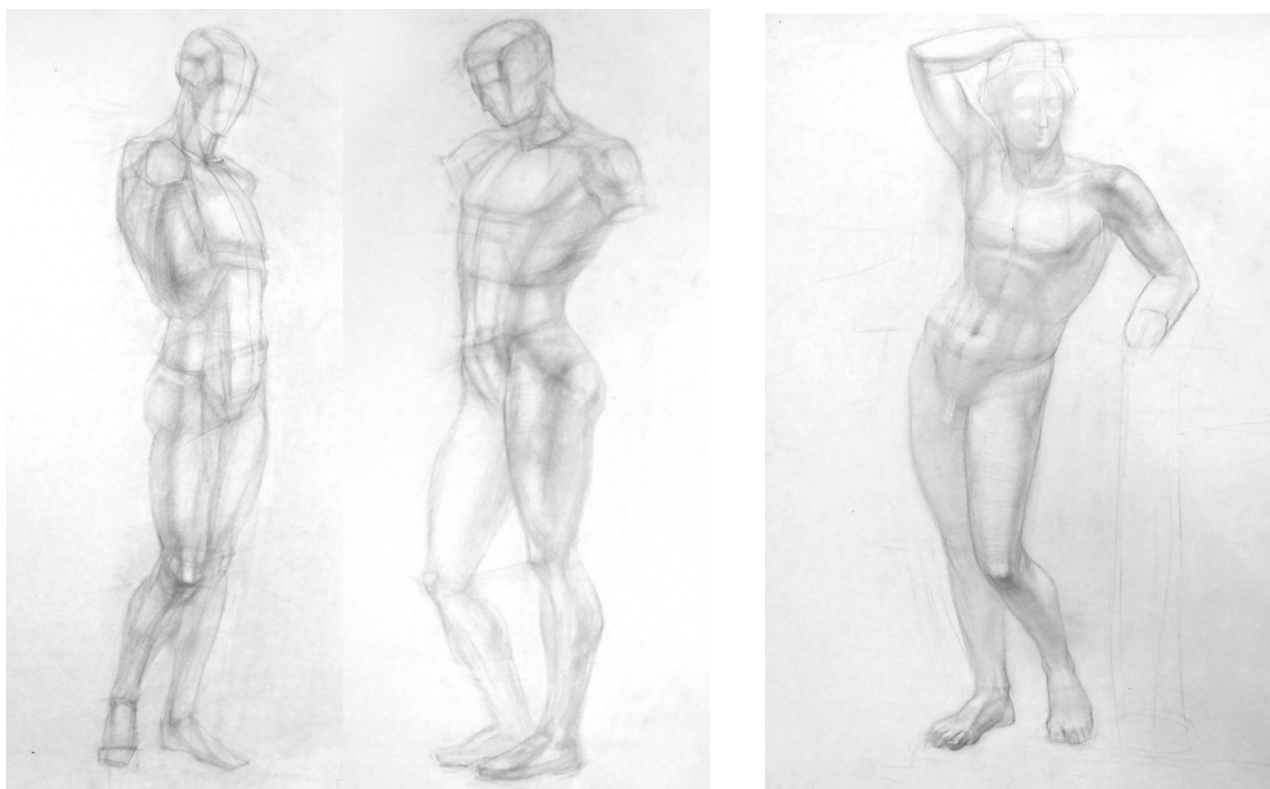


Рис. 2. Образцы работ абитуриентов

При изображении предмета встают задачи:

1. Видеть и понимать особенности строения той или иной формы.
2. Научиться изображать трехмерную форму на двухмерной плоскости листа бумаги. Надо помнить, что в основе всего многообразия форм окружаю-

щего нас мира лежит небольшая группа геометрических тел (шар, призма, пирамида и др.). Поэтому при рисовании фигуры различные ее элементы можно сравнить с геометрическими телами. Например: рука – цилиндр, голова – шар, шея – цилиндр, нос – призма и т.д. Эта информация помогает в решении и конструктивных и тональных задач.

Следующим этапом является анатомический анализ формы, работа над деталями. При необходимости передается фактура модели, материальность предметов (человеческое тело, гипс, волосы, ткань и т.д.). Уточняются тональные отношения.

При этом используется метод сравнений (отношений).

На заключительном этапе студент обобщает рисунок, проверяет общее состояние рисунка, подчиняет детали цели, уточняет рисунок в тоне, возвращает рисунку свежесть восприятия.

Кроме длительных заданий есть краткосрочные постановки. Также для лучшего усвоения традиций различных художественных школ целесообразно выполнить задание «Копия рисунка с обнаженной и одетой фигуры человека».

## **Глава 2. ЖИВОПИСЬ**

### **2.1. Особенности выполнения задания по живописи**

Задание по живописи заключается в выполнении натюрморта (этюда с натуры).

Время выполнения задания для лиц, поступающих на специальности «Дизайн (по видам)» и «Искусство интерьера», - 720 минут (2 дня по 360 минут).

*Материалы:* бумага размером 40×60 см, акварель, гуашь или темпера – по выбору абитуриента.

На экзамены абитуриенты должны принести бумагу, краски, кисти, карандаши, этюдник, емкость для воды, тряпку.

### **Критерии оценки работы по живописи**

Критерии оценки работы складываются из следующих параметров:

- композиция;
- характер и пропорции предметов;
- постановка на плоскость;
- большие локальные цветовые отношения;
- декоративность и работа цветовых пятен;
- объем и форма;
- колорит;
- раскрытие технических особенностей выбранного материала;
- общее художественное впечатление от работы.

## 2.2. Этапы выполнения натюрморта

Начинать работу над живописным натюрмортом следует с поисков наилучшего варианта композиции. Для работы над композицией выполняется несколько небольших зарисовок (5:7 см), в которых ищется соотношение основных масс композиции, масштаб предметов, ритм их расположения. Выбрав наиболее удачное композиционное решение, начинают работу на большом листе. Построение натюрморта начинается с определения положений основных плоскостей – вертикальной (стена за натюрмортом) и горизонтальной (например, поверхность стола). Затем распределяются массы основных драпировок и предметов, после чего располагаются мелкие предметы и детали натюрморта. Закончив рисунок под живопись необходимо еще раз проверить общий ритмический строй композиции. Начинать работу красками следует с прокладки лесировками больших локальных пятен натюрморта. Необходимо задать правильные тональные отношения и отношения по тепло-холодности. После того как весь лист раскрыт, переходят к окончательной прописке натюрморта. Начинать рекомендуется с самых темных частей натюрморта, находя их соотношение с окружающими предметами и средой. Работая над натюрмортом, сначала берут наиболее понятные, большие цветовые отношения, постепенно добавляя нюансные оттенки. Важно, чтобы в процессе работы предметы и драпировки не утратили свой локальный цвет. Работая над любым из элементов натюрморта необходимо постоянно учитывать окружающую его среду, иначе предметы могут оказаться как бы вырезанными, не связанными с окружением. В последнюю очередь прописываются мелкие предметы и детали натюрморта. Наиболее пастозно и детально прорабатываются элементы переднего плана. По мере удаления в глубину натюрморта уменьшается степень детализации, не так активно прорабатывается объем предметов, смягчаются контрасты. Заканчивая работу над натюрмортом, необходимо еще раз оценить целостность работы, гармоничность соотношения элементов, единство колористического решения.

## 2.3. Основы цветоведения

*«Цвет способен на все: он может родить свет, успокоение или возбуждение. Он может создать гармонию или вызвать потрясение; от него можно ждать чудес, но он может вызвать и катастрофу».*

(Жак Вьено)

**Цветовой тон** – свойство цвета, позволяющее человеческому глазу воспринимать его хроматично, определяется длиной волны излучения.

**Светлота** – субъективная величина, способность цветной поверхности отражать большее или меньшее количество падающих лучей света.

**Яркость** – объективная величина, количество света, отраженного поверхностью. Это эффективность светового раздражения. Зависит от поверхности и интенсивности освещения.

**Насыщенность** – способность сохранять свой цветовой тон при введении в его состав различного количества серого ахроматического цвета, равного ему по светлости.

Наиболее распространены **цветовые гармонии**:

- двухцветная однотонная;
- двухцветная контрастная;
- трехцветная однотонная;
- трехцветная однотонно-контрастная.

### Цветовой контраст

Цветовой контраст обнаруживается, когда, сравнивая два цвета, находим между ними чётко выраженные различия. Когда эти различия достигают своего предела, называется диаметральной или полярным контрастом.

Дополнительные цвета дают максимальны цветовой контраст.

В общем случае цвета могут быть противопоставлены:

- по тону – дополнительные цвета в смеси дают ахроматический цвет;
- по светлоте (белый – черный);
- по насыщенности (чистый хроматический – серый);
- по фактуре (матовый – зеркально-глянцевый);
- по площади цветового пятна;
- по психологической характеристике цвета (холодный – теплый; плотный – прозрачный; легкий – тяжелый).

1. Контраст цветовых сопоставлений можно продемонстрировать с помощью чистых цветов в их предельной насыщенности.

Так же как чёрный и белый цвета образуют самый сильный контраст светлого и тёмного, так и жёлтый, красный и синий цвет обладают наиболее сильно выраженным цветовым контрастом.

Данный контраст создает впечатление пестроты, силы, решительности. Интенсивность цветового контраста всегда уменьшается по мере того, как выбранные нами цвета удаляются от основных трёх. Так, оранжевый, зелёный и фиолетовый по своей контрастности уже гораздо слабее, чем жёлтый, красный и синий, а воздействие цветов третьего порядка ещё менее явно.

Когда каждый цвет отделен друг от друга чёрными или белыми линиями, то их индивидуальный характер становится выраженным более резко, а взаимные излучения и взаимные влияния тем самым уменьшаются.

2. Контраст светлого и тёмного.

Для художника белый и чёрный цвета являются наиболее сильным выразительным средством для обозначения света и тени. Но между белым и черным расположены области серых тонов и весь ряд хроматического цвета.

Овладев проблемами тональных соотношений белого, серого и чёрного, можно перейти к изучению контрастов, основанных на пропорциональных и количественных соотношениях цветов.

На цветовом круге жёлтый цвет — самый светлый, фиолетовый — самый тёмный. Данные цвета образуют самый сильный контраст света и темноты.

Особые затруднения вызывают холодные и тёплые цвета. Холодные цвета производят впечатление прозрачности и лёгкости, и в большинстве случаев используются слишком светлыми, в то время как тёплые цвета, благодаря их непрозрачности, используются слишком тёмными. Одинаковая светлота или одинаковая темнота делают цвета как бы родственными. Особенно сложны проблемы светлого и тёмного в хроматических цветах и в их отношении к ахроматическим цветам — чёрному, белому и серому.

### 3. Контраст холодного и тёплого.

Под прямым углом к оси «жёлтый — фиолетовый» расположены «красно-оранжевый» и «сине-зелёный», которые являются двумя полюсами контраста холода и тепла. Красно-оранжевый, или сурик — самый тёплый, а сине-зелёный, или окись марганца — самый холодный цвет. Обычно жёлтый, жёлто-оранжевый, оранжевый, красно-оранжевый, красный и красно-фиолетовый принято называть тёплыми цветами, а жёлто-зелёный, зелёный, сине-зелёный, синий, сине-фиолетовый и фиолетовый — холодными, но подобная классификация легко может ввести нас в заблуждение.

Сине-зелёный и красно-оранжевый как полярности холода и тепла всегда холодные и тёплые, в то время как промежуточные цвета, расположенные между ними, могут быть холодными или тёплыми только в зависимости от того, контрастируют ли они с более тёплыми или холодными тонами.

В природе более удалённые предметы в силу отделяющего их от нас воздушного слоя всегда кажутся более холодными. Контраст холодного и тёплого обладает также свойством влиять на ощущение приближенности и удаленности изображения.

### 4. Контраст дополнительных цветов.

Мы называем два цвета дополнительными, если их пигменты, будучи смешанными, дают нейтральный серо-чёрный цвет. Дополнительные цвета противоположны друг другу, но нуждаются один в другом. Расположенные рядом, они придают друг другу максимальную яркость и взаимоуничтожаются при смешивании. В цветовом круге дополнительные цвета расположены диаметрально один другому и образуют пары: жёлтый — фиолетовый; оранжевый — синий; красный — зелёный и др.

Если мы проанализируем пары дополнительных цветов, то найдём, что в них всегда присутствуют все три основных цвета: жёлтый, красный и синий:

жёлтый — фиолетовый = жёлтый, красный + синий;

синий — оранжевый = синий, жёлтый + красный;

красный — зелёный = красный, жёлтый + синий.

Закон дополнительных цветов является основой гармоничности композиции, потому что при его соблюдении в глазах создаётся ощущение полного равновесия. Помимо этого каждая пара дополнительных цветов обладает и другими особенностями. Пара «жёлтый — фиолетовый» представляет собой не только контраст дополнительных цветов, но и контраст светлого и тёмного. Красно-оранжевый — сине-зелёный — это пара дополнительных цветов и одновременно чрезвычайно сильный контраст холодного и тёплого.

### 5. Симультанный контраст.

Понятие «симультанный контраст» обозначает явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления его дополнительного цвета, и если такового нет, то симультанно, т.е. одновременно, порождает его сам. Симультанно порождённые цвета возникают лишь как ощущение и объективно не существуют. Если на большой, ярко окрашенной плоскости разместить маленький чёрный квадрат, затем поверх него положить листок папиросной бумаги; если эта плоскость окрашена в красный цвет, то чёрный квадрат будет казаться зеленоватым, если - в зелёный, то чёрный квадрат покажется красноватым. Каждый цвет в глазах зрителя одновременно порождает и свой противоположный тон.

#### 6. Контраст цветового насыщения.

Слова «контраст насыщения» фиксируют противоположность между цветами насыщенными, яркими и блёклыми, затемнёнными.

Едва только чистые цвета затемняются или осветляются, они теряют свою яркость.

Карминно-красный цвет при его смешении с белым приобретает синеватый оттенок и резко меняет свой характер. Жёлтый также становится немного более холодным благодаря примеси белого, а основной характер синего цвета остаётся в значительной мере неизменным. Фиолетовый цвет чрезвычайно чувствителен к примеси белого, насыщенный тёмно-фиолетовый цвет имеет в себе нечто угрожающее, а от примеси белого он становится лиловым и производит спокойно-весёлое впечатление.

Чистый цвет можно смешать с чёрным. При подмешивании чёрного цвета к ярко-красному кармину последний получает звучание, приближающее его к фиолетовому. Синий цвет затмевается чёрным. Достаточно небольшого добавления чёрного, чтобы его яркость быстро исчезла. Обычно чёрный цвет отнимает у цветов их светлоту.

Насыщенный цвет может быть разбавлен благодаря добавлению к нему смеси чёрного и белого, то есть серого цвета. Едва только к насыщенному цвету добавляется серый, то получаются более блёклые тона, чем тон первоначального цвета. Подмешивание серого цвета нейтрализует другие цвета и делает их «слепыми».

Чистые цвета могут быть изменены путём добавления соответствующих дополнительных цветов. Если к фиолетовому цвету подмешать жёлтый, то получатся промежуточные тона между светло-жёлтым и тёмно-фиолетовым. Зелёный и красный не очень различаются по тональности, но при смешивании переходят в серо-чёрный. Различные смеси двух дополнительных цветов при освещении их белым цветом дают редкостные по своей сложности тона.

Если в какой-либо смеси участвуют все три цвета «первого порядка», то полученный цвет будет отличаться слабым, блёклым характером. В зависимости от пропорций, он может казаться желтоватым, красноватым, синевато-серым или чёрным. С помощью трёх цветов «первого порядка» могут быть получены все степени блёклости. То же относится и к трём цветам «второго порядка» или ко всякой другой комбинации, если только в этой смеси будут участвовать три основных цвета — жёлтый, красный и синий.

Действие контраста «блѣклый–яркий» относительно. Какой-нибудь цвет может показаться ярким рядом с блѣклым тоном, и блѣклым — рядом с более ярким.

Если мы хотим добиться выразительности всей композиции, используя только контраст насыщения без всяких иных контрастов, то блѣклый цвет должен быть подмешан к яркому, то есть яркий красный должен контрастировать с блѣклым красным, а синий яркий – с блѣклым синим. Но нельзя ставить вместе яркий красный с блѣклым синим или яркий зелёный с блѣклым красным. Иначе чистый контраст насыщения будет заглушен другими новыми контрастами, например, контрастом холода и тепла, и действие контраста насыщения с его тихой и спокойной выразительностью будет поставлено под вопрос.

#### 7. Контраст цветового распространения.

Контраст цветового распространения характеризует размерные соотношения между двумя или несколькими цветовыми плоскостями. Его сущность — противопоставление между «много» и «мало», «большой» и «маленький».

Цвета могут компоноваться друг с другом пятнами любого размера. Силу воздействия цвета определяют два фактора: яркость и размер его цветовой плоскости.

Приведѐм отношения светлоты следующих пар дополнительных цветов:

– жѣлтый : фиолетовый = 9:3 = 3:1 = 3/4 ; 1/4;

– оранжевый : синий = 8:4 = 2:1 = 2/3 ; 1/3;

– красный : зелёный = 6:6 = 1:1 = 1/2:1/2.

Гармоничные размеры плоскостей для основных и дополнительных цветов могут быть выражены следующими цифровыми соотношениями:

– жѣлтый : оранжевый = 3:4;

– жѣлтый : красный = 3:6;

– жѣлтый : фиолетовый = 3:9;

– жѣлтый : синий = 3:8;

– жѣлтый : красный : синий = 3:6:8;

– оранжевый : фиолетовый : зелёный = 4:9:6.

Соответствующим образом можно представить также и все другие цвета в их соразмерной связи между собой.

Представленная здесь система количественных соотношений имеет силу только при использовании цветов в максимальной их яркости. При её изменении меняются и соответствующие размеры цветковых площадей. Если в цветовой композиции вместо гармоничных пространственных отношений между цветами доминирует какой-то один цвет, композиция приобретает особо экспрессивную активность.

Здесь проявляется исключительная особенность контраста распространения — его способность изменять и усиливать проявление всех других контрастов.

#### Пространственное воздействие цвета

Когда шесть цветов — жѣлтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий и зелёный — расположены на чёрном фоне один возле другого без интервалов,



то совершенно явно видно, что светлый жёлтый цвет кажется выступающим, а фиолетовый погружается в глубину чёрного фона. Остальные цвета образуют промежуточные ступени между жёлтым и фиолетовым. При использовании белого фона впечатление глубины меняется. Фиолетовый цвет выталкивается белым фоном и кажется выступающим вперёд, в то время как жёлтый цвет удерживается белым в качестве «близкого и родственного». Эти наблюдения доказывают, что для оценки впечатления глубины общий цвет фона столь же важен, как и отдельный цвет.

Например, жёлтый, красно-оранжевый и синий на чёрном фоне имеют следующую картину заглублиения: жёлтый сильно выступает вперёд, красный в меньшей степени, а синий кажется почти столь же глубоким, как чёрный. На белом фоне возникает обратное впечатление: синий сильно выступает вперёд, красно-оранжевый остаётся почти на месте, а жёлтый только слегка выдвигается вперёд. Отношения глубин между жёлтым и красно-оранжевым, красно-оранжевым и синим соответствуют отношениям «большого» к «меньшему».

Все светлые тона на чёрном фоне будут выступать вперёд в соответствии со степенью их светлости. На белом фоне впечатление будет обратное: светлые тона остаются на уровне белого фона, а тёмные постепенно выступают вперёд.

Что касается холодных и тёплых цветов одинаковой светлоты, то тёплые цвета будут выступать вперёд, а холодные стремиться в глубину. Если встречается контраст светлого и тёмного, то ощущения глубины будут или увеличиваться благодаря цвету, или нейтрализуются, или же будут действовать в обратном направлении. Одинаково светлые сине-зелёный и красно-оранжевый ведут себя на чёрном фоне следующим образом — красно-оранжевый выступает вперёд, а сине-зелёный уходит вглубь.

Контраст насыщения вызывает ощущения в восприятии цвета: яркие цвета будут выступать вперёд по сравнению с одинаково светлыми, но притуплёнными цветами. Как только к этому контрасту прибавляется контраст светлого и тёмного или холодного и тёплого, впечатление глубины снова изменяется. Контраст распространения или контраст размеров цветковых плоскостей играет большую роль в создании впечатления глубины. Когда на большой красной поверхности имеется маленькое жёлтое пятно, то красный цвет становится как бы фоном и жёлтый цвет в этом случае выступает вперёд. Если мы будем увеличивать площадь, занятую жёлтым цветом, и уменьшать, занятую красным, то может настать момент, когда жёлтый цвет будет играть более значительную роль, чем красный. Жёлтый цвет может стать фоном и вытеснить красный вперёд.

### **Композиция в цвете**

Компоновать в цвете значит расположить рядом два или несколько цветов таким образом, чтобы их сочетание было предельно выразительным. Для общего решения цветовой композиции имеет значение выбор цветов, их отношение друг к другу, их место и направление в пределах данной композиции, конфигурация форм, симультанные связи, размеры цветковых площадей и контрастные отношения в целом.

Характер и воздействие цвета определяется его расположением по отношению к сопутствующим ему цветам. Цвет никогда не бывает одинок, он всегда воспринимается в окружении других цветов.

Чем дальше по цветовому кругу один цвет удалён от другого, тем сильнее они контрастируют друг с другом.

В композиции важно место расположения цвета и направление цветового пятна. Например, синий цвет в нижней части композиции тяжёл, в верхней же кажется лёгким. Тёмно-красный цвет в верхней части картины производит впечатление чего-то тяжёлого, неминуемого и грозного, а в нижней — кажется спокойным. Жёлтый в верхней части произведения производит впечатление лёгкости и невесомости, в нижней — он бунтует. Одной из самых существенных задач композиции является обеспечение равновесия цветовых масс. В картине необходима вертикальная ось равновесия, по обе стороны которой распределяется «вес» цветовых масс.

Существуют различные способы акцентирования направлений внутри пространства композиции — горизонтальные, вертикальные, диагональные, круговые или их сочетания. Горизонтальные — подчёркивают тяжесть, протяженность пространства и его ширину. Вертикальные являются противоположностью горизонтальным и выражают лёгкость, высоту и глубину. Точка пересечения горизонтали и вертикали предстает особо акцентированным местом. Оба эти направления носят плоскостной характер, и при одновременном использовании создают чувство равновесия, прочности и материальной устойчивости. Диагональные направления создают движение. Круг, принадлежащий к циркульным формам, заставляет зрителя концентрировать своё внимание и одновременно вызывает ощущение движения.

Одна из особенностей зрения: оно склонно объединять подобное с подобным и воспринимать их вместе. В глазах зрителя образуется своеобразная «конфигурация», образ. Его можно считать «симультаным», ибо этот образ возникает на основе умозрительного объединения зафиксированных подобий и не имеет материальной выраженности.

Порядок в композиции может быть достигнут и за счёт организации холодных и тёплых, светлых и тёмных цветовых групп в чётко определённые пятна и массы.

**Жёлтый цвет.** Самый светлый из всех цветов. Он теряет это качество, как только его затемняют серым, чёрным или фиолетовым цветом. Но даже тусклый жёлтый цвет в контрасте с тёмными тонами несёт в себе нечто лучезарно радостное. Жёлтый на розовом фоне приобретает зеленоватый оттенок и его лучезарность пропадает. На зелёном фоне он сияет, затмевая зелёный. Жёлтый цвет на фиолетовом фоне приобретает чрезвычайно большую силу, суровую и безжалостную. Жёлтый на красном создаёт мощный, громкий аккорд. Жёлтый цвет на белом фоне производит впечатление тёмного цвета, потерявшего свою лучистость. Белый цвет оттесняет его и ставит в положение подчинённого цвета. Если мы заменим белый цвет фона жёлтым, а жёлтый цвет белым, то оба цвета изменят своё выражение. Жёлтый цвет на чёрном фоне проявляет себя в самом ярком и агрессивном блеске.

**Красный цвет.** На цветовом круге не имеет ни желтоватого, ни синеватого оттенка. Но когда принимает желтоватый или синеватый тон, становится весьма восприимчивым, отличается большими возможностями модуляций.

Красно-оранжевый цвет плотен и непрозрачен, но при правильном подборе контрастных цветов красно-оранжевый цвет становится выражением воинственности. На оранжевом фоне красно-оранжевый кажется тлеющим, тёмным и безжизненным, словно засохшим. На зелёном он будет действовать как дерзкий агрессор. На сине-зелёном фоне покажется разгоревшимся огнём. Красный цвет можно варьировать в контрастах тёплого и холодного, притупления и яркости, света и темноты. Красный цвет, от мрачного оранжево-красного на чёрном фоне, до нежного розового может выражать все промежуточные градации ощущений.

**Синий цвет.** Чистым синим цветом называют цвет, в котором нет ни желтоватых, ни красноватых оттенков. Если красный всегда активен, то синий всегда пассивен, всегда холодный, производит впечатление тени. В земной атмосфере синий цвет разлит, начиная от светлейшей небесной лазури до глубочайшей синей черноты ночного неба.

Если синий цвет дан на жёлтом, то он кажется тёмным и потерявшим свою яркость. Когда синий цвет осветлён до светлоты жёлтого цвета, он излучает холодный свет. Его прозрачность превращает жёлтый в плотный материальный тон. Синий на чёрном фоне светится в полной своей чистоте и силе. Там, где господствует чёрное, синий цвет сияет подобно далёкому свету. На тёмно-коричневом (тускло-оранжевом) синий возбуждается до сильной вибрации, рядом с коричневым цветом как симультанном к нему он обретает живую силу, и коричневый воскрешает. Синий на фоне спокойного зелёного цвета приобретает сильный красноватый оттенок.

**Зелёный цвет.** Зелёный цвет получается при смешении двух основных — жёлтого и синего. Содержит ли он больше жёлтого или синего, меняется характер его выразительности. Зелёный — цвет растительного мира. Плодородие и удовлетворённость, покой и надежда определяют выразительные достоинства зелёного цвета, в котором соединяются познание и вера. Если зелёный принимает жёлтые оттенки, возникает впечатление юных весенних сил природы, надежды и радостного ожидания. Жёлто-зелёный может быть активизирован до предела путём добавления оранжевого, но в этом случае он приобретает грубый характер. Если зелёный принимает синий оттенок, это приводит к увеличению его духовной значимости. Марганцевый синий обладает наиболее богатым сине-зелёным тоном. Этот ледяной тон представляет собой полюс холода, подобно тому, как красно-оранжевый является в мире цвета полюсом тепла. Сине-зелёный цвет производит впечатление сильной холодной агрессивности. Амплитуда модуляций зелёного цвета весьма велика, можно добиться самых различных выразительных проявлений.

**Оранжевый цвет.** Оранжевый цвет — смесь жёлтого с красным — расположен в фокусе максимальной активной яркости. В материальной сфере он обладает яркостью солнечного света, достигая в красно-оранжевом тоне максимума активной, тёплой энергии. Праздничный оранжевый цвет легко прини-

мает оттенок гордой, внешней пышности. В разбелённом виде он быстро теряет свой характер, а затемнённый чёрным цветом тускнеет и переходит в ничего не говорящий и сухой коричневый. Если коричневый осветлить, то получим бежевые тона, создающие своим дружелюбием тёплую, благотворную атмосферу.

**Фиолетовый цвет.** Трудно установить точный фиолетовый цвет, который не имел бы ни красноватого, ни синеватого оттенка. В качестве антипода жёлтого цвета — цвета познания — фиолетовый является цветом бессознательного, то угрожающего, то ободряющего, но всегда впечатляющего. В зависимости от соседних тонов он может вызвать гнетущее настроение. Когда фиолетовый цвет покрывает большие площади, он может стать определённо угрожающим, особенно рядом с пурпурным цветом. Но как только он осветлён, мы начинаем восхищаться его прекрасными нежными тонами.

Каждый цвет может изменяться в пяти аспектах:

— в характере цвета, когда зелёный может стать более желтоватым или синеватым, а оранжевый может принять более красный или более жёлтый оттенок;

— в яркости, когда красный цвет может быть розовым, красным, тёмно-красным, а синий — голубым, синим и тёмно-синим;

— в насыщенности, когда синий цвет может быть более или менее осветлен белым или затемнён чёрным, серым или его дополнительным — оранжевым цветом;

— в количественном отношении или в распространении цвета, когда, к примеру, большое пространство зелёного цвета располагается рядом с маленьким пространством жёлтого цвета, или много жёлтого цвета по сравнению с зелёным, или же на полотне столько же жёлтого, сколько и зелёного;

— в результате возникновения симультанных контрастных воздействий.

## Глава 3. КОМПОЗИЦИЯ

### 3.1. Основные виды и средства композиции

Термин «композиция» происходит от латинского «compositio», что означает сочинение, составление, связь, сопоставление.

**Композиция** — это организованность формы с учетом как функционально-конструктивных и технологических факторов, так и требований гармонизации формы. Гармоничное распределение и сочетание масс, форм линий, цветов и света.

Теория композиции базируется на категориях тектоники и объемно-пространственной структуры.

**Тектоника** — зримое отражение работы конструкции и организации материала в форме. Например, при проектировании промышленных изделий дизайнер в форме отражает работу несущей части конструкции, характер распределения главных усилий, соотношение масс и т.п. Тектоничность — это искренность формы в отношении конструкции и материала.

**Объем и пространство** – основные компоненты структуры любой формы. По признаку объемно–пространственного строения выделяют три группы: просто организованные моноблочные структуры со скрытым внутренним механизмом; открытые структуры механизмов; сочетание двух первых групп.

По признаку пространственного расположения форм различаются **три вида композиции** — фронтальная, объемная и пространственная.

**Фронтальная** (плоская) композиция характеризуется построением формы по двум координатам, развитием фронтальной и вертикальной координат с подчинением глубинной и воспринимается с точек зрения, расположенных перед композицией.

**Объемная** композиция может иметь равномерное развитие по трем координатам или с преобладанием вертикальной координаты.

**Пространственная** композиция характеризуется превалированием пространства над объемами, ограничивающими его. Такая композиция может развиваться по глубинной, фронтальной и вертикальной координатам и воспринимается зрителем, находящимся внутри самой композиции. Пространственная композиция с преобладанием глубинной координаты называется глубинно–пространственной и воспринимается при движении зрителя в главном направлении развития пространства.

#### **Композиционные принципы**

1. Принцип целесообразности.
2. Принцип единства.
3. Принцип доминанты.
4. Соподчинение частей в целом.
5. Принцип динамизма.
6. Принцип равновесия.
7. Принцип гармонии.

### **3.2. Средства гармонизации**

Средства гармонизации условно можно разделить на несколько групп:

- 1 — симметрия и асимметрия;**
- 2 — тождество, пропорции, модуль, масштаб;**
- 3 — нюанс и контраст;**
- 4 — метр и ритм.**

#### **1. Симметрия и асимметрия**

**Симметрия** (греч. – соразмерность) – принцип организации элементов, при котором можно говорить об оси симметрии, центре симметрии, плоскости симметрии.

Е.С.Федоров в книге «Учение о симметрии» писал: «Симметрической фигурой называется такая, которая непосредственно может быть совмещена с самой собою в разных положениях, или же совмещение в разных положениях

может быть произведено, если мы заменим ее другой, которая относится к ней, как изображение в зеркале к изображаемому предмету».

Существует три вида (основных) операций симметрии или «самосовмещения»: зеркальное отражение, поворот и параллельный перенос.

Наиболее известная и часто встречающаяся в природе разновидность симметрии — **отражение**. Зеркальную симметрию можно обнаружить в листьях и цветах, растениях, архитектуре, орнаментах и т.д. Зеркальная симметрия свойственна почти всем живым существам.

**Поворотная симметрия.** Операция симметрии сводится к повороту на некоторый угол вокруг оси.

Любой неограниченно повторяющийся узор (одномерный, двумерный или трехмерный) обладает элементом симметрии третьего типа: повторяемость в пространстве через определенное расстояние. Такая симметрия известна под названием **трансляции** или **параллельного переноса** (паркетные полы, узоры на обоях, кружевные ленты, кристаллические структуры).

Трансляцию можно комбинировать с отражением или поворотом, при этом возникают новые операции симметрии (например, винтовая симметрия). Наивысшей степенью симметрии обладает шар, так как в центре его пересекается бесконечное множество осей и плоскостей симметрии.

Наряду с симметрией применяется **асимметрия**: сочетание и расположение элементов, при котором ось или плоскость симметрии отсутствует.

Так как при асимметрии отдельные элементы композиции лишены своей связующей – оси симметрии, то работа над асимметричной формой достаточно сложная, сводится к соблюдению композиционного равновесия.

Различные виды симметрии обладают различным воздействием на эстетическое чувство: зеркальная симметрия — равновесие, покой; винтовая симметрия вызывает ощущение движения.

**Статичное и динамичное построение формы.** Статичная форма характеризуется уравновешенностью объемов, горизонтальным и вертикальным линейным построением, нейтральным ритмом элементов, обычно связана с симметрией.

Динамичная форма характеризуется диагональной направленностью доминирующих линий, изменяющимся ритмом расположения элементов, асимметрией.

## 2. Пропорции, тождество, модуль, масштаб

**Пропорции** выражают количественную взаимосвязь частей и целого и выступают в виде математических отношений.

Еще в Древней Греции возник ряд учений о гармонии. Влияние данного учения испытали на себе ученые Средневековья, Возрождения, Нового времени вплоть до наших дней. Леонардо да Винчи писал: «Живописец воплощает в форме пропорции те же таящиеся в природе закономерности, которые в форме числового закона познает ученый».

Пропорция — это «гармоническое соотношение размеров между различными элементами, составляющими произведение, и между каждым из них и целым».

Существует виды пропорциональности: математическая, гармоническая, геометрическая и др. В *математической* равенство двух отношений выражается формулой  $a:b = c:d$ , и каждый член ее может быть определен через остальные три.

В *гармонической* пропорции 3 элемента. Они являются или попарными разностями некоторой тройки элементов, или самими этими элементами, например:  $a:c = (a - b) : (b - c)$ .

В *геометрической* пропорции тоже всего 3 элемента, но один из них общий:  $a:b = b:c$ . Разновидностью геометрической пропорции является пропорция «золотого сечения», имеющая всего два члена — «а» и «в». В эпоху Возрождения ее называли «божественной пропорцией». Особенностью пропорции золотого сечения является то, что в ней последний член представляет собой разность между двумя предыдущими членами, т. е.  $a:b = b:(a - b)$ . С достаточной точностью «золотое сечение» дают отношения чисел 3:5, 5:8, 8:13, 13:21 и т. д.

На основании данной пропорции был построен ряд чисел, отличающийся тем, что каждое последующее число равнялось сумме двух предыдущих: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 и т. д. Данный ряд был открыт итальянским математиком Фибоначчи, поэтому называется рядом Фибоначчи.

В XX веке возродился интерес к золотому сечению, как к способу пропорционирования. Русский архитектор Жолтовский, француз Корбюзье использовали его в своей архитектурной практике.

**Модуль** — размер или элемент, повторяющийся неоднократно в целом и его частях. Модуль (лат.) означает «мера». В античности модулем мог быть радиус или диаметр колонны, расстояние между колоннами. Модуль широко используется при конструировании книг, журналов, газет, каталогов, проспектов, всяческих печатных изданий.

В основу модульных сеток часто положен квадрат. Он используется для форматов альбомов, детских книг. Квадрат является устойчивой, статичной фигурой. Благодаря своей статической завершенности квадрат используется в области визуальных коммуникаций наряду с формой круга как элемент, фиксирующий внимание, а также для ограничения пространства, на котором сосредоточена информация.

### 3. Контраст и нюанс

*Контрастность* (значительное различие) — один из самых впечатляющих элементов композиции. Различают контрасты: массы (тяжелая часть около легкой); формы (острое ребро около закругленного); размера (широкое — узкое, короткое — длинное); света (светлая и темная полоса); цвета (белая и черная полоса); направления (горизонталь-вертикаль, левый-правый); материалов; фактуры материала (гладкая и шероховатая, блестящая и матовая).

Диапазон контрастных отношений — от 2:1 до 50:1.

Контраст — противопоставление, борьба разных начал в композиции. При помощи контраста можно подчеркнуть, усилить особенности элементов композиции.

*Нюанс* — незначительное различие в форме, цвете и т.д. Примерный диапазон нюансных отношений лежит в пределах от 1:1 до 2:1.

Нюанс используется в борьбе с монотонностью, жесткостью ритма в построении композиции.

Нюанс и контраст дополняют и обогащают друг друга: контраст подчеркивает нюанс, выявляет его игру; нюанс смягчает, дополняет контраст.

#### **4. Ритм, метр и метрический повтор**

**Ритм** (от греч. — соразмерность, стройность) — закономерное чередование, убывание или возрастание элементов формы или интервалов.

Строению дерева, листа свойственен убывающий ритм, строению раковины — возрастающий. Ритмический ряд предполагает не менее 4-5 элементов, так как три элемента еще не создают впечатления закономерного повтора.

Одно из важнейших проявлений ритма — повторяемость элементов, мерность их чередования. Ритм воздействует на эмоции и чувства человека.

Каждая культура, эпоха имеет свои ритмические схемы.

Ритм может быть спокойным и беспокойным, может быть направленным в одну сторону или сходящимся к центру, направленным как по горизонтали, так и по вертикали.

**Метр** — неоднократное, с одинаковым интервалом повторение элемента. Метрический (простой) порядок (ряд) — расположение одинаковых форм на равных интервалах.

*Свойства и качества композиции*: целостность формы; соподчинение элементов; композиционное равновесие, единство характера формы всех элементов (единство стиля), колористическое и тональное единство (цветовая композиция); образность формы.

### **3.3. Использование шрифтов при построении композиции**

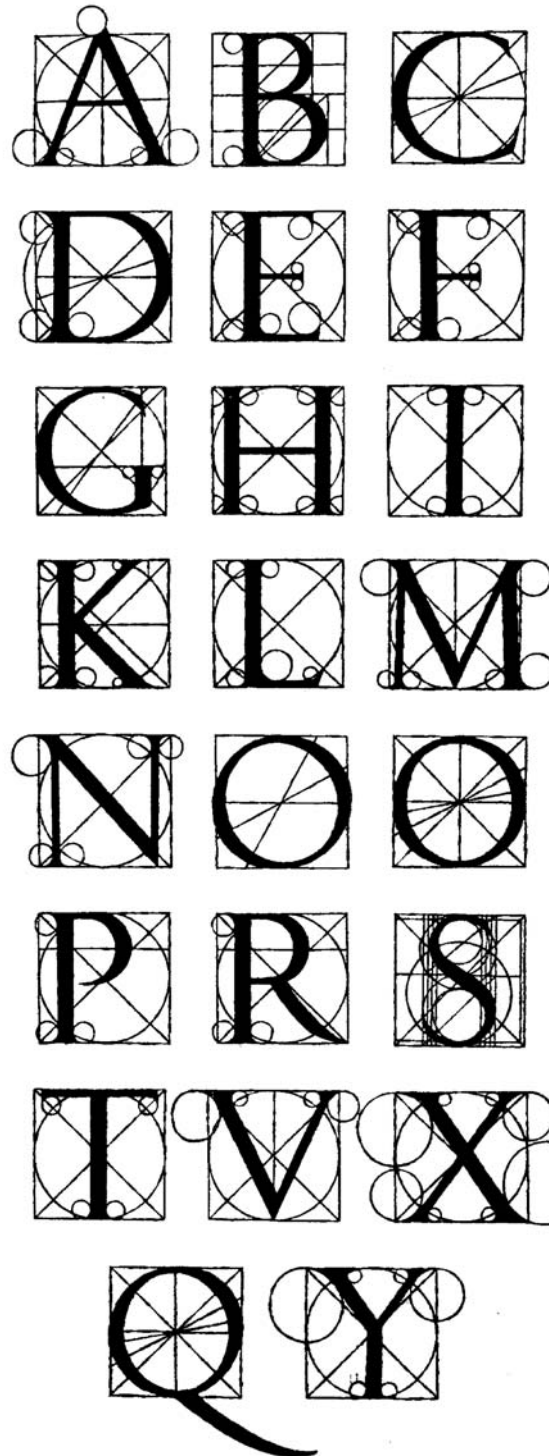
При выполнении заданий по композиции абитуриент должен грамотно использовать известные образцы шрифтов (например, рис. 5). Ниже приведены правила построения нескольких буквиц шрифта «Антиква».

Буква А — вычертить у нижних углов принятого квадрата две полуокружности радиусом  $1/7$  стороны квадрата, рядом с ними — малые окружности радиусом  $1/2$  толщины основной стойки. Точно на середине верхней стороны квадрата отложить отрезок, равный  $1,05$  ширины основной стойки. Через полученные точки провести касательные к большим окружностям — это будут внешние линии буквы А. Внутренние линии — параллельны внешним. Округлить вершину буквы радиусом, равным толщине основной стойки. Верхняя линия горизонтального штриха совпадает с поперечной осью квадрата.

Буква Б — разделить квадрат вертикалями на три равные части. Вычертить верхний элемент буквы, отметив на первой вертикали, на высоте  $1/3$  от низа



квадрата, центр дуги. Провести горизонтальную линию еще для двух центров на расстоянии 2,5 толщины стойки и вычертить дуги. Внешние округления сделать дугами радиуса, равного толщине стойки, внутренние – радиусом, равным  $\frac{2}{3}$  этой толщины.



*ЛУКА ПАЧИОЛИ 1445–1514*

Рис. 5. Шрифт «Антиква» (Лука Пачиоли)

Буква В – разделить горизонтальную сторону квадрата на три равные части, провести через полученные точки две вертикали. Вертикальную сторону квадрата разделить на четыре равные части, в верхней ее половине провести через полученные точки две горизонтальные линии. Описать внутреннюю  $\square$  Алую полуокружность, центр которой находится на пересечении первой горизонтали и первой вертикали. Описать внутреннюю нижнюю полуокружность, центр которой находится на высоте  $2/7$  от основания квадрата и  $3/7$  от левой стороны квадрата. Сделать округления радиусами, равными модулю и  $2/3$  его.

Выбор размеров внутрибуквенных просветов – одна из наиболее сложных задач. Размеры всецело зависят от рисунка букв и определяются плотностью и насыщенностью. Необходимо достижение равновесия оптических полей межбуквенных пробелов. Геометрические поля букв можно условно представить в виде простейших плоскостных фигур: круг, квадрат, прямоугольник, трапеция. Образовавшиеся сложные по контуру пятна между фигурами и есть те пробелы, которые по массе должны быть выверены. Только в этом случае фигуры будут равноудалены друг от друга, и важнейшая закономерность ритма – зрительное равновесие пробелов – будет достигнута.

### 3.4. Особенности задания по композиции

Для всех специализаций специальности «Дизайн (по видам)» и специальностей «Искусство интерьера» задание представляет собой композицию на предложенную тему. Черно-белую или в цвете (три-четыре цвета).

Время выполнения задания – 360 минут (1 день).

Материалы: бумага, акварель, гуашь, темпера, карандаш, маркеры – по выбору абитуриента.

Темы задания по композиции представляются приемной комиссией как варианты письменных экзаменов.

### Примеры заданий по композиции

1. Выполнить композицию из буквиц сюжетного шрифта на одну из предложенных тем (рис. 6, а).

2. Выполнить графическую композицию из предложенных геометрических фигур (рис. 7, а).

3. Создать изображение растительного элемента. На основе элемента разработать его стилизованное изображение (рис. 8, а).

4. Создать выразительную композицию в цвете на одну из предложенных тем для упаковки товара народного потребления (рис. 6, б).

5. Создать выразительную цветную композицию из геометрических фигур + инструмент (рис. 7, б).

6. Создать выразительную плоскостную орнаментальную композицию из предложенных геометрических фигур (рис. 8, б).

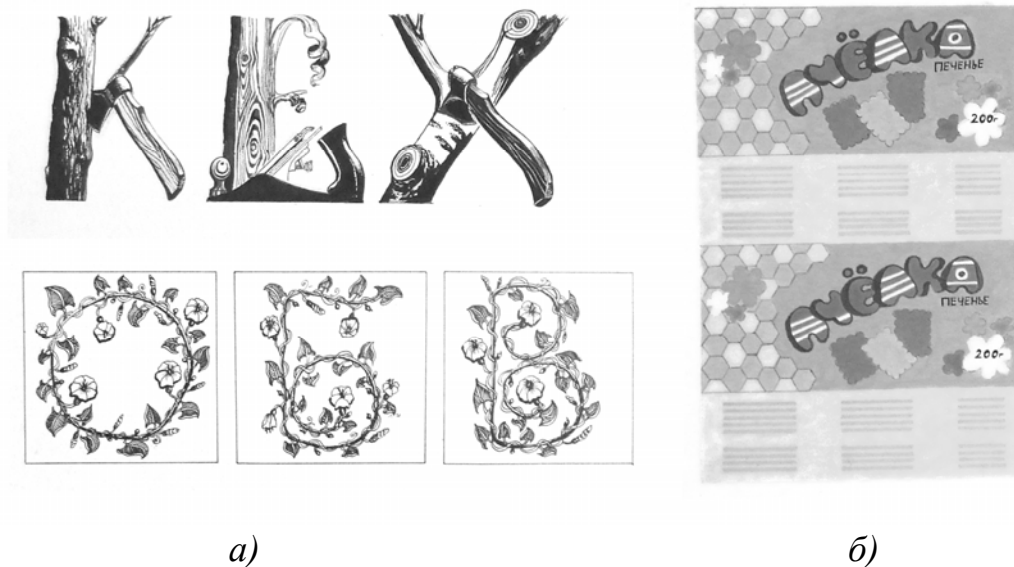


Рис. 6. Пример работ по композиции

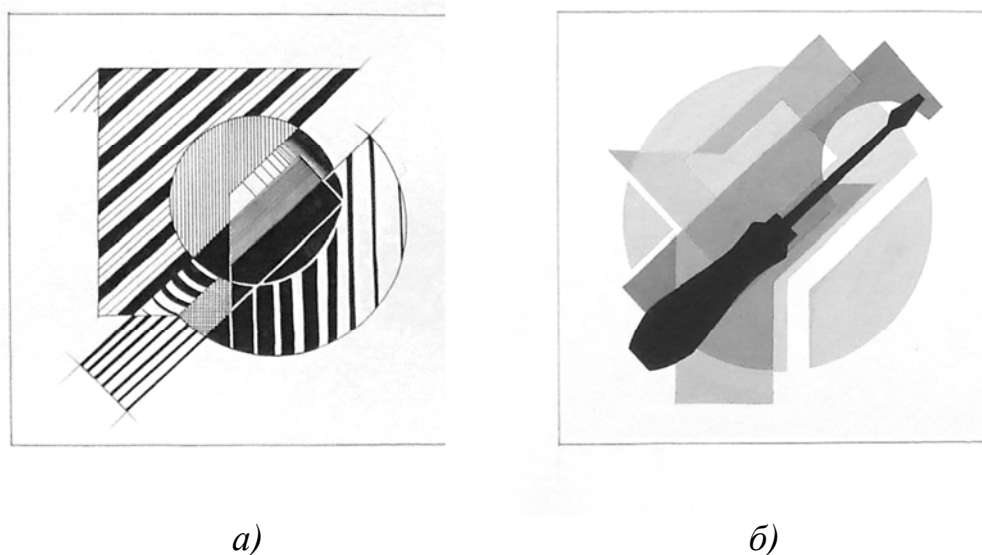


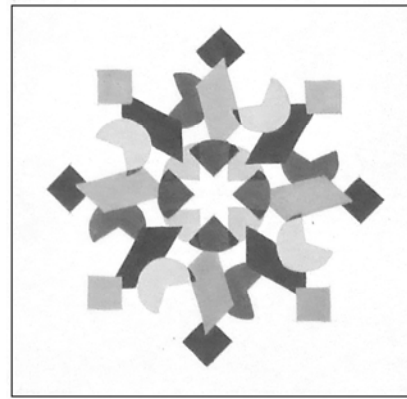
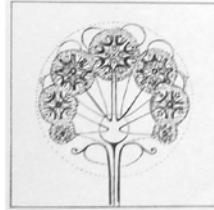
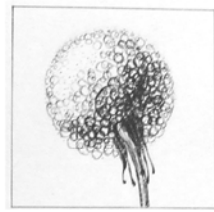
Рис. 7. Пример работ по композиции

7. Создать выразительную уравновешенную композицию из трех букв алфавита (гротеск, антиква) и элемента интерьера (рис. 9, а).

8. Выполнить композицию из геометрических фигур (рис. 9, б). Композицию из геометрических фигур и букв (трех букв иц).

9. Создать орнаментальную структуру с использованием геометрических фигур (рис. 10, а).

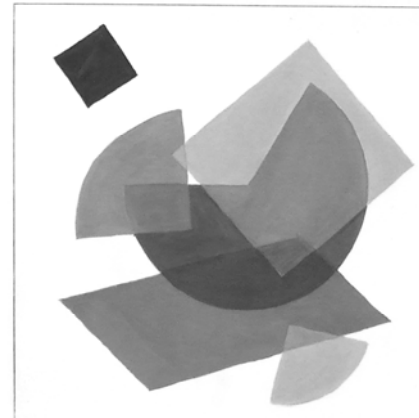
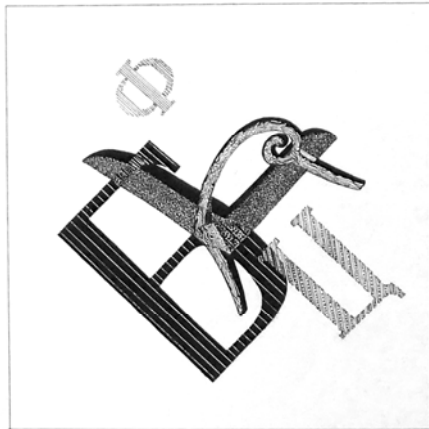
10. Создать выразительную плоскостную композицию из геометрических фигур (рис. 10, б).



*a)*

*б)*

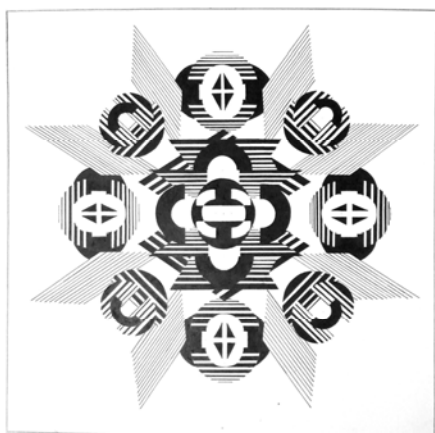
Рис. 8. Пример работ по композиции



*a)*

*б)*

Рис. 9. Пример работ по композиции



*a)*

*б)*

Рис. 10. Пример работ по композиции

На экзамены абитуриенты должны принести бумагу размером 40×60 см, краски, кисти, карандаши, этюдник, чертежные принадлежности, емкость для воды.

### **Критерии оценки работ по композиции**

- наличие композиционного центра;
- выверенность пропорционального строя;
- тектоничность;
- качество исполнения;
- общая композиция листа;
- цветовое решение.

### **СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Авсеян О.А. Натура и рисование по представлению: учеб. Пособие/ О.А. Авсеян. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.
2. Аксенов Ю.Г. Цвет и линия: практическое руководство по рисунку и живописи/ Ю.Г. Аксенов, М.М. Левидова. – М.: Советский художник, 1976. – 302 с.
3. Баммес Г. Художественная пластическая анатомия человека/ Г. Баммес. – Дрезден, 1988.
4. Барчай Е. Анатомия для художников/ Е. Барчай. – 2000. – 344с.
5. Барщ А.О. наброски и зарисовки/ А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 166 с.
6. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция/ Г.В. Беда. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
7. Вибер Ж. Живопись и ее средства/ Ж. Вибер. – М.: Изд. Акад. Художеств СССР, 1961. – 232 с.
8. Волков Н.Н. Цвет в живописи/ Н.Н. Волков. – М., 1965.
9. Герчук Ю.А. Язык и смысл изобразительного искусства/ Ю.А. Герчук. – М., 1994.
10. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи/Ю.И. Гренберг. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
11. Ивенс Р.М. Введение в теорию цвета/ Р.М. Ивенс. – М., Мир, 1964.
12. Кликушин Г.Ф. Декоративные шрифты: учеб. Пособие/ Г.Ф. Кликушин. – М.: Архитектура-С, 2005.
13. Комаров Е.И. Стадии работы над рисунком/ Е.И. Комаров. – М.: 1987.
14. Кузин В.С. Рисунок. наброски и зарисовки/ В.С. Кузин. – М., 2004.
15. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: учебник/ Н.Г. Ли. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 480 с.
16. Популярная художественная энциклопедия. Кн. 1, 2/ Гл. ред. В.М. Полевой. – М., 1986.

17. Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия/Сост.: Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатъев, Е.В. Шорохов. – М., 1989.
18. Российская академия художеств. Учебный рисунок. – М.: 1995.
19. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию/ Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1982.
20. Ростовцев Н.Н. Краткий обзор развития учебного рисунка/ Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1984.
21. Ростовцев Н.Н. Рисование головы человека: учеб. Пособие/ Н.Н. Ростовцев. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
22. Сеничева А.В. Рисунок и живопись. Учебник для техникумов/ А.В. Сеничева, А.М. Чуйкина, Л.Г. Пименова. – М.: 1983.
23. Спичак И.А. О специфической направленности методики преподавания рисунка и живописи при подготовке художников-конструкторов/ И.А. Спичак. – М.: ВНИИТЭ, 1972.
24. Сухомлинова Е.С. Натюрморт: учеб. Пособие/ Е.С. Сухомлинова. – М.: МВХПУ, 1984.
25. Терентьев А.Е. Рисование по памяти и представлению/ А.Е. Терентьев. – М.: Искусство, 1987.
26. Тихонов С.В. Рисунок: учеб. Пособие для вузов/ С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1995.
27. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита/ А.А. Унковский. – М., 1983.
28. Устинов А.Г. Цвет в производственной среде/ А.Г. Устинов. – М.: ВНИИТЭ, 1987. – 284 с.
29. Финогенов К.И. Учебный рисунок и творческие задачи/ К.И. Финогенов. – М.: Просвещение, 1993.
30. Цвет в нашей жизни: хрестоматия по психологии. – Курск, 1993.
31. Цветовая гармония интерьера / Советы профессионалов: пер. с англ. – М.: Издательский дом «Ниола-Пресс», 1998. – 128 с.: ил. – (Ваш дом).
32. Ченихов Я. Построение шрифтов/ Я. Ченихов, Н. Соболев. – М.: Архитектура-С, 2005.
33. Чернышев О. В. Формальная композиция. Творческий практикум/ О.В. Чернышев. – Мн.: Харвест, 1999.
34. Школа изобразительного искусства: в десяти томах/ А.Н. Буйнов [и др.]. – М.: Изобразительное искусство, 1988.
35. Gottfried Bammes. Wir zeichnen den Menschen/ Volk und wissen volkseigener verlag. Berlin 1989

**Методические указания для поступающих в ТулГУ на специальности «Дизайн» и «Искусство интерьера» + CD с образцами экзаменационных работ можно приобрести в издательстве ТулГУ по адресу: 300600, г. Тула, ул. Болдина, д. 151.**