

*Высшее образование*

---

**К. Дагддиян**

# **ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ**

**Учебное пособие**

Рекомендовано УМО по специальностям  
педагогического образования в качестве  
учебного пособия для студентов высших учебных  
заведений, обучающихся по специальности  
050602.65 (030800) — «Изобразительное искусство»

*Издание второе, переработанное  
и дополненное*

Филиал НОУ ВПО «СФГА»  
в г. Уфе  
**БИБЛИОТЕКА**

Ростов-на-Дону  
«Феникс»  
2010

УДК 745/749(075.8)

ББК 85.12я73

КТК 854

Д 14

**Рецензенты:**

С.И. Олешня — член-корреспондент Академии художеств РФ.

А.А. Прищепа — доктор педагогических наук, профессор.

В.П. Стасевич — кандидат искусствоведения, профессор.

Т.И. Лесневская — кандидат искусствоведения, доцент.

**Дагдзиян К.Т.**

**Д 14** Декоративная композиция : учебн. пособие /  
К.Т. Дагдзиян. Изд. 2-е, перераб. и доп. — Рос-  
тов н/Д: Феникс, 2010. — 312, [1] с. ил., [32] л. ил. —  
(Высшее образование)

ISBN 978-5-222-16287-3

Издание данного учебного пособия вызвано, в первую очередь, почти полным отсутствием специализированной учебной литературы по предмету «Декоративная композиция» для студентов факультета «Изобразительное искусство» ВУЗов и учащихся средних художественных училищ. Поэтому главная цель автора — обеспечить студентов и учащихся художественных специальностей достаточно полным и систематизированным учебным пособием, комплексно рассматривающим теорию и практику создания декоративных композиций. Второй целью этой книги является развитие композиционного мышления и обучение процессам создания декоративных композиций на основе самых современных и передовых искусствоведческих воззрений.

Содержание учебного пособия охватывает все разделы предмета «Декоративная композиция» и соответствует требованиям Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования, утвержденного 31.01.2005 года по специальности 050602 «Изобразительное искусство». Учебный материал пособия основан на повторских теориях и методиках, которые автор использует в своей работе при подготовке студентов по специальности «Декоративное прикладное искусство».

Эта книга может стать настольным пособием для всех любителей, самостоятельно занимающихся различными видами декоративно-художественного творчества: настенной росписью и росписью по тканям, созданием абстрактных композиций, декоративных панно, gobelенов, вышивок, шпатель, организацией и эстетическим оформлением интерьера квартиры как единого художественного ансамбля.

ISBN 978-5-222-16287-3 Д 14

УДК 745/749(075.8)

ББК 85.12я73

© Дагдзиян К.Т. — методика, иллюстрации, 2010

© Поливода В.А. — литературный текст, 2010

© Оформление: ООО «Феникс», 2010

## **ВВЕДЕНИЕ**

### **Зарождение декоративно-прикладного творчества как общей основы изобразительного искусства**

Археологические и этнографические исследования первобытных обществ, проживавших в эпоху раннего палеолита (древнекаменный век, свыше 40–35 тыс. лет до н. э.) на территории России и за ее пределами в разных частях земного шара, не дали никаких предметных находок или указаний о существовании первобытного искусства. Однако уже тогда появились предпосылки к его зарождению. Изготовление древнекаменных орудий труда из твердых кремней постепенно вырабатывало и закрепляло в сознании человека интуитивное чувство формы. Древние каменные топоры, ножи, скребки были не только удобны для работы, но и имели довольно четко выраженную симметричную форму. Используя для изготовления орудий труда и охоты кости животных, первобытный мастер с течением веков понял, что на предметах из кости можно делать кремневым топором зарубки. Так появился первый на Земле простейший орнамент: ритмически чередующиеся зарубки на костяных орудиях труда.

Костяные орудия труда с простейшим орнаментом из ритмически чередующихся зарубок были найдены при раскопках стоянок раннего палеолита Ла Ферраси во Франции и в пещере Джруцула в Грузии. Естественно, что зарубки на орудиях труда, кроме декоративного, име-

ли и вполне утилитарное, прикладное назначение – рукоятки орудий труда, украшенные таким примитивным орнаментом, меньше скользили в руке (рис. 1).



Рис. 1. Древнейший орнамент на бивне мамонта эпохи позднего палеолита

И все же должны были пройти десятки тысяч лет, прежде чем в первобытных обществах появились первые предметы искусства. Эти предметы были обнаружены при раскопках многих стоянок позднего палеолита (35–10 тыс. лет до н. э.) как в России, так и за ее пределами. Всестороннее изучение сделанных находок выявило исключительно важный факт: у предметов искусства, найденных на различных территориях, оказались вполне определенные различия и безусловные отличительные черты, характерные для первобытных мастеров-художников, проживавших на разных территориях. Например, в пещерах Франции, Испании, Каповой пещере на Урале были найдены наскальные изображения, выполненные довольно художественно.

Однако в сотнях подобных пещер в Германии, Австрии, Чехии, Словакии, Венгрии и Польше наскальных изобра-



жений не обнаружено. На раскопках стоянок позднего палеолита в Чехии и Словакии были найдены статуэтки животных из обожженной глины. Однако обжиг глины на территории всей Европы (Восточной, Центральной и Западной) не был известен первобытным людям вплоть до эпохи неолита (примерно 6–4 тыс. лет до н. э.) (рис. 2).



Рис. 2. Орнаменты на посуде из обожженной глины эпохи неолита

На одной из стоянок позднего палеолита на реке Десна были обнаружены предметы труда и охоты из костей, украшенные довольно сложным меандровым орнаментом, который на территории Западной Европы был неизвестен вплоть до бронзового века (2–1 тыс. лет до н. э.). Однако между предметами искусства, найденными на реках Десна и Дон, расстояние между руслами которых в разных местах по течению всего лишь 300–500 км, имеются серьезные различия.

Все накопленные археологические данные наглядно свидетельствуют о том, что первобытное изобразительное искусство зародилось не на какой-то одной из многочисленных и обширных территорий, заселенных первобытными людьми, а затем будто бы распространилось оттуда по всей планете. Отчетливо видимые различия между древнейшими памятниками первобытного искусства, найденными в пяти главных областях расселения людей в



эпоху позднего палеолита (европейская, средиземноморская, сибирско-монгольская, индокитайская и южноафриканская) убедительно говорят о самостоятельном зарождении первобытного изобразительного искусства (называемого иногда «примитивным») в каждой из этих областей. С биологической точки зрения это вполне объяснимо, потому что у людей при всех расовых и национальных различиях и неодинаковых условиях жизни было много общего как у единого биологического вида, а физическая природа света и цвета и физиологическая природа зрения и мозга повсюду одинаковы. Одинаковы и законы общественно-экономического развития, играющие главную роль в идеологии человеческого общества, а значит, и в изобразительном искусстве. Поэтому раннее изобразительное искусство при всем многообразии его типов обладало общими началами и едиными закономерностями развития. Оно рождалось повсюду и с самого начала было различным у разных человеческих общин, как разными были люди этих общин и географические, экономические условия их проживания.

Таким образом, на интересующие многих людей вопросы: когда, где и по каким причинам впервые возникло изобразительное искусство, можно ответить так. Научно доказано, что уже в период позднего палеолита (35–10 тыс. лет до н. э.) люди умели рисовать, лепить, вырезать на кости и камне. Эти художественные умения родились не в каком-то определенном месте у какого-то особого народа или в каком-то отдельном человеческом обществе. Изобразительные умения рождались повсюду — в тех областях и на тех территориях, где формировался *Homo sapiens* — человек разумный, человек современного типа.

Главной причиной первого проявления у первобытного человека художественного инстинкта, а затем художественного чутья и чувства, была настоятельная необходимость всеми доступными ему средствами и накопившимися умениями улучшать свое трудное и во всех отношениях опас-

ное существование. Одними из таких средств для первобытного человека стали изобразительные средства. Поэтому в истории развития человеческого общества изначальным видом изобразительного искусства на Земле был тот его вид, который сегодня называется декоративно-прикладным. Об этом свидетельствуют самые древние пещерные и наскальные рисунки со сценами охоты, которые в первобытных обществах имели ритуальный, магический, а значит, и прикладной характер.

На это указывает также постепенное, хотя и крайне медленное, появление гармоничной формы и простейшего декора (орнамента) у древнейших орудий труда, охоты и предметов быта. И только после тысячелетий непрерывного процесса экономического и культурного развития разобщенных человеческих обществ, где-то на рубеже окончания неолита и начала бронзового века (4–3 тыс. лет до н. э.), в небогатом наборе художественных средств и методов первобытного прикладного искусства появились первые ростки тех видов изобразительного искусства, которые мы называем графикой, живописью, скульптурой. Эти новые исторически более поздние виды изобразительного искусства, сохраняя тесную связь и взаимодействие с декоративно-прикладным искусством, постоянно развивались и уже в эпоху древнего мира достигли высокого художественного уровня, особенно в Древнем Египте и Древней Греции (рис. 3, 4).



Рис. 3. Воины древнего государства Урарту переходят горы (фрагмент медной обшивки храмовых ворот — IX в. до н. э.)

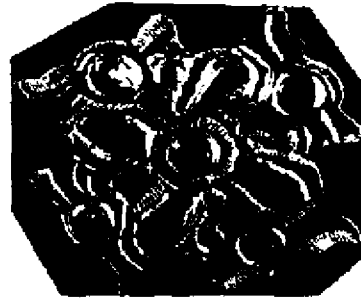


Рис. 4. Скифская бляха с изображением животных (серебро — IV в. до н. э.)

### Развитие декоративно-прикладного искусства в России

Истоки российского декоративно-прикладного искусства отчетливо видны в дошедших до нас изделиях ремесленников Древней Руси. Предметы ремесленной деятельности той эпохи довольно часто достигали высот подлинной художественности, хотя тогда было еще невозможно отделить занятия различными ремеслами от художественного творчества. Понимания и выделения декоративно-прикладного искусства как особого вида изобразительного искусства в России не существовало почти до начала XVIII в.

Начиная с эпохи Древней Руси и до конца XVI в. иконописцы, переписчики книг, рисовальщики и копиисты книжных гравюр, гравировальщики, мастера стенной росписи и лепных украшений, резчики по дереву и кости, ювелирных дел мастера, ремесленники самых различных видов декоративно-прикладной деятельности именовались одним общим словом — «художник», т. е. человек, занимающийся всякими «художествами». Поэтому первыми очагами, где в России начала складываться и совер-

шенствоваться культура декоративно-прикладного искусства, были первые артели и мастерские ремесленников с достаточно широкой системой ремесленного ученичества. Древнерусские мастера самых разных ремесленных профилей, и в первую очередь те из них, ремеслом которых были оружейное дело, ковка и чеканка, стенная роспись, гончарное дело, вырезывание по дереву, гранение бриллиантов и цветных камней, изготовление праздничной и парадной одежды, шитье нарядной конской сбруи и другие подобные виды ремесел заслужили у своих потомков почетное право считаться первыми российскими художниками-прикладниками.

Особое место в сообществе ремесленных цехов занимали художественные и книжные мастерские многочисленных монастырей, где писались иконы, переписывались церковные книги, копировались книжные гравюры и орнаменты, работали маляры-живописцы, с особым мастерством создававшие всевозможные узоры для художественной росписи стен.

С конца XVI в. общероссийским центром развития изобразительного искусства и одновременно государственным центром подготовки и аттестации мастеров и художников-прикладников высшей квалификации становится Московская оружейная палата, в которой заказы на богато украшенное оружие и предметы быта выполнялись не только для московских царей, но и для многих зарубежных монархов.

В мастерских Оружейной палаты рядом с известными мастерами работали и ученики, которых с конца XVII в. начали профессионально обучать не только оружейному и гравировальному делу, гранению бриллиантов и цветных камней, но и рисунку. И все же в целом обучение мастерству и дальнейшее его совершенствование были полностью связаны с выполнением поступающих заказов и с практической деятельностью самой Оружейной палаты. Это же время успешное экономическое и общественно-

социальное развитие России в XVI и XVII вв. вызвало постоянно растущий спрос не только на дорогостоящие и высокохудожественные изделия, предназначенные для царского окружения, но и на декоративно-прикладные изделия бытового назначения для достаточно широких кругов элиты российского общества.

В царствование Петра I развитие декоративно-прикладного искусства в России получило мощное ускорение. При личном участии царя был открыт ряд специальных школ для обучения молодых людей самым востребованным видам декоративно-прикладного искусства. В каждой такой школе независимо от ее основного профиля велось систематическое и профессиональное обучение рисованию как наилучшему способу практического и достоверного познания окружающего мира. В результате объекты творчества мастеров и художников-прикладников в петровскую эпоху делались все более разнообразными, а предметы их деятельности все более доступными для широких кругов (рис. 5).



Рис. 5. Роспись сундука (Северная Двина — XVII в.)

В эпоху царствования Екатерины II продолжалось дальнейшее развитие декоративно-прикладного искусства в России. Вместе с ростом культуры этого искусства постепенно складывалась его неповторимая чисто российская художественность. Без участия мастеров и художников-прикладников уже не обходилась ни одна из сфер общественной деятельности и частной жизни. Высо-

кохудожественные и дорогостоящие предметы внутреннего и внешнего убранства многочисленных императорских дворцов и дворянских усадеб: декоративная лепнина, стенная живопись, роспись по холсту для стеновых обоев, мозаика, гобелены, мебель, резные украшения из дерева, а также художественно отделанное оружие, яшмовые чаши и кубки, вазы, агатовые табакерки, пряжки, камзолные и кафтанные пуговицы, церковная утварь из серебра и золота — предназначались для императорского окружения, гражданской и военной элиты российского общества (рис. 6).



Рис. 6. Два штофа (зеленое стекло — середина XVIII в.)

Более дешевые, но зачастую не менее художественные декоративно-прикладные изделия находили широкое применение в быту простых людей и были повсеместно распространены на всей территории России.

Растущая экономическая мощь Российской империи и связанный с этим бурный рост дворцового и гражданского строительства, кораблестроения, мануфактурного, фарфорового, фаянсового и стекольного промышленных производств положительно отражались на общественной потребности декоративно-прикладного искусства, роль которого в общественной жизни страны к началу

XVIII в. была очень высокой. Таким образом, дальнейшее развитие декоративно-прикладного искусства постепенно стало одной из задач Российской академии наук, основанной Екатериной II в 1724 г. Для этого в 1738 г. при Академии наук была открыта рисовальная палата, в которую и переместился общероссийский центр развития и обучения декоративно-прикладному искусству. Этот год можно считать годом возникновения в России академической школы обучения декоративно-прикладному изобразительному искусству. Позднее, в 1747 г., Российская академия наук была переименована в Российскую академию наук и художеств.

И все же академическая школа декоративно-прикладного творчества и мастерства окончательно сформировалась в России к 1757 г., когда была открыта самостоятельная Российская академия художеств, которая на долгие годы стала главным общероссийским центром развития всех видов изобразительного искусства, в том числе и декоративно-прикладного. В академию съезжались учиться художники-прикладники, мастера и их ученики со всей России. Здесь они совершенствовали свое мастерство, полученное в специализированных ведомственных школах (например, при государственной гоф-интендантской конторе) и художественно-промышленных школах при государственных и частных заводах и фабриках: фарфоровых, фаянсовых, стекольных, шлифовальных, мебельных, мануфактурных.

Целью учебы было получение академического художественного образования, которое в академии художеств было направлено на развитие творческого мышления учащихся, глубокое изучение ими законов композиции, гармонии и ансамбля (общего художественного единства). Состав учащихся академии художеств свидетельствовал о том, что тесная связь искусства с ремеслами, свойственная допетровской и петровской эпохам, оставалась характерной для всего российского искусства вплоть до конца XVIII в. (рис. 7).





Рис. 7. Тарелка с декором и росписью (Ежель. Вторая половина XVIII в.)

В результате уже в петровскую эпоху наметился плодотворный синтез изобразительных искусств, который затем расцвел в XVIII–XIX вв. и дал гениальные по своей художественности образцы российского искусства в стилях классицизма, барокко и ампира. Особенно ярко этот синтез проявился в единой системе создания дворцовых ансамблей, начиная с архитектуры и внешнего окружения и заканчивая внутренним убранством.

Именно в эту эпоху у архитекторов, скульпторов, художников-прикладников, для которых чувство декоративности было естественным, окончательно закрепилось ансамблевое видение как целостное художественное мировоззрение, которое предполагало широкое использование в интерьерах и экстерьерах жилых и общественных зданий произведений и изделий декоративно-прикладного искусства, таких как фонтаны, садовые решетки, фонари, парковые скульптуры, настенная роспись, резные и лепные украшения, художественно обработанная мебель, декоративная роспись печных изразцов, мозаичные произведения, художественно-прикладные предметы быта, изделия, украшенные миниатюрой со свойственной ей природой как станкового, так и декоративного искусства.



Рост художественной промышленности в России к концу XVIII—началу XIX в. настоятельно требовал выделения специализированных центров подготовки высококвалифицированных художников декоративно-прикладного искусства разных профилей, способных творчески развивать и совершенствовать это искусство в тесной связи с запросами общественной жизни. И вскоре такие художественно-промышленные центры появились в России. В первой половине XIX в. роль высшего учебного заведения, централизирующего творческие силы художников-прикладников, постепенно перешла к Строгановской технической школе рисования, основанной в 1830 г. в Москве графом С.Г. Строгановым. А затем в Санкт-Петербурге было открыто специализированное училище технического рисования, основанное бароном А.Л. Штиглицем в 1876 г. и открытое в 1879 г. Наряду с этими двумя общероссийскими центрами во многих промышленных центрах России продолжали действовать многочисленные художественно-промышленные школы.

Развитие и совершенствование российского декоративно-прикладного искусства в XVIII—XIX вв. было исключительно плодотворным и привело к созданию огромного количества неповторимых по своей художественности и эстетичности произведений и изделий. Это стало возможным прежде всего потому, что российские художники-прикладники и мастера всех исторических эпох, создавая художественно-прикладные предметы искусства, стремились руководствоваться принципами жизненной правды, гармоничного единства, художественной красоты и прикладной целесообразности. Именно поэтому российское декоративно-прикладное искусство XVIII—XIX вв. стало значительной и ценной частью мировой материальной культуры.

В наши дни Московский художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова и Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица

являются главными и самыми авторитетными общероссийскими центрами развития декоративно-прикладного искусства и подготовки художников-прикладников высшей квалификации разных профилей.

### **Декоративно-прикладное искусство в современной жизни**

Декоративно-прикладное искусство в наши дни остается самым разносторонним видом изобразительного искусства, в котором используются не только все известные художественно-выразительные средства, но и постоянно создаются и совершенствуются новые специфические изобразительные приемы, методы и формы художественного творчества.

Опираясь на многообразие и гибкость собственных творческих методов, имея богатую и своеобразную художественную специфику, декоративно-прикладное искусство легко и органично вбирает в себя, переосмысливает, преобразует и аффективно использует художественные возможности родственных видов изобразительного искусства — живописи, графики и скульптуры. Органичная способность к художественному синтезу делает декоративно-прикладное искусство собирательным видом изобразительного искусства.

Однако не только своеобразной спецификой и художественно-изобразительным синтезом объясняется тот интерес, который во все времена и эпохи проявляли люди к произведениям и изделиям декоративно-художественного творчества. Всеобщая востребованность декоративно-прикладного искусства связана прежде всего с тем, что побуждающей причиной и конечной целью творчества в этом виде искусства является создание декоративно-художественных произведений и декоративно-прикладных изделий, имеющих одновременно как декоративное, так и

прикладное (утилитарное) назначение в общественной и частной жизни людей. Произведения и изделия декоративно-прикладного творчества составляют часть предметной среды, окружающей человека, эстетически ее обогащают и этим преобразуют его быт — вплоть до одежды и самых необходимых предметов обихода.

Декоративные композиции и изделия (художественные панно, gobелены, витражи, мозаика, настенная роспись, лепные, резные, кованые изделия и т. д.) создаются, как правило, для придания большей выразительности и эстетичности архитектурно-пространственному окружению, с которым они тесно связаны. Как правило, декоративные композиции становятся важными элементами дизайна интерьеров и экстерьеров жилых и общественных зданий и сооружений, потому что способны образовывать с ними ансамбли, отличающиеся оригинальностью, художественной гармоничностью и целостностью. Очень часто декоративно-прикладные произведения и изделия помогают создать гармонию и достичь полной завершенности и единства формы в архитектурных сооружениях, мемориальной и садово-парковой скульптуре, садово-парковом дизайне, фонтанах и бассейнах. Это и порождает тот широкий и неослабевающий интерес, который всегда вызывало декоративно-прикладное творчество.

В современной жизни качество художественного оформления интерьеров и экстерьеров жилых, общественных и производственных помещений приобретает все большее значение, а дизайнерские решения убранства интерьеров и экстерьеров с обязательным использованием произведений и изделий декоративно-прикладного искусства постоянно усложняются в соответствии с развитием эстетических и практических потребностей людей. Художественное видение, организация и оформление интерьера квартиры как уютного жилого пространства, создание в нем гармоничного ансамбля предметов быта быстро увеличивают свое значение, потому что в совре-

менном динамичном и напряженном мире остается все меньше мест, где человек, отдыхая, может одновременно эстетически наслаждаться художественным ансамблем окружающего его интерьера.

В связи с повышением требовательности людей к эстетическому качеству окружающей архитектурно-пространственной среды, исторически закономерным ростом потребности в эстетически значимых предметах быта и бытовой техники, орудиях производства, различных транспортных средствах, одежде и украшениях — всего того, что составляет жизненное окружение человека, социально-экономическая и художественно-эстетическая роль декоративно-прикладного искусства в современном обществе будет постоянно возрастать.

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### Декоративная композиция и декоративность

В современном изобразительном искусстве термин «декоративность» (от фр. *décorative* — украшать) может употребляться в двух смыслах. С одной стороны, этот термин связывают с полным или почти полным отсутствием трехмерности в декоративно-прикладных произведениях, выполненных на плоскости с использованием условной «двухмерной перспективы». В этом случае термин «декоративность» раскрывает художественную специфику плоскостных произведений декоративно-прикладного искусства и одновременно указывает на их определенную и зачастую значительную связь с окружающим пространством — интерьером или экстерьером зданий и сооружений.

С другой стороны, при оценке объемных декоративно-прикладных произведений и изделий (малых скульптурных форм, игрушек, кованых, лепных, резных, чеканных изделий и т. д.) термин «декоративность» указывает прежде всего на художественный метод, направленный на создание объемного художественного образа, имеющего повышенную выразительность по сравнению с реальными объектами окружающего мира. В то же время объемные декоративно-прикладные произведения, как правило, имеют такую же

или даже большую связь с интерьером и экстерьером по сравнению с плоскостными («двухмерными»).

Таким образом, декоративно-прикладной (или просто декоративной) является любая художественная композиция (панно, мозаика, витраж, настенная роспись, вышивка, эстамп, скульптура малых форм и т. д.), которая служит для придания художественной гармонии, законченности и эстетического обогащения интерьеров и экстерьеров общественных и жилых зданий, предметов бытового обихода и одежды, книжно-журнальной и рекламной продукции, транспортных средств и орудий труда. Декоративная композиция может быть выполнена как традиционными средствами изобразительного искусства (живопись, графика, лепка, мозаика, чеканка, резьба по дереву, камню и кости, вышивка и т. д.), так и нетрадиционными способами и средствами — с помощью самых различных объектов окружающего мира (композиционно организованной садово-парковой флоры, гирлянд и букетов живых и искусственных цветов и растений, частей деревьев, морской гальки, цветного стекла и т. д.).

Полностью завершенная и обладающая единством декоративная композиция, созданная на основе единого содержательного и формообразующего художественного принципа, представляет собой вполне самостоятельное произведение изобразительного искусства, способное передавать зрителю определенные мысли, идеи и настроения.

*Декоративная композиция*, выполненная на плоскости (так называемая *плоскостная двухмерная композиция*), является одной из разновидностей декоративно-прикладного искусства. Это могут быть художественное панно, гобелен, мозаика, вышивка, коллаж, выполненные на самых различных материалах: холсте или любой другой ткани, бумаге или картоне, деревянной плите, металлическом листе или же на стенной штукатурке.

В связи со значительным разнообразием направлений декоративно-прикладного искусства законы создания де-

коративной композиции будут изучаться для большей наглядности на примерах *плоскостных двухмерных декоративных композиций*, при создании которых используются самые различные изобразительные средства, приемы и формы художественного выражения.

### **Композиция как одна из важнейших творческих основ изобразительного искусства и дизайна**

Слово «композиция» (от лат. *compositio* — составление) употребляется, как правило, в двух основных смыслах. Словарь русского языка (АН СССР, 1981) предельно ясно и кратко определяет и разъясняет оба эти смысла:

1. «Композиция — строение, расположение и соотношение составных частей произведений искусства, литературы.
2. Композиция — произведение живописи (и других видов изобразительного искусства), имеющее определенное построение, единство».

Ясно, что в первом случае композиция понимается как одно из конструктивных свойств произведения искусства или литературы. Однако во втором своем понятии композиция превращается из обычной конструктивной характеристики в важнейшее оценочное качество произведений изобразительного искусства, без которого эти произведения не могут считаться законченными и просто не могут состояться. Чем же вызван такой рост важности понятия «композиция» для произведений изобразительного искусства? А дело здесь в том, что в первом случае речь идет о произведениях искусства и литературы в целом, а во втором — только о произведениях изобразительного искусства.



Для всех без исключения видов искусства и литературы композиция произведения играет важную роль при его восприятии зрителем или же читателем. Однако в отличие от остальных видов искусств (музыки, театра, кино) и литературы, восприятие произведений которых растянуто во времени, произведения изобразительного искусства и их композиции воспринимаются зрителем сразу и в целом. Именно поэтому с самого начала процесса развития изобразительного искусства композиции произведений всех видов и направлений художественного творчества уделялось первостепенное внимание.

Вот что говорилось о творческом замысле и общей композиции произведений изобразительного искусства в «Наставлении» (по современным понятиям — в учебнике) XVIII в. для учащихся Российской академии художеств: «Прежде нежели приступите к живописи (или другому какому художеству), научитесь размышлять... Без мыслей самая прекраснейшая выражения ничего не значат, равно как и без пристойных выражений самая высокая мысли теряют свою силу, или приятность»<sup>1</sup>.

Известный теоретик искусств первой половины XIX в. А.И. Галич в своей книге «Опыт науки изяшного» вот что писал о композиционной цельности и единстве: «... ибо как занимательная мысль есть нечто целое сама по себе, то и рисунок при всем разделении фигур его должен являться в сомкнутой целости»<sup>2</sup>.

Другой теоретик XIX в. Л.Г. Якоб в книге «Начертание эстетики» кратко формулирует основные законы построения художественной композиции так: «... художник должен соблюдать порядок, стройность, согласие»<sup>3</sup>. По современным понятиям порядок — это единый содержательный и формообразующий художественный принцип, ведущий

<sup>1</sup> Декоративное искусство — М.: Академия художеств СССР, 1972.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

к единству композиции. *Стройность* — композиционное и пропорциональное соответствие отдельных частей друг другу и целому, а *согласие* — образные и художественно-выразительные гармонии, которые довольно часто могут выстраиваться по принципу контраста. Великий математик Р. Декарт, который серьезно занимался и теорией изобразительного искусства, писал о гармонии и единстве в художественной композиции: «Красота состоит не в той или иной отдельной черте, а в такой соразмерности и гармонии всех черт, что ни одна из них не может быть выделена особо, иначе остальные окажутся несовершенными, как ей несоответствующие»<sup>1</sup>.

Во все времена и во всех видах изобразительного искусства высоко ценились чутье и умение художника выстраивать логически четкую, легко воспринимаемую визуально, правильно читаемую и ясно понимаемую композицию. Об этом говорят те требования, которые осознанно предъявлялись российскими художниками и мастерами XVII в. даже к самым распространенным произведениям декоративно-прикладного искусства, таким как вазы, чаши, кубки, кувшины, различные предметы быта. Независимо от того, имели эти изделия только декоративное или же декоративно-прикладное назначение, в них особо ценилась композиционная слаженность отдельных элементов в общем построении формы. Например, вазы должны были иметь пропорционально четкие, замкнутые и вытянутые по вертикали или горизонтали формы, сохранявшие при этом обычные для утилитарного предмета основные конструктивные части: основание или ножки, тулово, ручки и горло с крышечкой или без. Очень часто композицию вазы завершал умело расположенный декоративно-орнаментальный рельеф, который был органично связан с формой вазы и, как бы вырастая из ее тела, увеличивал и закреплял общее композиционное единство.

<sup>1</sup> Декоративное искусство.



Проходили столетия, но роль композиции как важнейшего и необходимого свойства произведений изобразительного искусства, в том числе и декоративно-прикладного, не изменялась. Более того, стали делаться попытки более глубокого и детального осмысления этого понятия. Вот как на рубеже XIX—XX вв. самый полный и наиболее авторитетный российский «Энциклопедический словарь» (Брокгауз и Ефрон, СПб, 1895) определял понятие «композиция»: «Композиция — в изобразительных искусствах, сочинение художником его произведений, т. е. перенесение живописцем в картину или рисунок, орнаменталистом в декоративное изделие тех линий, форм и образов, которые еще смутно рисуются в его воображении, и составление из них органического целого, определенно выражающего задуманное им содержание. В композиции не должно быть ничего ни недостающего, ни излишнего; необходимо, чтобы каждая ее часть имела право на свое место в ней ввиду существования прочих частей, чтобы все части согласовались между собою, были подчинены одной, главной и содействовали, каждая по-своему, ее первенствующему значению. Не надо, чтобы второстепенное своим обилием и видною ролью затмевало существенное: избыток аксессуаров и деталей... столь же вредит композиции, как и отсутствие в ней частных, помогающих ясному разумению ее содержания».

Таким образом, можно с уверенностью считать, что не позже, а возможно, и раньше XVII в. и в России, и за ее пределами композиция в изобразительном искусстве вполне осознанно понималась как согласованность всех элементов (форма и ее составные части, цвет, фактура) в одном произведении или вещи, или же в целом комплексе предметов.

И все же несмотря на очень давнее, устойчивое и в целом правильное понимание сути композиции как важнейшей составляющей части творческого процесса, художники и дизайнеры вплоть до начала XX в. выстраивали свои композиции, руководствуясь исключительно собствен-

ной творческой интуицией и опытом предшественников. Свидетельством этому является заключительная часть приведенной выше статьи о композиции из «Энциклопедического словаря» 1895 г.: «Установить более или менее точные правила для художественной композиции, как пытались делать это некоторые эстетики в пору господства академического классицизма, невозможно, потому что наше представление об изящном совершенно относительно... Можно указать по этой части лишь на некоторые общие требования, вытекающие не из каких-либо теоретических положений, но из рассмотрения произведений искусства, всесветно признанных высокими, образцовыми».

### **Концепция визуального восприятия произведений изобразительного искусства**

Уже в начале XX в. некоторые зарубежные, а также и российские исследовательские центры поставили перед собой научную задачу, которую в общем виде можно сформулировать так: *на психофизиологическом уровне, опираясь на уже изученные свойства человеческого мозга, выяснить, как мозг воспринимает, накапливает и организует визуальную информацию, как влияют форма и взаимное расположение различных объектов окружающего мира на визуальное, а затем и на эмоциональное восприятие этих объектов наблюдателем.*

Вскоре, а точнее к 30-м гг. XX в. (ориентировочно к 1924 г.), ученые-психологи разработали основы учения о зрительном (визуальном) восприятии человеком окружающего мира, в том числе с учетом формы, размеров, цвета и взаимного расположения наблюдаемых им объектов. В настоящее время это учение является разделом психологии, который изучает высшие формы познава-



тельных процессов, относящихся к поведенческим и эмоциональным реакциям человека. Предсказуемость эмоциональных реакций человека при осмотре им тех или иных объектов, в том числе предметов художественно-изобразительного творчества, основана на научно доказанных фактах, что человек как биологический вид ведет себя вполне определенным образом и испытывает адекватные эмоции при визуальном восприятии определенных явлений окружающего мира. А так как закономерности визуального и эмоционального восприятия основаны на свойствах человеческого мозга и едины для восприятия любых объектов (предметов), наблюдаемых человеком, то выводами учения о визуальном восприятии немедленно воспользовались искусствоведы и в первую очередь применили его для анализа произведений изобразительного искусства.

Так, почти одновременно в России и за рубежом возникла и получила развитие общая концепция, а вслед за ней и общая методика композиционного построения произведений изобразительного искусства, опирающаяся на психофизиологические закономерности визуального восприятия. (За рубежом и у нас в стране эту психофизиологическую теорию называют «гештальт», или «гестальт», — от нем. *gestalt*, что приблизительно означает «целостная форма».)

Стоит еще раз напомнить, что закономерности *визуального восприятия* действуют независимо от желания и воли людей. Когда человек каменного века взял в руку обожженную ветку и впервые изобразил на стене пещеры свое представление об окружающем мире, его рисунок уже подчинялся психофизиологическим закономерностям визуального восприятия. Однако подобно тому, как действие вечно существующего земного притяжения было не так уж давно научно описано и сформулировано Ньютоном в виде закона всемирного тяготения, так и законы визуального восприятия, действующие с момента появления на Земле человека разумного, были впервые сформулированы в 30-е гг. прошлого века в виде теории визуального восприятия.

## Действие основных закономерностей визуального восприятия при композиционном построении произведений изобразительного искусства

Прежде всего нужно ответить на вопрос: для всех ли видов изобразительного искусства справедливы законы и выводы теории визуального восприятия? Ответ предельно ясен и прост. Визуально воспринимаемые любые произведения изобразительного искусства, как и любые другие объекты и предметы окружающего мира, мозг и психика человека действуют примерно одинаково. Поэтому закономерности теории визуального восприятия, действующие на психофизиологическом уровне, справедливы и творчески плодотворны для всех видов изобразительного искусства, в том числе для декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Эти закономерности могут использоваться как при композиционном построении произведений, так и для их искусствоведческого анализа. Для успешного создания и анализа художественных композиций теория визуального восприятия подготавливает естественную теоретическую основу, которой являются *психофизиологические закономерности визуального восприятия различных отношений, возникающих между отдельными частями и всей художественной композицией в целом*. Общим философским обоснованием использования законов визуального восприятия при создании художественных композиций является философский тезис, утверждающий, что *целое всегда больше, чем общая сумма его частей*.

Знание закономерностей теории визуального восприятия дает художнику возможность достичь двух главных целей:

- ✓ овладеть принципами создания композиции произведений изобразительного искусства, основанными



на психологии и физиологии визуального восприятия, и с их помощью осознанно достигать гармонии и общего единства своих произведений;

- ✓ получить возможность заранее «увидеть» свою композицию глазами зрителей, предугадать зрительскую реакцию и осознанным выбором художественных средств ее скорректировать.

Таким образом, теория визуального восприятия применительно к произведениям изобразительного искусства является одним из могущественных инструментов художника и дизайнера для композиционного построения произведения. Знание основных закономерностей этой теории, ее принципов и методов в сочетании с творческим поиском и высокой техникой выполнения обеспечивает общую гармонию и единство композиции, а также дает возможность управлять будущей зрительской реакцией и эмоциями и даже их контролировать.

Визуальное восприятие объектов и явлений окружающего мира в его современном понимании возникло вместе с появлением на Земле *Homo sapiens* – человека разумного и развивалось вместе с развитием и совершенствованием психики человека. Окружающий человека визуальный мир оказался настолько сложен, что человеческий мозг начал постепенно вырабатывать стратегию визуального восприятия, которая помогает ему разбираться с бесконечным потоком визуальной информации. Как правило, мозг старается найти самые простые и при этом автоматические решения этой проблемы. Например, одно из главных направлений такой работы мозга – это автоматическое *формирование групп визуальных объектов*, имеющих определенные общие характеристики. Стоит отметить, что большинство знаний, необходимых художнику и дизайнеру при построении композиций, вытекают из раздела теории визуального восприятия, в котором изучаются закономерности формирования групп объектов и

соответственно эффекты, возникающие при визуальном восприятии этих групп.

Как правило, выделяют пять основных законов визуального восприятия, которые основываются на психофизиологической концепции визуального восприятия человеком окружающего мира. Это законы *завершения, продолжаемости (или движения), подобия, соседства, выравнивания*.

Смысл этих закономерностей и характер их действия легче всего понять с помощью достаточно простых графических схем. Упрощенные композиционные схемы используются при обучении для того, чтобы обилие объектов и элементов более сложных композиций не затемняло сущность закона и не отвлекало от его глубинного содержания. Однако понимать и представлять эти простые обучающие схемы нужно значительно шире, чем это будет изображено на рисунках и иллюстрациях. Например, диагональная (или же наклонная) линия, направленная на схемах из нижнего левого угла формата в верхний правый, создает визуальное ощущение движения. Но это совсем не означает, что имеется в виду только лишь линия как таковая. Вместо линии можно подразумевать и другие изобразительные средства — точки, формы, светотени, цветовые пятна и т. д., имеющие диагональное или же наклонное расположение на картинной плоскости композиции.

В процессе создания и анализа декоративных композиций будут использоваться понятия, единые для всех видов композиционных схем: *объекты композиции* — изображения на картинной плоскости любых очевидных двухмерных плоскостных форм, *элементы композиции* — изображения на картинной плоскости всего остального, что не является очевидной двухмерной формой, включая фон и бордюр.



### Закон завершения

Закон *завершения* основывается на свойстве человеческого мозга самостоятельно создавать или же дополнять недостающую (или же пропущенную) визуальную информацию и восполнять ею недостающие части объекта для завершения его формы или же всей композиции в целом. Любой сложный объект в действительности является группой простых объектов, которые мозг стремится визуальным объединить в единое целое и рассматривать как единую форму даже тогда, когда какой-то части объекта (визуальной информации) не хватает. Например, человеческое лицо состоит из группы различных частей — глаза, нос, рот, уши и т. д. Однако хорошо знакомое лицо очень легко узнать даже тогда, когда его значительная часть скрыта шляпой, косынкой, темными очками. Если значимые черты лица видны достаточно, то мозг автоматически дополнит все его недостающие части (рис. 8).



рис. 8. Серия кругов с последовательно убывающей линией контура

Серия кругов с убывающей линией контура наглядно показывает, как наш мозг закономерно и подсознательно восполняет информацию, чтобы дополнить и воссоздать форму. По мере того, как из круга постепенно убирается большая часть его контура, круг как геометрическая форма будет оставаться узнаваемым до тех пор, пока не исчезнет почти весь его контур. Мозг будет автоматически завершать форму круга, визуальным добавляя недостающие части его контура.

Закон завершения иногда называют также законом *упрощения*, потому что, дополняя недостающую визуальную информацию, мозг автоматически стремится выбрать для нее наиболее простую форму (рис. 9).

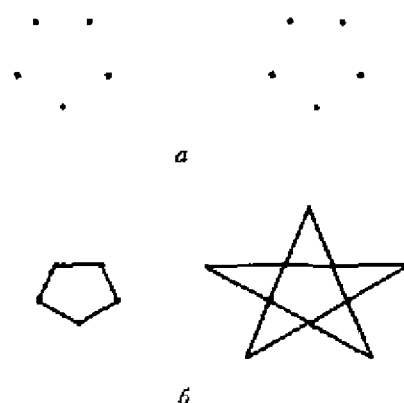


Рис. 9. Визуальное завершение формы с одновременным подсознательным ее упрощением:

*а* — в верхнем ряду расположены две группы по пять точек; *б* — в нижнем ряду смотрящий подсознательно объединяет две верхние группы точек в две законченные формы. Есть несколько способов соединения и группирования этих точек. Однако мозг в первую очередь выберет форму «пятиугольник», а, например, не форму «звезда», потому что «звезда» как форма значительно сложнее

Закономерности завершения легко и удобно использовать в композиции с простыми геометрическими и абстрактными формами, где иногда достаточно лишь нескольких визуальных «намёков», чтобы напомнить мозгу о завершении целой формы. Однако объекты с более сложными формами требуют более глубокого размышления над тем, какую часть формы можно убрать, а какую оставить. Для каждой конкретной формы некоторая визуальная информация является критически обязательной и ее необходи-

мо включать в композицию. В то же время другая часть визуальной информации явно второстепенна и она может (а возможно, даже и должна!) быть убрана (рис. 10).

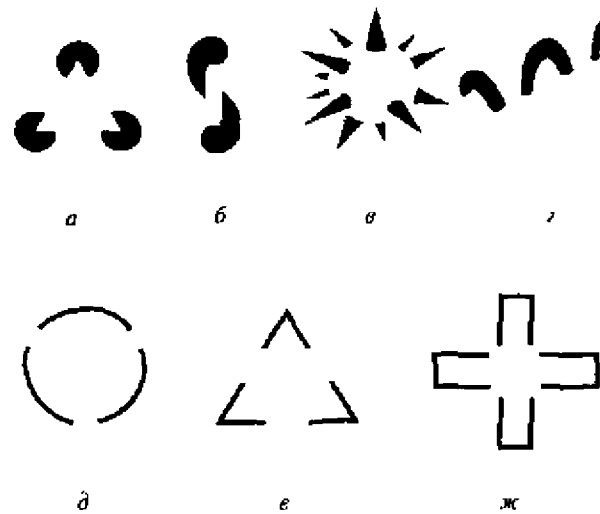


Рис. 10. Примеры визуально-образного завершения форм:  
а — треугольника; б — прямоугольника; в — шара; г — змеи;  
д — круга; е — треугольника; ж — креста;

а — три черных круга накрыты сверху белым треугольником. Однако это изображение может визуальнo восприниматься и как три черных не до конца заполненных круга, связанных между собой; б, в, г, д, е, ж — мозг, получая неполную визуальную информацию, автоматически использует уже знакомые ему визуальные шаблоны.

Закономерности завершения проявляют себя и используются в изобразительном искусстве достаточно широко. Понимая их действие, создатель любой художественной композиции должен обращать внимание не столько на количество, сколько на качество визуальной информации, которая в конечном счете и позволит сделать образ узнаваемым, выразительным и художественным (рис. 11).

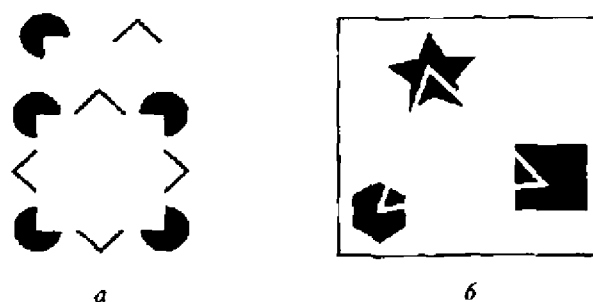


Рис. 11. Примеры визуально-образного завершения форм:  
*а* — комбинации двух простых элементов (показаны сверху) создают визуальные образы двух светлых квадратов и четырех темных кругов; *б* — визуальное завершение формы светлого треугольника и трех темных форм: звезды, квадрата и шестиугольника

Опытный художник часто сознательно использует в композиции неполный набор визуальной информации — оставляет некоторые формы незавершенными (а некоторые предметы недорисованными), давая возможность зрителю самостоятельно добавить недостающие части, визуальное завершить форму и воспринять ее как целое. Этим приемом зритель вовлекается в творческий процесс и, подсознательно чувствуя себя его активным участником, испытывает эмоциональный подъем.

Закон завершения в определенной мере связан с законом **направления движения**.

### **Закон направления движения (продолжаемости)**

Закон **направления движения**, который иногда называют также законом **продолжаемости**, основывается на двух свойствах и одном предпочтении зрительной системы человека.

**Первое свойство:** взгляд человека подсознательно выбирает движение от более темного к более светлому, другими словами, взгляд движется к свету и за светом.

**Второе свойство:** взгляд смотрящего подсознательно продолжает обзор визуальных объектов в том направлении, в котором он уже был начат. Так, например, начав обзор композиции с какой-то определенной точки и в каком-то определенном направлении, зритель будет продолжать смотреть в этом же направлении до тех пор, пока что-либо другое более существенное и интересное, не привлечет его внимание и не перенесет его взгляд на другое направление.

**Предпочтение зрительной системы:** взгляд зрителя, как правило, предпочитает двигаться слева направо, от более темного к более светлому, легко следуя по направлениям одинаковой светотени (рис. 12).

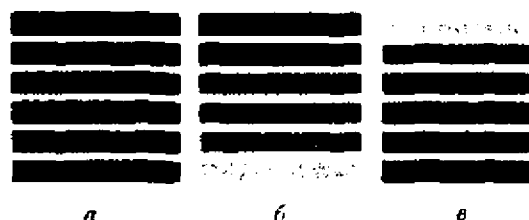
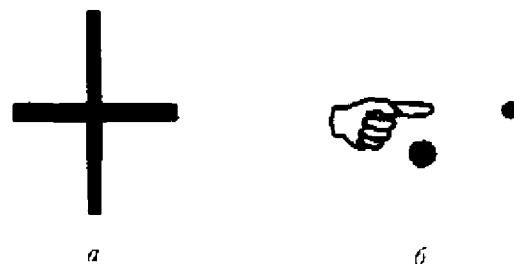


Рис. 12. Свойства и предпочтения зрительной системы

*а — одинаково темные прямоугольники статичны и не создают визуального движения; б — прямоугольники с постепенно изменяющейся тональностью светотени вызывают движение взгляда сверху вниз (от темного к более светлому); в — эти же прямоугольники, но повернутые на 180°, вызывают движение взгляда снизу вверх (от темного к более светлому)*

Используя закономерности продолжаемости, можно создавать и организовывать в композиции поток визуальной информации, вызывая у зрителя ощущение композиционного движения (или же серии движений), и этим увеличивать композиционную активность и динамичность. Целенаправ-

ленное движение взгляда зрителя и перемещение его внимания по картинной плоскости создается различными изобразительными средствами: линиями, формой и размерами объектов, светотеневой разницей, цветом и т. д. (рис. 13).



**Рис. 13.** Действие закона направления движения (закон продолжаемости):

*а — форма «крест» воспринимается как две длинные пересекающиеся линии, а не как четыре короткие линии, встречающиеся в центре; б — взгляд продолжает движение от руки в направлении к малому кругу, предпочитая его большому кругу, ближе расположенному*

Закономерности продолжаемости подсказывает создателю композиции предпочтительные направления для продолжения формы одного объекта или для расположения группы объектов на картинной плоскости. Например, диагональное расположение объектов в левой нижней части картинной плоскости исключительно легко использовать для направления взгляда зрителя к ее середине. Расположение объектов композиции по диагонали увеличивает ее динамичность, создавая визуальное движение.

В изобразительном искусстве используется много различных приемов, направляющих и ведущих глаз зрителя в нужном направлении. Многие из этих приемов действуют значительно тоньше, чем рисунок указующей руки.

Самыми распространенными из этих приемов являются: целенаправленный выбор направленности взгляда одного из субъектов композиции; предлагаемое взгляду

зрителя движение от одного объекта композиции к другому с помощью их взаимного расположения и места на картинной плоскости композиции: повторение линий, узоров, форм; повторение цвета; тональная разница цвета; предлагаемое направление движения, созданное разницей или же контрастом светотени (другими словами, с помощью взаимного расположения темных и светлых участков, ведущих взгляд зрителя по картинной плоскости композиции); создание и специальное выделение в композиции направляющих линий; использование перспективы.

Например, если какой-либо субъект в композиции смотрит в определенном направлении, то зритель при обзоре этой композиции направит свой взгляд в том же направлении. Этот прием легко проверить в реальной жизни, например, на пляже. Нужно лишь внимательно посмотреть на небо в определенном направлении, а затем подсчитать, сколько людей вокруг посмотрят туда же (рис. 14).



Рис. 14. Простые способы создания направления движения взгляда:

*а — движение взгляда, созданное расположением наклонных линий на картинной плоскости; б — взгляд продолжает движение в том направлении, в каком объекты разных размеров расположены на картинной плоскости*

Взгляд зрителя (рис. 15) начинает движение от левого нижнего угла картинной плоскости по направлению дороги, и не встречая другого интересного объекта, не от-



Рис. 15. Один из композиционных приемов управления взглядом зрителя

влекаясь, продолжает это движение до левого верхнего угла картинной плоскости, где обнаруживает визуальный «тупик», специально созданный одиноким деревом, как будто «перекрывающим» дорогу. Тогда взгляд зрителя, опять же по дороге, начинает движение назад, пока не будет снова остановлен тенью от группы из трех деревьев, падающей на дорогу справа. Эти деревья, являясь главными объектами композиции, заставят взгляд зрителя сначала задержаться, а затем более внимательно рассмотреть всю композицию.

Естественно и удобно вести взгляд зрителя через композицию по заранее намеченному пути, который должен иметь подготовленные вход и выход из картинной плоскости. Вход — довольно часто намечается внизу картинной плоскости, а выход — в наименее важной ее области. Форма этого пути может быть различной: по диагонали, овальная, в форме шестиугольника и т. д., но лучше если линия этого пути будет трогать верх, низ и боковые стороны формата картинной плоскости. Если путь вдруг выходит из картинной плоскости, то его нужно поправить и



вернуть в нужное направление (например, с помощью дерева или ветки, стоящей на пути). Однако в любом случае путь взгляда должен вести к центру зрительского интереса композиции.

И все же самым естественным, а поэтому и наиболее важным способом создания визуального *движения* на картинной плоскости композиции, является светотеневое *движение* (с использованием светотеневой разницы для ахроматического или цветотеневой разницы для хроматического цвета). На практике такое *движение* создается с помощью темных или светлых светотеневых или цветотеневых «проходов» и «связок» на картинной плоскости.

Так как светотеневое и цветотеневое *движения* полностью основаны на первом свойстве зрительной системы человека (о котором было сказано выше), то глубокое понимание визуального движения этого вида имеет принципиальное значение для понимания всех остальных видов композиционного движения.

Рассмотрим подробно создание светотеневого композиционного *движения* (рис. 16, а–е). (Цветотеневое композиционное *движение* создается подобным же образом.)

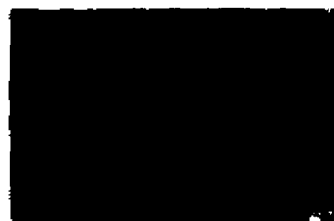


а

Рис. 16, а. Ничем не заполненный формат будущей композиции

Если зрителю случайно попадется на глаза чистый формат на подрамнике (пусть даже заведенный в оригинальную раму), его взгляд в лучшем случае скользнет по

холсту, не задерживаясь, так как не найдет на формате будущей композиции ничего интересного.



б

Рис. 16, б. Формат композиции, заполненный одноцветным цветом

Если этот же холст будет заполнен каким-либо одно-тонным цветом (например, голубым или ахроматическим серым), то взгляд смотрящего задержится на формате немного дольше. Однако совсем немного, потому что формат статичен, скучен и дает взгляду слишком мало визуальной информации.



в

Рис. 16, в. Формат композиции, заполненный ахроматическим серым цветом с изменяющейся тональностью светотени

Если быстро взглянуть на середину формата с серой светотенью, то можно ощутить, как взгляд начнет непроизвольно передвигаться по формату сверху вниз, направляясь к наиболее светлой светотени.



**Рис. 16, г.** Формат композиции с серой светотенью, тональность которой изменяется по диагонали формата

Если быстро взглянуть на середину формата с серой светотенью, тональность которой изменяется по диагонали, то можно ощутить, как взгляд начнет непроизвольно передвигаться по формату от левого верхнего угла к правому нижнему, направляясь к наиболее светлой светотени.

Попробуем определить, в каком конкретном месте или точке начинал взгляд свое движение по форматам на рис. 16, в, г. Для формата на рис. 16, в это сделать труднее. Но для формата на рис. 16, г найти такое место (или же точку) намного легче, потому что самым естественным образом это место (или точку) создает более темный левый верхний угол. *Точка «входа» взгляда, или иначе точка начала движения взгляда по картинной плоскости, является начальной точкой фокусирования взгляда на этой картинной плоскости.* Ясно, что у каждой заполненной картинной плоскости есть своя начальная точка фокусирования, которую еще иногда называют начальным центром зрительского интереса.

Теперь попробуем определить, в каком конкретном месте взгляд закончил свое движение по форматам рис. 16, в, г, другими словами, «вышел» из них. Из формата 16, в взгляд «вышел» где-то внизу. Место «выхода» взгляда из формата 16, г можно определить точнее — это правый нижний угол.



Рис. 16, д. Формат композиции с серой светотенью и двумя затемненными углами: левым верхним и правым нижним

Если взглянуть на формат 16, д с двумя затемненными углами и сравнить движение взгляда по этому формату и движение взгляда по формату 16, г, то можно ощутить видимую разницу. Из формата 16, г взгляд, следуя за светом, «выходит» из правого нижнего угла, нигде и ничем не задерживаясь. А из формата 16, д взгляд так быстро не «выходит» — он немного задерживается, столкнувшись с темным правым нижним углом. Однако потом, продолжая следовать за светом, взгляд все же «выходит» в правом нижнем углу формата 16, д. Но только «выходит» он не через вершину угла, а в северо-восточном или же юго-западном направлении, и скорее всего в северо-восточном, потому что для взгляда предпочтительней передвигаться слева направо.



Рис. 16, е. Формат композиции с серой светотенью и наиболее светлой серединой

Если взглянуть на формат 16, с со светлой серединой, то можно ощутить видимую разницу между *композиционным движением* за светом и значением света как *композиционного элемента*. На формате 16, с самое светлое пятно находится в центральной части и поэтому взгляд в первую очередь направляется в центр, к свету. Однако из центра формата нет очевидного «выхода», и взгляд задерживается в середине формата значительно дольше, чем на всех предыдущих форматах. Таким образом, в центре формата 16, с находится его *начальная точка фокусирования взгляда*, которая была создана с помощью светлого пятна.

### **Закон подобия (похожести)**

Закон *подобия*, который иногда называют также законом *похожести*, является одним из группирующих законов. Он основывается на свойстве мозга воспринимать группу визуальных объектов всесторонне, фиксируя и анализируя признаки и свойства каждого (форму и размер объектов, их цвет, фактуру и т. д.), и сразу же автоматически оценивать, как признаки и свойства отдельных объектов влияют на восприятие всей группы в целом. Таким образом, закономерности подобия определяют связь между внешним видом объектов и тем влиянием (эффектом), какое этот внешний вид оказывает на их группировку (визуальное объединение в группы).

Согласно закономерностям подобия, объекты композиции, имеющие похожие признаки и свойства, такие как форма, размер, визуальная масса, цвет и цветотень (светлота или темнота цвета), светотень, фактура и текстура, а также похожие расположения и ориентации на картинной плоскости композиции, будут восприниматься зрителем как взаимосвязанные объекты, принадлежащие одной группе.



Количество визуальной информации, за которой мозг может следить одновременно, не может расти бесконечно. Как только это количество доходит до определенного предела, мозг начинает ее упрощать путем группировки. Поэтому законы подобия и завершения иногда называют законами *упрощения*.

Группы визуальных объектов (предметов) формируются мозгом подсознательно на основании логической и всесторонней оценки внешнего вида каждого объекта, а также их взаимного расположения. При группировке учитывается только визуальный вид объекта, но не тот вид, который он может иметь в действительности (в реальной жизни). Чем больше похожи объекты по форме, размерам, цвету, фактуре и другим признакам, тем больше вероятность, что они образуют визуальную группу и усилят единство композиции. И наоборот, чем больше в объектах различий, тем активнее будет визуальное сопротивление их группированию и сильнее тенденция к разнообразию композиции. Таким образом, с помощью закона подобия можно добиваться как единства, так и разнообразия композиции.

Существуют три основных типа (признака) *подобия* (или же, наоборот, различия!) объектов в композиции: по форме, размерам и цвету (включая подобия по ахроматической светотени и цветотени). Дополнительными видами подобия считаются подобия по фактуре и текстуре.

*Подобие по форме.* Форма (а также формообразующие элементы) визуальных объектов, взаиморасположение и направление объектов на картинной плоскости являются группировочными факторами. При одинаковых или подобных размерах и цветах объектов композиции форма этих объектов неплохо выполняет группировочные функции (рис. 17–19).

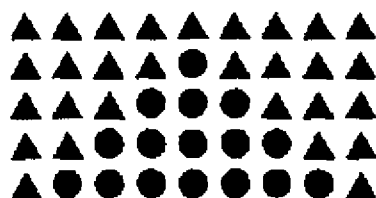


Рис. 17. Объекты в форме круга визуально группируются в один общий треугольник

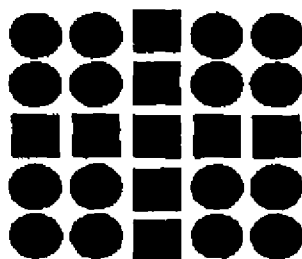


Рис. 18. Объекты в форме квадрата визуально группируются в форме «креста», но все объекты как единая группа не воспринимаются

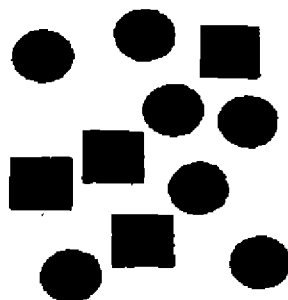


Рис. 19. Квадратные и круглые объекты создают две группы. Один квадрат (справа сверху) и один круг (слева внизу) остаются вне группировок

*Подобие по размерам.* При объединении объектов в группы значительная, отчетливо видимая разница в размерах этих объектов имеет большее значение, чем их форма. Но как только разница в размерах объектов становится не очень значительной, тогда главным группирующим фактором становится их форма. Таким образом, эффективность группировки объектов по их размерам значительно выше, чем по форме (рис. 20–21).

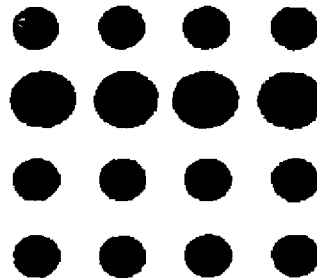


Рис. 20. Круги большего размера воспринимаются как отдельная группа среди остальных кругов

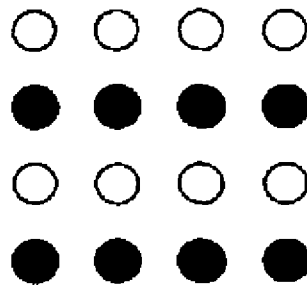


Рис. 21. Квадраты и круги двух разных размеров визуально группируются по размерам, а не по своей форме



Подобие по цвету и цветовому оттенку, цветотени (цветовому тону) и тону ахроматической светотени. В этих случаях факторами, группирующими объекты композиции, являются не подобные (похожие) размеры и формы, а одинаковые или близкие цвета, цветовые оттенки, тона, а также светотеневые тона в ахроматических композициях. Цвет, цветотень и светотень делают визуальные объекты легко определяемыми и поэтому обладают очень высоким потенциалом для их группировки. Очень важно то, что хорошим группирующим фактором может служить не только сам цвет как таковой, но и его яркость, а также насыщенность, которые могут группировать объекты самостоятельно и как бы независимо от того или иного конкретного цвета.

Цветотень (светлота или темнота цвета) подобно черно-белой (ахроматической) светотени является важной характеристикой хроматических цветов. Одинаковая цветотень объектов композиции, действуя как группирующий фактор, иногда может дать даже больший эффект, чем непосредственно сам цвет. А для объектов ахроматической композиции одинаковая светотень является, как правило, еще более сильным группирующим фактором, чем цветотень для объектов цветной композиции (рис. 22–23).



**Рис. 22.** Несмотря на одинаковые форму и размеры, объекты, имеющие одинаковый цвет (одинаковую цветотень, светотень) воспринимаются как четыре линии, не составляющие группу

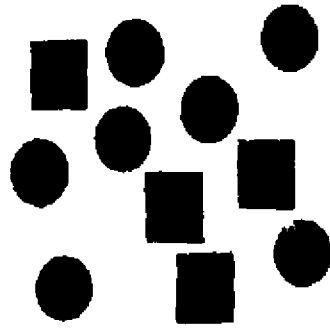


Рис. 23. Несмотря на две разные формы, объекты, имеющие одинаковый цвет (одинаковую цветотень, светлоту), группируются не по форме, а по цвету.

Наивысший группирующий эффект создает цвет (цвет, оттенок, светлоты), несколько меньший — размер и наименьший — форма.

*Подобие по фактуре и текстуре.* При целенаправленном выборе фактура и текстура могут стать достаточно интересными и эффективными средствами, группирующими объекты композиции.

Таким образом, закон подобия дает художнику и дизайнеру познание того факта, что возможно, а часто и необходимо специально изображать объекты (предметы) так, чтобы они выглядели одинаково или же, наоборот, по-разному, и этим способом объединять их в группы или же разединять и добиваться большего разнообразия в композиции.

При совместном действии законов *продолжаемости* и *подобия* визуальный эффект продолжаемости может быть умножен и даже подведен эффектом подобия (рис. 24).

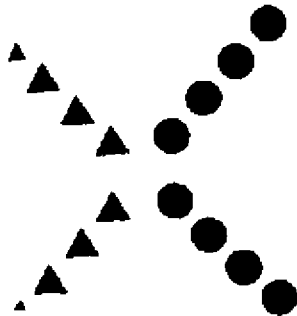
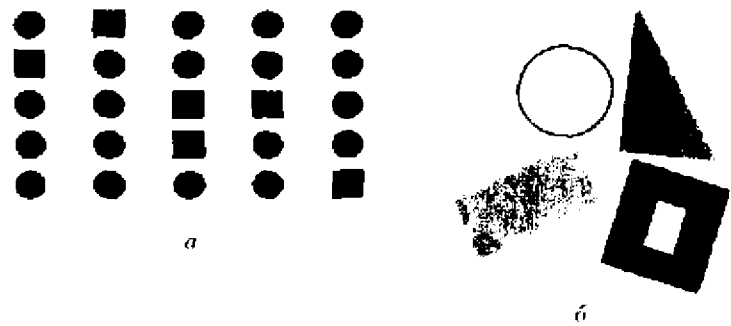


Рис. 24. Несмотря на общее направление движения, одинаковые формы треугольников и кругов создают два острия в форме буквы «X».

### Закон соседства (близости)

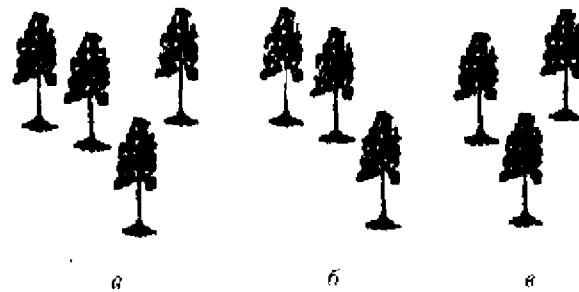
Закон *соседства*, который иногда называют законом *близости*, является одним из группирующих законов. Он основывается на свойстве мозга автоматически оценивать, как взаимное расположение визуальных объектов по отношению друг к другу влияет на визуальное восприятие группы этих объектов в целом. Таким образом, закономерности соседства определяют связь между месторасположением объекта в композиции и тем влиянием (эффектом), какое оказывает это месторасположение на объединение объектов в группу. Закон соседства указывает, что объекты композиции, которые находятся ближе друг к другу, воспринимаются как принадлежащие к одной группе, и чем они ближе, тем сильнее единство формы этой группы. Используя закономерности соседства, можно добиваться как единства, так и разнообразия в композиции (рис. 25).

Как группирующий фактор закономерности соседства действуют, как правило, мощнее, чем закон подобия. Однако наиболее мощный группирующий эффект возникает, когда оба эти закона действуют совместно (рис. 26).



**Рис. 25.** Действие закона соседства (близости):

*а* – несмотря на разную форму, все объекты воспринимаются как колонки, а не как строчки, потому что расстояние между объектами по вертикали меньше, чем по горизонтали; *б* – четыре объекта разной формы, с разной акроматической тональностью и фактурой образуют группу, потому что находятся в отношениях соседства



**Рис. 26.** Совместное группировующее действие законов подобия и соседства:

*а* – четыре подобных друг другу дерева находятся в отношениях соседства. Однако, действие подсознательно, мозг зрителя стремится объединить эти четыре объекта не в одну общую группу, а в две группы по два объекта: два дерева слева и два дерева сверху и снизу; *б, в* – в отношениях соседства находятся не четыре, а три подобных друг другу дерева, которые легко объединяются в одну группу, делая композицию более сбалансированной

Разница в эффективности разных группировок деревьев объясняется их четным числом в группе *а* и нечетным числом деревьев в группах *б* и *в*. Мозг может подсознательно объединить четыре дерева в группы «по два», но объединять три дерева в группы «по два» мозг не может.

Объединение объектов по два («спаривание») происходит подсознательно и, возможно, потому, что многие объекты природы и окружающего мира парные. Прежде всего парным является строение человеческого тела: две ноги, две руки, два глаза, и даже один нос имеет две ноздри.

Психологическую тенденцию мозга к парному объединению визуальных объектов нужно учитывать прежде всего при выборе числа основных объектов для создаваемой композиции. Если это не противоречит творческому замыслу, то нечетное количество (три, пять, семь) главных объектов композиции, как правило, более предпочтительно, чем четное, потому что добавляет композиции художественное разнообразие и динамику.

Существуют четыре основных типа (признака) *соседства* и *соседских* отношений в композиции: близкие края, касание, оверлэппинг и комбинирование.

**Соседство типа «близкие края».** Закон соседства гласит, чем ближе контуры объектов расположены друг к другу, тем больше вероятность, что они будут визуальным образом восприниматься как группа. Площади занимаемого и свободного пространства формата при этом относительно.

Объекты разной формы и размеров, с разной фактурой и цветом, расположенные на картинной плоскости (рис. 27) воспринимаются разобщенно как разбросанные формы. Благодаря соседству типа «близкие края» образуются группы.

Объекты (рис. 28), имеющих подобные формы, расположенные в отношениях соседства типа «близкие края», образуют три группы при одном «лишнем» объекте (нижний справа), который не совсем входит в группу, расположенную над ним.

**Соседство типа «касание».** Этот тип соседства возникает, когда контуры объектов композиции касаются друг

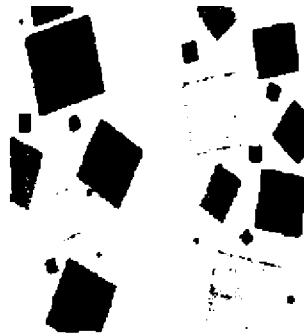


Рис. 27. Действие соседства типа «близкие края»

друга. В этом случае объекты воспринимаются еще как разные, но уже визуально связанные друг с другом. Это дает очень сильный (более сильный, чем «близкие края») группирующий и формообразующий эффект (рис. 29).

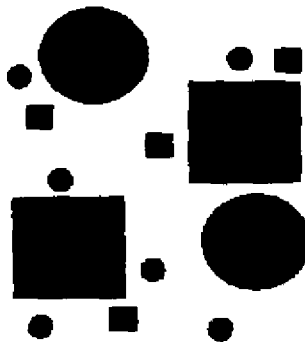


Рис. 28. Совместное группирующее действие законов подобия и соседства

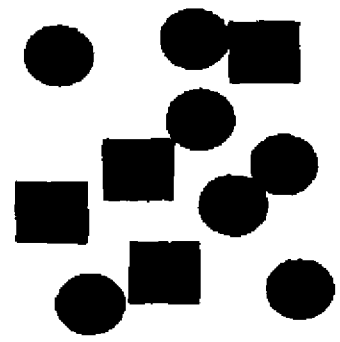
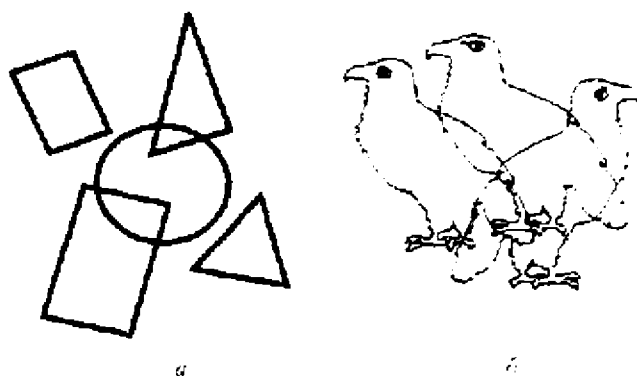


Рис. 29. Сравнение группирующих эффектов соседства двух типов

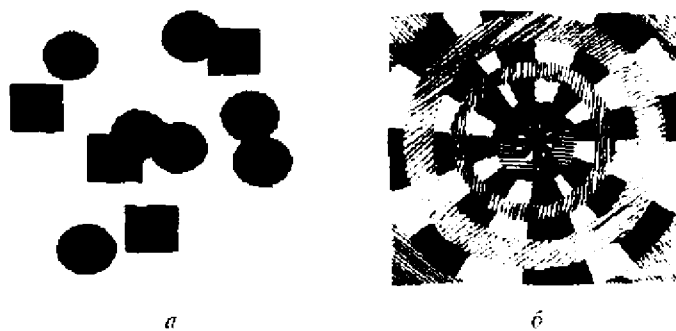
Объекты, которые касаются друг друга, образуют более прочные группы, чем объекты, сгруппированные по типу «близкие края».

*Соседство типа «оверлэппинг» (от англ. overlapping – наложение, нахлест). Этот тип соседства возникает, когда контуры объектов композиции накладываются друг на друга и взаимно друг друга перекрывают (рис. 30–31).*



**Рис. 30.** Оверлэппинг, при котором контуры объектов видны полностью:

*а, б – одни и те же участки картинной плоскости принадлежат сразу двум объектам, что нарушает целостность каждого из них и разрушает пространственность.*



**Рис. 31.** Оверлэппинг, при котором контуры объектов перекрывают друг друга и частично не видны

Если при оверлэппинге два или более объектов композиции имеют одинаковый цвет или оттенок, то они могут восприниматься как единая и более сложная форма. В этом случае такая единая форма кажется плоской. Если же при оверлэппинге два или более объектов имеют разный цвет или оттенок, то они воспринимаются как разные формы и могут создавать неглубокое пространство, а иногда довольно сильную визуальную трехмерность. При необходимости с помощью оверлэппинга путем наложения контуров объектов друг на друга можно разделить изображение на условные передний, средний и дальний планы, размещая главные объекты спереди, а все остальные – поочередно за ними (рис. 32).

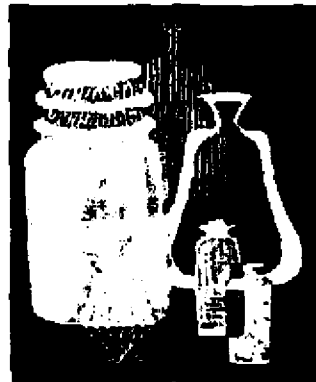


Рис. 32. Создание неглубокого пространства путем наложения друг на друга контуров шести стеклянных форм с разной фактурой

Независимо от цвета объектов композиции и ее разделения на условные пространственные планы, соседство типа «оверлэппинг» дает исключительно сильный группирующий и формообразующий эффект (рис. 33).

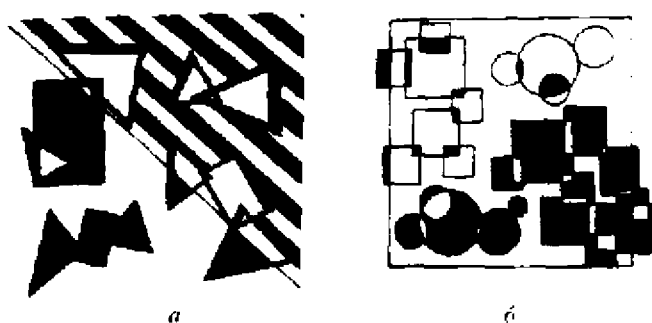


Рис. 33. Композиции на основе оверлеппинга

Круглые и квадратные формы малого размера (рис. 34) группируются как по закону подобия, так и с большими «фонами» квадратами и кругами с помощью оверлеппинга. Это особо выделяет и связывает композицию.

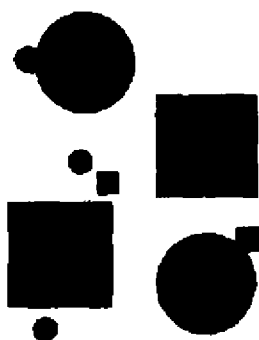


Рис. 34. Композиция, использующая совместное действие законов подобия и соседства

Венки группирующего эффекта в зависимости от упорядочивания объектов композиции можно составить образную шкалу. Наиболее сильный группирующий эффект дает соседство типа «оверлеппинг» с одно-



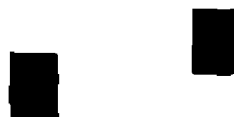
цветными объектами, чуть слабее группирующий эффект при *оверлаппинге* с двухцветными и многоцветными объектами, затем идет группирование объектов с *касанием* контуров, далее — группирование с *близкими краями* контуров. Последнее место на этой шкале эффективности группирования занимает *форма* объектов как наиболее слабый группирующий фактор.

### Закон выравнивания

Закон *выравнивания* является своеобразным продолжением закона *соседства* и относится к группирующим законам. Он основывается на подсознательном стремлении мозга «выравнивать» визуальные объекты по отношению друг к другу с учетом их взаимного расположения (а также формы, размеров, визуальной массы, цвета и фактуры) с тем, чтобы для лучшего восприятия этих объектов сгруппировать их в условные «выровненные» группы. Закономерности выравнивания используются не только для организации группирующего эффекта, но и для создания композиционного баланса и гармонии.

Наиболее простой и наглядный пример выравнивания дают печатные тексты, в которых выравниваются горизонтальные и вертикальные линии печати. Эффект выравнивания иногда настолько очевиден, что кажется, будто нет никакой необходимости говорить об этом. Однако на самом деле это не так. Существует значительно больше возможностей, методов и приемов композиционного выравнивания, чем это видно на первый взгляд без основательного понимания сущности этого закона (рис. 35).

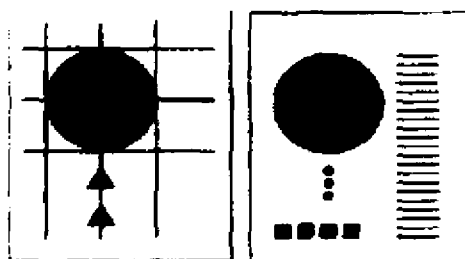
У любого объекта композиции подразумеваются собственные оси: две центральные, сверху, снизу и две по бокам. Выравнивание других объектов по отношению к этим осям создает группы, что в итоге ведет к единству формы композиции (рис. 36).



а б

Рис. 35. Действие закона выравнивания в композиции

**а** — черный прямоугольник расположен не слишком близко и не слишком далеко от края серого прямоугольника, и такое взаимное расположение вызывает ощущение незавершенности и визуальной дисгармонии. На первый взгляд кажется, что нужно просто передвинуть черный прямоугольник в центр серого, что создаст симметрию и законченность; **б** — улучшить взаимное расположение прямоугольников, не используя симметрию, которая не всегда желательна, можно с помощью выравнивания и взаимного «связывания» краев прямоугольников, что создаст между ними более тесные визуальные отношения



а б

Рис. 36. Выравнивание объектов композиции относительно собственных осей ее главного объекта

**а** — определение собственных осей главного объекта композиции и выделение среди них центральных осей; **б** — выравнивание остальных объектов композиции относительно собственных осей главного объекта

Объекты композиции могут выравниваться и по визуальным центрам.

Существуют два основных типа *выравнивания* объектов композиции: *краевой* и *центральный*.

*Краевое выравнивание.* Этот тип выравнивания наиболее удачно действует с объектами, имеющими ровные края, и особенно эффективно при прямоугольной или квадратной форме объектов (рис. 37).



Рис. 37. Выравнивание краев объектов относительно горизонтали (или вертикали) создает сильный группирующий эффект

Объекты композиции могут выравниваться вдоль краев их контуров, и для этого может быть использован любой объект с ровными краями или одним ровным краем. Прямоугольная форма, а также квадратная позволяют использовать четыре ровных края. Прямые углы, если они используются в композиции, придают ей ощущение порядка и единства. Чем большее число углов прямоугольника выравнивается, тем большее единство возникает у него с окружающими объектами композиции. Чем чаще происходит повтор прямых углов, тем эффективней формообразование и наглядней проявляется единство композиции. Расстояние между формами (объектами композиции) также является одним из факторов, которые влияют на общее композиционное единство (рис. 38).

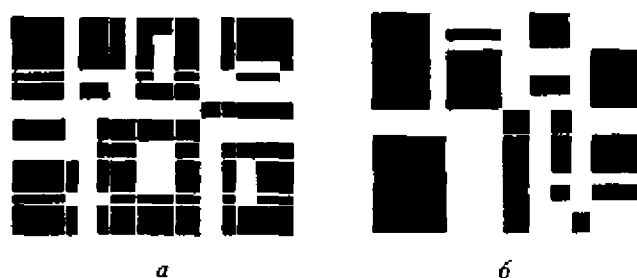


Рис. 38. Краевое выравнивание с использованием прямых углов объектов:

*а* — группа объектов в результате выравнивания получила общую прямоугольную форму (светлыми линиями показаны границы нанесения цвета); *б* — в результате выравнивания объекты композиции формируются и образуют несколько групп

Можно выравнивать один или более углов композиционного прямоугольника. Чем большее количество углов выравнивается, тем большее визуальное единство возникает у композиционного прямоугольника (или у какой-либо другой формы) с окружающими объектами композиции. Расстояние между объектами композиции также является одним из факторов, которые влияют на общее композиционное единство.

Используя краевое выравнивание, следует учитывать, что неровная линия расположения объектов на картинной плоскости визуально более интересна, чем ровная.

**Центральное выравнивание.** С использованием центрального выравнивания могут быть сгруппированы объекты любой формы. Простые формы выравниваются более эффективно, потому что легче определить их визуальные центры тяжести и сделать выравнивание более заметным.

Наиболее эффективно проявляет себя центральное выравнивание на вертикальной оси. Это происходит потому, что вертикальная ось дает зрителю лучшее ощущение баланса и симметрии. Поэтому объекты, не имеющие



прямоугольной или квадратной формы, удобней выравнивать с помощью центрального выравнивания на вертикальной оси. (Можно также окружить эти объекты прямоугольным фоном и выровнять относительно фона с помощью краевого выравнивания.) Центральное выравнивание с желаемым эффектом можно проводить относительно любой оси композиции.

Для выравнивания объектов, расположенных на диагональных или наклонных осях и линиях композиции, каких-либо особых правил нет. В этих случаях выравнивание проводят, используя общие закономерности выравнивания, методы краевого и центрального выравнивания, а также собственные ощущения (рис. 39).

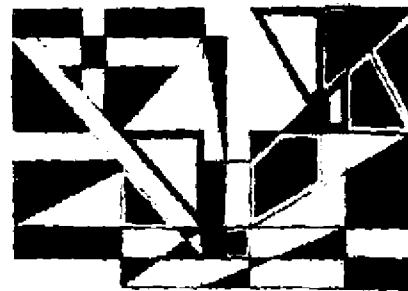


Рис. 39. Композиция, в которой использованы основные типы выравнивания: краевое, центральное, выравнивание относительно наклонных осей

Существуют особые проверенные приемы выравнивания, которые увеличивают его эффективность:

- а) внешние края формата как на картинах станковой живописи, так и на декоративных композициях, обычно хорошо видны. Эти края могут стать естественными линиями или фоном для выравнивания;
- б) наиболее важные части композиции лучше всего сразу размещать там, где они будут выглядеть наиболее эффектно. А уже после этого нужно искать

способы, как провести выравнивание с минимальными передвижениями объектов и изменением формата.

### **О совместном действии группирующих законов подобия, соседства и выравнивания**

Наиболее мощный эффект, объединяющий объекты декоративной композиции в одну группу, возникает при совместном использовании всех группирующих закономерностей подобия, соседства и выравнивания (рис. 40).

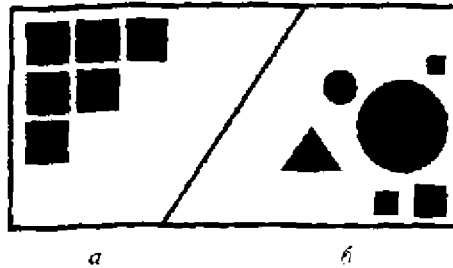


Рис. 40. Совместное действие группирующих законов.

Шесть квадратов объединяются в одну группу исключительно потому что здесь действуют все три группирующих закона: воспринять шесть объектов как одну группу намного трудней, чем здесь явно выражено действие только одного закона подобия, который к тому же из трех группирующих законов самый эффективен.

### **Принципы визуального восприятия — теоретическая основа для создания декоративных композиций**

В основе творческих методов, способов и приемов создания произведений изобразительного искусства, в том числе и декоративных композиций, лежат единые



принципы, которые вытекают из закономерностей *визуального восприятия*. Эти принципы, одинаково справедливые для произведений любых видов изобразительного искусства, для декоративно-прикладных композиций и дизайнерских решений вполне могут считаться аксиомами.

Основные *принципы визуального восприятия* и основанные на них методы и способы создания декоративных композиций удобнее всего изучать на плоском формате, как правило, прямоугольном или квадратном.

Применительно к изобразительному искусству *теория визуального восприятия*, кроме пяти основных законов, выделяет восемь основных принципов визуального восприятия, осознанное и творческое использование которых должно обеспечить создателю декоративной композиции ее законченность и единство. Это принципы *ограничения (отбора), контраста, акцента, доминанты, баланса, ритма, гармонии, общего единства*. Некоторые искусствоведы считают принципы гармонии и единства одним общим принципом. Противоречия в этом нет, потому что все зависит от того, как рассматривать и объяснять эти два основополагающих принципа.

Чтобы лучше понимать основные принципы визуального восприятия, нужно вначале разобраться, чем являются эти принципы и чем они являться не могут. Эти принципы не являются кем-то придуманными правилами типа «нужно делать только так, а не иначе». При творческом подходе к созданию декоративной композиции жестких правил быть не может. Не являются эти принципы и кем-то установленным общим руководством или методом для достижения определенных целей, потому что с изменением цели должны меняться и методы, и руководство. В отличие от рукотворных правил и руководств принципы визуального восприятия больше похожи на законы природы — неопровержимые, незыблемые и неизменные. В любой художественной композиции независимо от воли и желания ее создателя принципы визуального

восприятия проявляются и воплощаются через видимые объекты и элементы самой композиции.

### Принцип ограничения (отбора)

Очевидной целью создания любой художественной композиции (будь то написание живописной картины или создание декоративного панно, вышивание узора, соединение в единый ансамбль частей костюма или же аранжировка живых цветов) является привлечение внимания (взгляда) зрителя с расчетом удерживать это внимание как можно дольше. Считать, что это не так, а дело есть в чем-то другом, означает полностью игнорировать природу человеческих эмоций и законы визуального восприятия.

Человек — единственный биологический вид, который сознательно желает привлечь к себе внимание своим творчеством. И не просто выставить напоказ свое произведение, а вызвать к нему *визуальный интерес*. Зрительная система человека позволяет ему визуальным образом охватывать все, что попадает в поле его зрения. Однако все без исключения, что видит человек, не может (да и не должно!) создавать тем более длительно поддерживать его интерес. Если бы мозг и психика человека были устроены иначе, они бы постоянно перегружены, утомлены и «запутаны» непрерывно прерывающимся потоком «интересных» визуальных объектов и связанных с ними эмоций. Поэтому в первую очередь визуальный интерес возникает у человека, когда в поле его зрения попадают или новые, незнакомые визуальные объекты (особенно с неожиданными признаками), или уже знакомые, но внешне или внутренне, в смысловом отношении организованные по-новому, поэтому вызывающие у него достаточно сильные эмоциональные реакции.

Именно на этом свойстве человеческой психики — избирательно воспринимать все новое — основывается





принцип *ограничения*, который иногда называют также принципом *отбора*. Согласно этому принципу, чтобы создать и поддерживать визуальный интерес к декоративной композиции, нужно не утомлять, не перегружать и не «запутывать» глаз зрителя обилием визуальных объектов или их излишней, неоправданной сложностью. Возможность человека воспринимать разнообразие ограничена. Зрительная система и мозг могут воспринять и сосредоточиться только на определенном количестве форм, размеров, цветов, фактур и т. д. в одной композиции. Необходим отбор объектов композиции, потому что неограниченное их разнообразие может привести к пестроте, беспорядку, хаосу и в конечном счете к потере единства. Объекты композиции должны быть отобраны так, чтобы глаз заинтересовался ими, а затем задержался, чтобы осмотреть еще раз.

Иногда процесс отбора объектов и элементов будущей декоративной композиции сравнивают с процессом конструирования и компоновки сложных механизмов или же с проектированием зданий и сооружений. На первый взгляд, ничего слишком неправильного в таких сравнениях нет, потому что и конструирование, и проектирование вполне творческие процессы. Однако, имея общую творческую основу, процессы конструирования и создания декоративной композиции принципиально отличаются друг от друга. Автор художественной композиции ставит своей целью не просто надежно и приятно для глаза подогнать друг к другу все объекты и элементы композиции, а стремится прежде всего передать зрителю с помощью этих объектов свои эмоции, настроения и отношение к тому или иному явлению окружающего мира.

Добиться этого можно только с помощью особой, как правило, неповторимой художественной формы композиции, которая не должна напоминать механистическую конструкцию. Решение этой творческой задачи предполагает активное использование художественных гипотез, возникновение периода вдохновения и, наконец, появле-

ние «озарения», причинами которого будут чуткость и стремление художника ко всему новому, его переживания, интерес, удивление и восторг, вызываемые собственными открытиями и парадоксами (рис. 41).

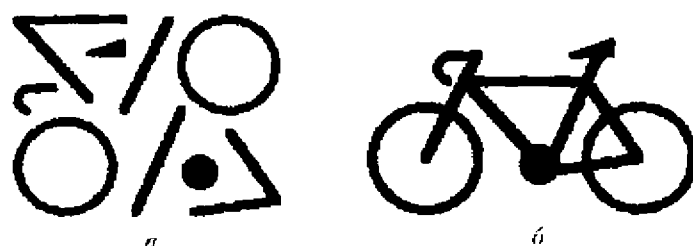


Рис. 41. Ассоциативная иллюстрация принципа отбора:

*а — разные элементы, из которых могла бы быть создана оригинальная художественная композиция, б — механически «скомпанованный» из этих же элементов давно изобретенный велосипед*

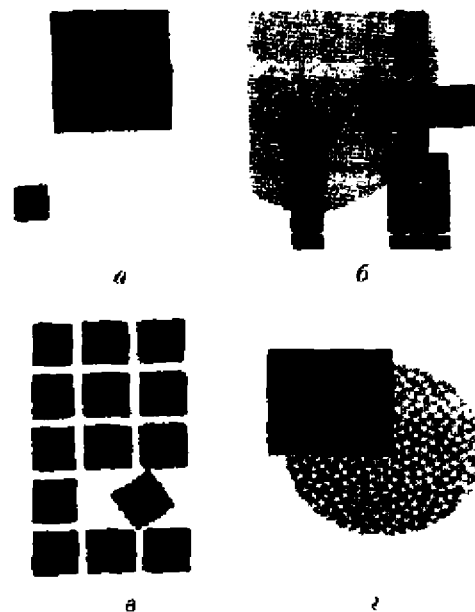
Таким образом, в процессе отбора объектов и элементов будущей композиции нужно прежде всего отказываться от эталонов художественного мышления и готовых механистических схем. Способность к такому отказу — одна из важнейших творческих характеристик создателя композиции и первый главный шаг к ее высокой художественности.

### Принцип контраста

В соответствии с принципом *контраста* (от лат. *contrario* — противоположный) у зрителя возникает повышенный визуальный интерес, когда в поле его зрения одновременно попадают два или больше объектов или элементов композиции с достаточно резко выраженными противоположными или непохожими свойствами и расположенных в непосредственной близости друг от друга:

- а) имеющих разные размеры;
- б) разную форму;

- в) разный цвет;
- г) светотеневую или цветотеневую разницу;
- д) разное направление (расположение) на картинной плоскости;
- е) разную фактуру или текстуру.



**Рис. 42.** Примеры основных контрастных сопоставлений:  
*а* – большой и малый размеры объектов; *б* – изогнутые и прямые линии формы объектов; *в* – статичное и динамичное расположение объектов; *г* – разные размеры, формы, фактуры, разница между черным и серым

Контрастные сочетания, а также сопоставления объектов, помещенных рядом, но противоположных в смысловом отношении (например, «цветы – пистолет», «яблоко – очки») создают в композиции внутренний визуальный диссонанс (от лат. *dissonantia* – несозвучность, нестройное

звучание) и этим привлекают внимание зрителя, заставляя его сопоставлять одно с другим, вызывая у него различные эмоциональные реакции. Таким образом, для создания контраста можно использовать любые объекты и элементы композиции.

С помощью контрастных противопоставлений можно:

- создавать между объектами композиции динамичное напряжение (вплоть до конфликта!);
- подчеркивать и взаимно усиливать различные признаки и свойства объектов;
- драматизировать художественное содержание композиции;
- подготавливать визуальные сюрпризы;
- увеличивать визуальное разнообразие;
- на картинной плоскости визуально выдвигать вперед отдельные объекты композиции, используя разницу в их размерах.

Одна из особых целей контраста — обеспечивать отдельным объектам композиции максимальную визуальность (видимость). Чем выше контраст, тем сильнее выделение объекта и его видимость на картинной плоскости (рис. 43).

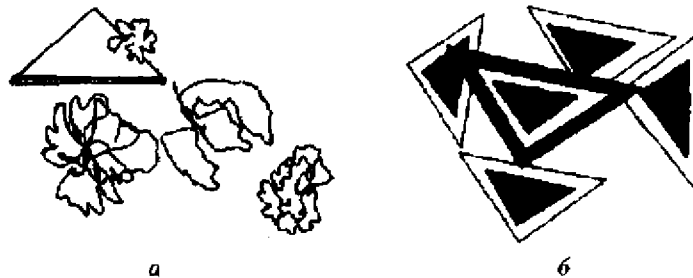


Рис. 43. Выделение объекта композиции с помощью контраста

В окружении объектов произвольной (негеометрической) формы один геометрический объект будет обязательно выделяться.

Контрастные сопоставления объектов и элементов композиции могут быть очень резкими или же, наоборот, достаточно мягкими. Такие различия называются *степенью*, или же *силой контраста*. Чем выше степень контраста, тем больший драматический эффект он вызывает, и чем ниже эта степень, тем ниже драматическое напряжение, которое постепенно может перейти в успокоенность. Крайней формой контраста является *дисгармония*, осознанно созданная автором композиции в соответствии с творческим замыслом.

Наивысшая *степень контраста* может быть достигнута с помощью использования как ахроматической светотеневой, так и хроматической цветотеневой разницы. Наивысший светотеневой контраст создает разница между черным и белым. Контрасты, полученные с помощью сопоставления разных цветов, могут быть достаточно сильными, но, как правило, они уступают по силе цветотеневым контрастам, полученным с помощью разницы цветовых тонов. Достаточно сильные контрасты делают композицию эмоционально активной, эстетически динамичной и могут создавать глубину пространства. Отсутствие контрастов или их недостаточная сила делают композицию эмоционально пассивной, эстетически излишне декоративной и пространственно статичной.

Рассматривая принцип контраста с точки зрения психологии, можно легко понять, что противоположности вызывают повышенный человеческий интерес потому, что они являются главным признаком основных природных процессов, протекающих вокруг человека, а также признаком продолжения и самой биологической жизни. Мужское и женское начала в мире живой природы, молодость и старость, тепло и холод, свет и тьма, огонь и вода, вода и суша – все эти и многие другие противоположности являются основой и признаком движения живой и неживой материи в окружающем мире.



а



б

**Рис. 44.** Значение контрастных сопоставлений в композиции.  
а — на картинной плоскости нет отчетливых контрастов, и вся композиция выглядит статичной, монотонной и малоинтересной;  
б — два объекта большого и малого размера с различным направлением движения создают визуальный контраст и этим делают композицию эстетически динамичной и более интересной

### Принцип акцента

В соответствии с принципом акцента (от лат. *accentus* — ударение) у зрителя возникает повышенный визуальный интерес, когда в поле его зрения попадают один или несколько объектов композиции, художественно выделенных, подчеркнутых таким образом, что они кажутся ему более интересными и значимыми по сравнению с другими принадлежащими объектами. Такие участки композиции называются участками, или областями акцента. При-

влекать внимание зрителя к определенной части композиции с помощью акцента можно различными способами: месторасположением объекта в композиции – например, созданием *центра зрительского интереса*; увеличением размеров объекта; искажением формы объекта; яркостью цвета; большей детализацией объекта; направлением движения в композиции, ведущим глаз зрителя к заданной точке. Создавать в композиции участки или области акцента можно также с помощью *контраста* достаточной силы и резкости (рис. 45–47).

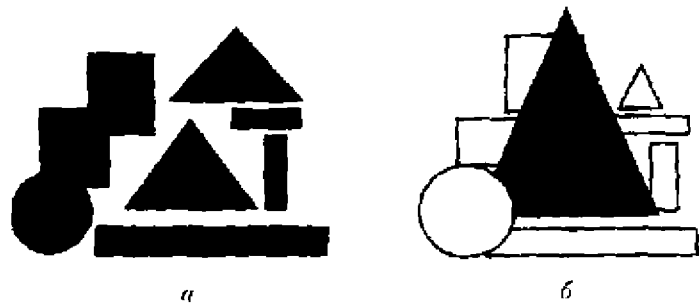


Рис. 45. Значение акцента в композиции.

*а* – композиция, не имеющая акцента, монотонна и малоинтересна; *б* – композиция с акцентом, созданным выделением одного объекта (с помощью увеличения размера объекта и разницы между серым и черным)

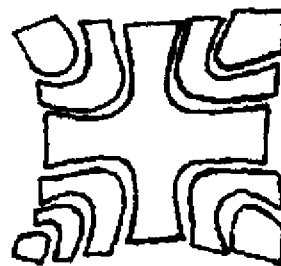


Рис. 46. Выделение объекта крестообразной формы с помощью малых форм, имеющих небольшой визуальный интерес



Рис. 47. Композиция с акцентом, созданным выделением черно-белого объекта круглой формы

### **Принцип доминанты (принцип композиционного центра)**

Принцип *доминанты* (от лат. *dominantis* – господствующий) можно считать дальнейшим развитием принципов контраста и акцента. Цель любой композиции – выразить и передать зрителю определенные мысли, идеи и настроения. Однако объекты и элементы, размещенные на картинной плоскости, не должны вызывать у зрителя одинаковый **визуальный интерес и одинаковые по силе эмоции**. В гармоничной и целостной художественной композиции должно быть что-то более важное и поэтому визуально более интересное и заметное. Наиболее заметный и вызывающий повышенный зрительский интерес участок картинной плоскости композиции называется **композиционным центром**.

Хорошо известно, что контрасты противоположных сил объектов композиции подчеркивают и усиливают характерные качества друг друга. В то же время при неправильном использовании контрастов они могут взаимно себя ослаблять и даже уничтожать свою эффективность. Например, если светлые и темные участки занимают в



композиции примерно одинаковую площадь, они будут визуально «бороться» друг с другом, стараясь привлечь к себе внимание смотрящего. Но так как визуальные силы этих двух противоположностей примерно равны, то зритель вместо интересной «борьбы» двух контрастных тонов будет воспринимать лишь усредненный серый тон. Ударный эффект «светлое против темного» будет нейтрализован.

Принцип доминанты — это главный принцип, помогающий найти правильное соотношение контрастов, акцентов и противоположных сил в композиции, правильно разместить их на картинной плоскости и создать композиционный центр. Согласно этому принципу, используя в композиции «игру» или же «борьбу» (выбор зависит от желаемого эффекта) контрастов и противоположных визуальных сил, необходимо один из контрастов или же одну из противоположных сил (например, светлый или темный оттенок) выделить и сделать доминантной, т. е. более важной, основной, господствующей.

А другую противоположную визуальную силу, или контраст, нужно умело использовать для подчеркивания, оттенения, украшения, придания наибольшей выразительности доминантной силе или доминантному контрасту. Другими словами, в композиции не должно быть идеального равенства противоположных сил, так как восприятие зрителя будет подсознательно требовать, чтобы в борьбе этих сил был определен победитель, визуальный конфликт был завершен и одна из сил стала в композиции главной (доминантной).

Доминантными можно делать любые объекты или части композиции, усиливать или ослаблять их доминантность — все зависит от желаемого визуального эффекта. Доминантные объекты или элементы композиции принято называть доминантой композиции. Такой доминантой может стать один из акцентов, если его визуальная сила в композиции будет наивысшей.

Если рассматривать принцип доминанты с точки зрения его основной роли при построении композиции, то становится ясно, что он указывает создателю композиции на не-

необходимость осознанно соблюдать определенные и, как правило, неравноценные пропорции при использовании визуальных контрастов и противоположностей, а также рекомендует в самой общей форме, как это делать.

Роль доминанты в композиции достаточно важна и многообразна. С помощью доминанты легче выявляется взаимный визуальный вес объектов композиции, лучше организуется пространство картинной плоскости. Очень часто доминанта, привлекая внимание зрителя, определяет первоначальное направление, а затем и продолжение движения его взгляда. С этой точки зрения доминанта композиции настолько тесно связана с понятием композиционный центр композиции, что легко может сама становиться этим центром.

В любом случае вокруг доминанты на картинной плоскости композиции возникает область (площадь, участок), которая привлекает внимание зрителя в первую очередь и вокруг которой создается своеобразный центр повышенного визуального интереса. Эта область и называется *композиционным центром (областью интереса)* композиции. А объект в этой области, на котором взгляд зрителя фиксируется прежде всего, является *доминантой композиции*. *Центр композиции и область зрительского интереса* визуально более важны и интересны по сравнению с другими объектами и элементами композиции, и иногда они могут возникать просто из своего месторасположения на картинной плоскости или из цветового или светотеневого контраста.

Доминанта композиции всегда является ее главным визуальным объектом, а иногда — и единственным объектом композиционного центра (центра зрительского интереса).

### *Основные способы создания в композиции композиционного центра и начальной точки фокусировки взгляда зрителя*

Картинная плоскость, заполненная одинаковыми (или подобными, визуально похожими) объектами, не может иметь области интереса и начальной точки фокусировки взгляда, так как все объекты имеют одинаковую форму.

размеры, цвет и фактуру. Ни один из них не имеет акцента и выделения и поэтому не может вызвать повышенного интереса зрителя (рис. 48).

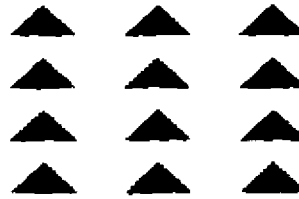


Рис. 48. Картичная плоскость с одинаковыми объектами

Подобное заполнение формата, как правило, различными орнаментами и узорами широко применяется при создании тканей, настенных и напольных покрытий и везде, где важно получить общий художественный эффект. И действительно, совсем не нужно, чтобы на стеновых обоях или одежде особый интерес вызывала какая-то одна точка (рис. 49).



Рис. 49. Композиция, не имеющая ясно выраженного композиционного центра

В реалистических произведениях живописи и графики доминанта и композиционный центр определяются зрителем, как правило, легко. Они обычно находятся среди

больших фигур на переднем плане. Если декоративная композиция имеет целостную художественную форму с доминантой, то композиционный центр определяется тоже достаточно легко.

Если декоративная композиция (чаще всего абстрактная) не имеет ясно выраженной доминанты, то самым важным местом на картинной плоскости становится ее центральная область. Это то место, на которое взгляд зрителя попадает в первую очередь, и, следовательно, любой объект в центре привлечет его внимание в первую очередь. Чем дальше они от центра, тем менее заметными становятся объекты композиции. Однако по мере приближения объектов к внешним краям формата они делаются несколько более заметными, потому что начинают соотноситься уже с самим форматом, который всегда является доминантной формой любой композиции.

Еще больше заметны объекты композиции, контуры которых накладываются на края формата и частично эти края перекрывают. (Другими словами, объекты композиции находятся в соседстве с краями формата по типу «оверлэппинг».) В этих случаях создается впечатление, что объекты выходят или же входят в композицию, а иногда кажется, что они находятся впереди картинной плоскости. Такое расположение объектов с «нахлестом» на края формата может быть достаточно эффектным, однако злоупотреблять этим нельзя, а сам формат должен иметь простые и ясные контуры.

Как правило, декоративные композиции без доминанты предполагают приблизительную визуальную равноценность всех объектов и элементов композиции, которые должны создавать на ее картинной плоскости единый художественный ансамбль. Однако в любом случае композиции без доминанты явно, а иногда и чрезмерно тяготеют к чистой декоративности. Композиция намного художественней и интересней, если она содержит доминанту и соответственно композиционный центр.

Доминанта может быть создана различными способами, однако в любом случае для этого используют какие-

либо особые выделения, подчеркивания и оттенения объекта или же элемента композиции на картинной плоскости. В свою очередь существует много способов выделения и подчеркивания объектов для превращения их в доминанту, которые обязательно должны чем-либо отличаться от остальных объектов, иными словами, «быть другими», чтобы взгляд зрителя заметил их первыми. Основной путь создания доминанты — это продуманное построение разницы (контраста) между объектами и элементами композиции (рис. 50).

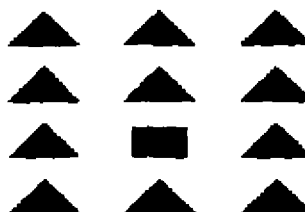


Рис. 50. На картинной плоскости один объект имеет форму, отличающуюся от формы остальных объектов

На картинной плоскости появилась одна прямоугольная форма. Она привлекает к себе внимание и становится доминантой и точкой первоначальной фокусировки взгляда благодаря отличию своей формы от формы окружающих объектов.

Если объект любой необычной формы или же обычной (круг, треугольник, ромб и т. д.) находится в окружении одинаковых объектов другой формы, он будет привлекать взгляд наблюдателя в первую очередь. Однако контраст, полученный с помощью разницы в форме, менее сильный, чем контраст, который может быть получен с помощью разницы в размерах или светотеневой, или цветотеневой тональности.

Если все объекты композиции имеют произвольную форму, то выделяться среди них будет объект геометрической формы.

Если на картинной плоскости большинство объектов расположены горизонтально, то один вертикальный объект будет выделяться как **доминанта** (рис. 51).



Рис. 51. Композиция с доминантой в виде круга

Круг — это визуально особо мощная форма. И если он или какой-либо другой объект оригинальной формы становится *доминантой*, то может не только задержать на себе взгляд зрителя, но и «помешать» ему свободно передвигаться по формату композиции.

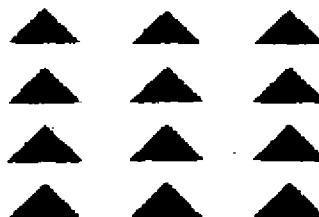


Рис. 52. Картинная плоскость с одинаковыми по форме и размерам объектами, но с разной светотеневой тональностью

Три наиболее темных объекта за счет своего большего визуального «веса» создают на картинной плоскости (рис. 52) *композиционный центр (область интереса)*. Хотя взгляд, как правило, следует за светом, он также в первую очередь направляется к объекту, который темнее окружающих его объектов. Таким образом, можно создавать *композиционный центр и доминанту*, делая один из объектов композиции самым светлым или же, наоборот, самым темным.

Чтобы взгляд зрителя подолгу не задерживался в области интереса *доминанты*, нужно создавать в композиции вторую область интереса, в которую взгляд непременно захочет переместиться. Эта вторая область интереса, обязательно визуально подчиненная первой, создается с помощью объекта, который называется *субдоминантой (поддоминантой)* композиции и визуально подчинен *доминанте*.

На картинной плоскости рис. 52 вторую область интереса — область *субдоминанты* создает второй сверху ряд серых треугольников, которые оттеняют и подчеркивают темную *доминантную* область интереса и к которым затем переходит взгляд зрителя.

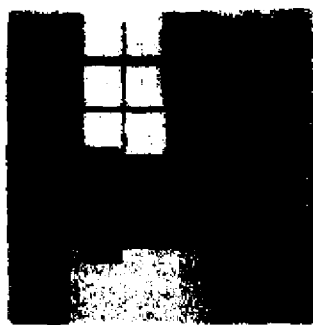


Рис. 53. Композиция с доминантой и субдоминантой

Среди одинаковых и подобных форм композиции на рис. 53 *доминантой* является квадрат в середине картинной плоскости с наименьшей серой тональностью, а *субдоминантой (поддоминантой)*, подчеркивающей *доминанту*, — прямоугольник сверху с наименьшей серой тональностью по сравнению с остальными объектами, но несколько большей по сравнению с тональностью *доминанты*.

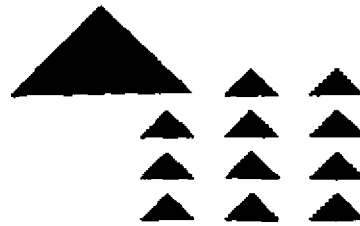


Рис. 54. На картинной плоскости один объект имеет размеры, отличающиеся от размеров остальных объектов

Большие размеры одного из объектов выделяют его, и он становится на картинной плоскости рис. 54 доминантой.

Если размер одного из объектов композиции больше (или меньше), чем размеры окружающих его объектов, то эта разница обязательно привлечет взгляд зрителя.

Чтобы сделать объект заметным, использовать больший размер всегда проще и лучше. Однако, пользуясь разницей в размерах для выделения объекта, нельзя забывать о балансе, так как слишком большая разница может создать состояние дисбаланса всей композиции. Кроме того, нужно помнить, что каждый объект окружающего мира имеет свой естественный размер, но не всегда желательно, чтобы объект с большим естественным размером был замечен в композиции первым. Поэтому размер нужно рассматривать как относительный признак объекта композиции (рис. 55).

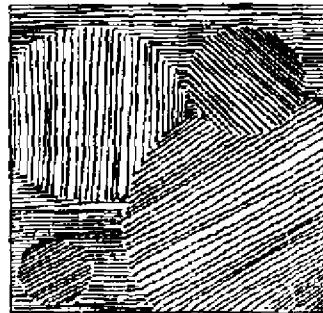


Рис. 55. Композиция с доминантой и тремя субдоминантами



Доминантой является большой круг, а *субдоминантой* – второй по размеру. Два круга малых размеров являются соответственно первой и второй *субдоминантами*.

Кипарис большего размера – *доминанта*, а меньшего – *субдоминанта* (рис. 56).



Рис. 56. Композиция с доминантой и субдоминантой

Объект, нарушающий общую группировку, привлекает к себе внимание и становится на картинной плоскости рис. 57 доминантой.

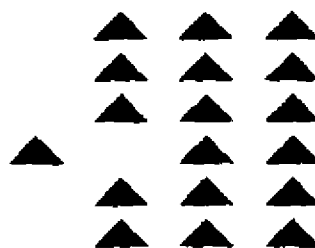
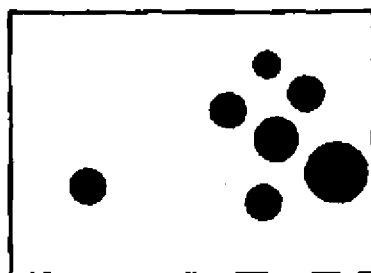


Рис. 57. На картинной плоскости один из одинаковых объектов расположен изолированно от общей группы



**Рис. 58.** Композиция с композиционным центром и доминантой, созданными угловатыми и отдельно расположенными округлыми светлыми формами

На рис. 59 в первую очередь взгляд привлекает группа кружков. Но почти сразу же взгляд переходит к отдельно расположенному (изолированному) кружку. Таким образом, изоляция одного объекта от остальных объектов композиции не всегда превращает его в доминанту, однако, как правило, делает более заметным, выделяет его.



**Рис. 59.** На картинной плоскости от группы объектов одинаковой формы отделен один объект

Несмотря на то, что на пустом месте ничего нет (рис. 60), оно привлекает к себе внимание в первую очередь, и это делает его доминантой и центром интереса композиции. Таким образом, доминантой может быть и свободное пространство (фон) внутри определенной области композиции, в той или иной степени заполненное изображением.

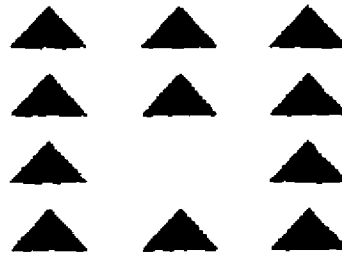


Рис. 60. На картинной плоскости один из объектов отсутствует

Светлый участок неба между изображениями скал снизу и облаков сверху является доминантой композиции (рис. 61).



Рис. 61. Композиция, в которой доминанта практически не является изображением

Использование разницы в цвете (особенно с противоположными цветами) — удобный и беспроигрышный путь при создании центра интереса. Объект композиции самого яркого цвета (так же, как и объект самого тусклого цвета) будет привлекать взгляд зрителя в первую очередь (рис. 62).



Рис. 62. Середина картинной плоскости (область интереса) заполнена одинаковыми квадратами голубого цвета, но один квадрат (третий слева в нижнем ряду) — оранжевый

Взгляд зрителя в первую очередь привлечет оранжевый квадрат. Так как оранжевый цвет противоположен голубому, то оранжевый квадрат на фоне голубых буквально «вытянет» взгляд зрителя и станет доминантой.

Для направления взгляда зрителя к доминанте можно также использовать другие объекты и элементы композиции. Направление взгляда часто создается с помощью направляющих и ведущих линий, цель которых «внести» зрителя на картинную плоскость, направить его к доминанте, дать возможность рассмотреть всю композицию (рис. 63–65).

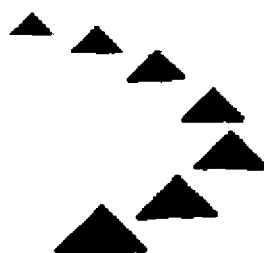


Рис. 63. Картинная плоскость, заполненная объектами одинаковыми с последовательно изменяющимися размерами

Объекты расположены на картинной плоскости рис. 63 таким образом, что направляют и ведут взгляд зрителя к треугольнику с наибольшими размерами, который и становится *доминантой*.



Рис. 64. Картинная плоскость, с направляющими линиями, ведущими взгляд к доминанте композиции — цветам



Рис. 65. Изоляция на картинной плоскости объекта «лодка», а также направление линий, создаваемое листьями сверху, превращают лодку в доминанту композиции

При использовании направляющих линий, ведущих взгляд к доминанте или какому-либо другому объекту композиции, полезно учитывать, что большинство зрителей начинают осмотр композиции с левого нижнего угла, и этим делают его лучшим местом для начала ведущей линии. Если же расположить начало ведущей линии (или линий) в правой стороне формата, то это может вывести взгляд зрителя за пределы композиции. Не следует также начинать направляющие линии точно из угла формата, потому что в этом случае они могут создавать иллюзию «стрелы», указывающей взгляду выход из картинной плоскости.

Чтобы усилить визуальный интерес к создаваемой доминанте, можно для выделения и подчеркивания выбранного объекта использовать и комбинировать сразу несколько способов: разницу в размерах и форме, разные цвета, светотеневую и цветотеневую тональности, изоляцию этого объекта на картинной плоскости, композиционное направление к объекту взгляда зрителя. Действуя совместно, эти способы легко и гарантированно превратят любой объект композиции в четкую доминанту и точку первоначальной фокусировки взгляда (рис. 66).



Рис. 66. Композиция с доминантой, созданной с использованием сразу нескольких способов

*Точка первоначальной фокусировки взгляда* — маленький светлый прямоугольник и *доминанта* — наиболее темная форма, окружающая эту точку, созданы разницей размеров и форм, разной светотеневой тональностью и расположением доминанты на пересечении двух темных наклонных линий.

*Доминанта* — светлый ствол бамбука — создана разницей размеров и направлений, а также разной светотеневой тональностью. Более темный бамбуковый ствол является *субдоминантой* (рис. 67).



Рис. 67. Композиция с доминантой, созданной одновременно несколькими способами

Точку первоначальной фокусировки взгляда очень часто определяют как «центр интереса» композиции (картины). Это полезное, но не совсем точное представление. Дело в том, что в повседневной жизни, хотя человек этого и не ощущает, его зрительная система подсознательно фокусирует глаза именно на том, на что он смотрит в данный момент. Все остальное остается при этом в большей или меньшей степени «не в фокусе». Этот факт полезно иметь в виду для правильного выбора месторасположения доми-

нанты композиции. И только после того, как этот выбор сделан, можно решать вопрос, как визуально передать зрителю чувство, что ему в первую очередь нужно посмотреть именно на созданную доминанту.

Если это не противоречит творческому замыслу, то для создания особо эффектной и визуально выигрышной доминанты ее часто размещают в области «визуального центра» формата. Понятие «визуальный центр» формата (композиции) — это главным образом понятие геометрическое и совсем не то же самое, что и «центр интереса». По отношению к геометрическому центру формата любой композиции истинный визуальный центр этого формата лежит несколько выше и чуть-чуть правее и является для зрителя композиции естественной точкой визуального фокусирования. (Это связано с тем, что мозговые центры, отвечающие за визуальный, музыкальный и эмоциональный виды памяти, а также за силу воображения и творческие способности, расположены в правом полушарии головного мозга, в то время как в левом полушарии расположены центры языковой и математической памяти.) Картины в залах музеев развешиваются с учетом расположения естественного визуального центра их форматов, тогда такая высота картин над полом называется «музейной высотой».

Чтобы визуально выделить и подчеркнуть доминанту, всегда лучше располагать несколько в стороне от геометрического центра или от самой середины формата картинной плоскости. А если доминанту и точку первоначальной фокусировки взгляда расположить непосредственно в визуальном центре, то это сделает его одновременно и центром интереса. Этот художественный прием сильно усиливает визуальный эффект доминантного объекта композиции (рис. 68).



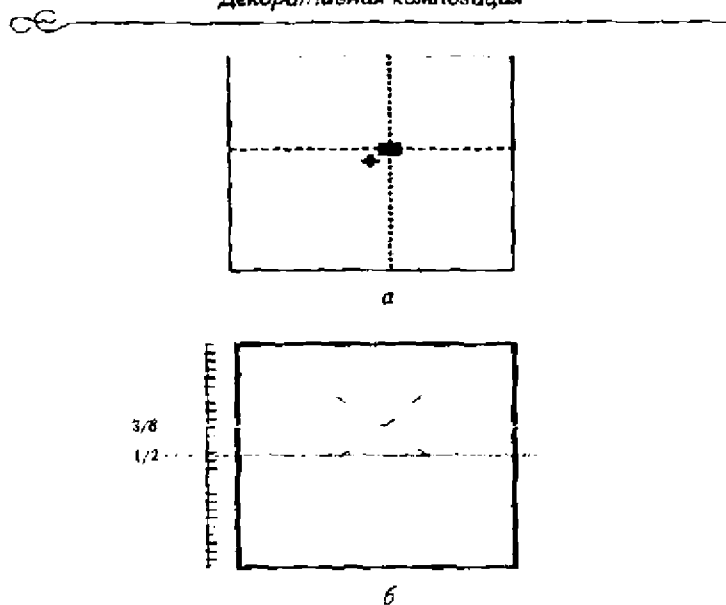


Рис. 68. Геометрический и истинный визуальный центры формата:

*a — геометрический центр (показан крестиком) и истинный визуальный центр (показан прямоугольником) формата любой композиции; б — при более точном определении визуального центра считают, что он лежит на расстоянии  $3/8$  по боковой стороне от верхней стороны формата*

Помещать доминанту в геометрический центр композиции можно только тогда, когда для этого есть особые причины. Дело в том, что объект, расположенный прямо в геометрическом центре, может полностью захватить внимание зрителя, и тогда все остальные области композиции могут не получить своей доли внимания и композиция потеряет значительную часть своей «ударной» силы. Поэтому размещение доминанты строго в геометрическом центре формата композиции будет, как правило, всегда наименее удачным (рис. 69).



Рис. 69. Неудачное размещение доминантного объекта в геометрическом центре формата композиции

*Основные способы создания в композиции субдоминантных (поддоминантных) «областей интереса»*

Принцип доминанты не обязательно подразумевает присутствие в композиции только одной доминанты, хотя бы потому, что если в композиции выделен и как-то подчеркнут только один объект и нет второй области интереса, то это иногда может создавать ощущение незаконченности и отсутствия гармонии. Поэтому в композициях наряду с доминантами очень часто используются и субдоминанты (поддоминанты), т. е. тоже доминантные области, но подчиненные доминанте композиции. На практике, как правило, принято рассматривать три степени доминантности объектов композиции:

- ✓ **доминанта** композиции — объект, имеющий в композиции наибольший визуальный вес или же акцент наивысшей силы. Такой объект довольно часто (но не обязательно!) выдвигается на условный передний план и располагается ближе к визуальному центру формата;
- ✓ **первая субдоминанта** — объект, имеющий в композиции достаточно большой визуальный вес, однако меньший, чем визуальный вес доминанты. В компо-

зиции такой объект часто располагается между передним и задним условными планами:

✓ *вторая и третья субдоминанты* — объекты, имеющие в композиции незначительные акценты и соответствующие этим акцентам визуальные веса. Располагаются эти объекты, как правило, на условных среднем и заднем планах и часто «уходят», сливаются с фоном композиции.

Главные роли субдоминанты в композиции: подчеркивать и оттенять доминанту; при необходимости визуально уравнивать доминанту; вносить в композицию динамику, разнообразие; визуально «подтолкнуть» зрителя после осмотра доминанты к дальнейшему осмотру композиции (рис. 70–71).

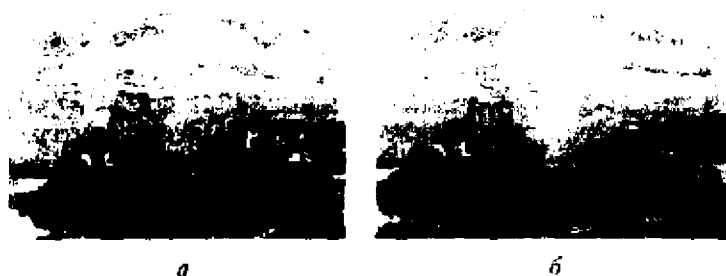
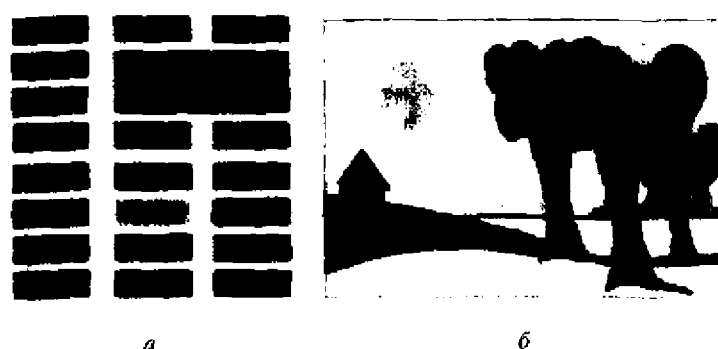


Рис. 70. Выбор правильного расположения в композиции доминанты и субдоминанты:

*а* — размеры и формы двух кораблей почти одинаковы и поэтому ни один из них не может стать доминантой: оба корабля как бы соревнуются за композиционный центр (область интереса) в композиции; *б* — большой корабль является доминантой, а корабль малого размера — субдоминантой, которая подчеркивает и оттеняет доминанту, являясь ее своеобразным «визуальным эхом»

К области интереса композиции, занятой большим кораблем, взгляд зрителя направляют и дополнительные средства: расположение облаков, светотени на воде и темные контуры берега.



**Рис. 71.** Подчеркивание доминанты композиции с использованием субдоминант:

*а — доминанту (прямоугольник большого размера) оттеняет и подчеркивает субдоминанта (наиболее светлый прямоугольник). б — доминантой пейзажной композиции являются деревья, домик слева — первая субдоминанта, а темные холмы справа — вторая. Светлые горы вдали можно считать третьей субдоминантой.*

*Формальные правила для выбора месторасположения  
доминанты, субдоминанты, акцентов и контрастов  
на картинной плоскости композиции*

Для выбора месторасположения доминантного, акцентированного или просто контрастного объекта на картинной плоскости существует ряд формальных правил. Подавляющее большинство из них в той или иной степени основаны на так называемом законе «золотого сечения», который был хорошо известен и плодотворно использовался великими мастерами изобразительного искусства уже в раннем средневековье. Самыми главными и наиболее известными из этих правил являются правила: *золотой пропорции, третьей (деления на трети), двух прямоугольников, пяти долей, золотого прямоугольника, которое*

иногда называют *правилом золотого формата*. Все эти правила основываются на одном из свойств визуального восприятия, в соответствии с которым при прочих равных условиях объекты и элементы композиции, смещенные от ее центра и центральных осей на определенное расстояние, вызывают у зрителя больший визуальный интерес. Поэтому главная цель использования всех этих правил состоит в разделении геометрического центра формата и доминанты (композиционного центра) композиции.

Однако при творческом подходе к созданию декоративных композиций нужно помнить, что эти правила несмотря на свое название не являются по существу ни строгими правилами, ни тем более догмами. Это доказывают очень многие интересные композиции. И все же эти правила вполне можно считать проверенными и полезными практическими руководствами.

### *Правило Золотой пропорции*

Это правило с наибольшей точностью соответствует закону золотого сечения, так как оно математически точнее всего соответствует главной пропорции этого закона, равной  $1 : 1,62$  (точнее,  $1 : 1,618...$ ).

Длинная и короткая стороны прямоугольного формата делятся на 13 равных долей. Восьмое деление как с одной, так и с другой стороны будет определять положение точки, предпочтительной для размещения *доминанты*, или участка, предпочтительного для размещения композиционного центра (рис. 72).

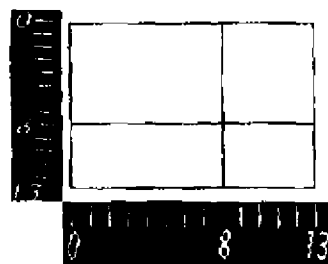


Рис. 72. Деление формата композиции по правилу золотой пропорции

### *Правило третей (деления на трети)*

Это правило является упрощенным, «ускоренным» вариантом правила золотой пропорции и поэтому не совсем точно соответствует закону золотого сечения.

При использовании этого правила формат композиции делится по вертикали и горизонтали на три равные части. Участки формата, близкие к четырем точкам пересечения линий деления, являются предпочтительными для создания и размещения на картинной плоскости доминанты, субдоминанты, акцентов или контрастов, которые при дальнейшей работе над композицией должны быть сбалансированы другими ее объектами и элементами (рис. 73–74 а, б).

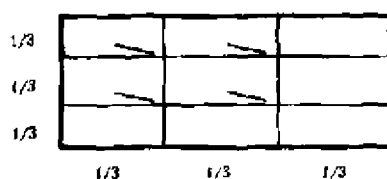


Рис. 73. Деление формата композиции согласно правилу третей

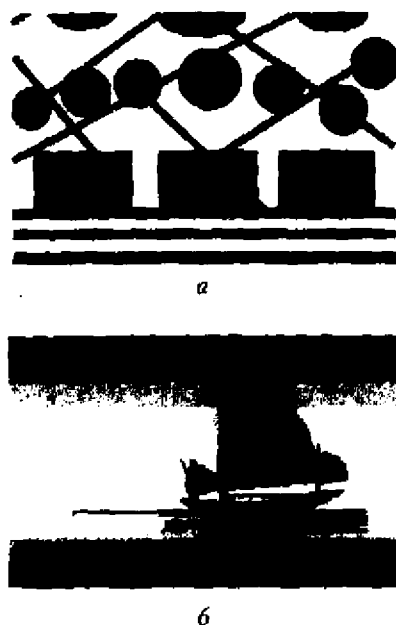


Рис. 74 а, б. Использование в композициях правила третей

В произведениях живописи очень часто на одной из двух горизонтальных линий, определенных согласно правилу деления на трети, располагают линию горизонта.

### *Правило двух прямоугольников*

Это правило является достаточно точным вариантом правила золотой пропорции и может удачно использоваться для выбора взаимного месторасположения доминанты и субдоминанты композиции (рис. 75).

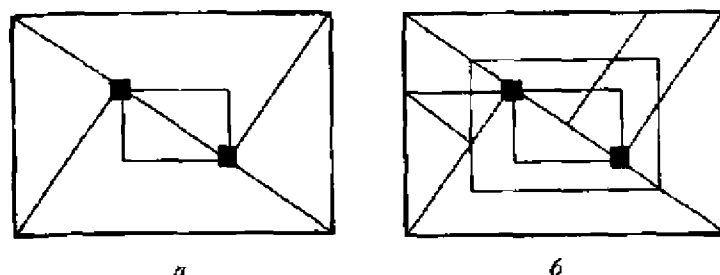


Рис. 75. Деление формата композиции по правилу двух прямоугольников:

*а* — в точках пересечения двух перпендикуляров, опущенных из углов прямоугольника (формата) на его диагональ, строится малый прямоугольник, четыре угла которого являются предпочтительными для размещения доминанты композиции; *б* — перпендикуляр, опущенный из точки пересечения боковой стороны прямоугольника-формата с продолжением продольной стороны найденного малого прямоугольника на прямую, соединяющую углы этих двух прямоугольников, определит точку, с помощью которой строится новый средний прямоугольник. Четыре угла этого нового прямоугольника являются предпочтительными для размещения субдоминант композиции

#### *Правило пяти долей (деления на пять долей)*

Это правило при умелом его применении может успешно использоваться для создания сразу двух или более доминант, субдоминант и акцентов.

Формат композиции делится по вертикали и горизонтали на пять равных частей. Участки формата, близкие к точкам пересечения линий деления, являются предпочтительными для создания и размещения на картинной плоскости доминанты, субдоминанты, акцентов (рис. 76).



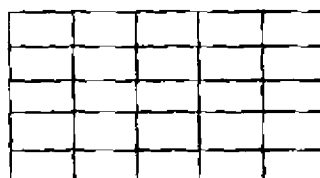


Рис. 76. Деление формата композиции по правилу пяти долей

Применяя это правило, нужно помнить, что использовать слишком много точек пересечения для выделения и подчеркивания различных объектов нельзя, потому что это неминуемо приведет к недопустимой перегруженности композиции.

### *Правило Золотого прямоугольника (Золотого формата)*

В соответствии с этим правилом для размещения композиции выбирается прямоугольный формат с отношением короткой стороны к длинной равным пропорции золотого сечения  $1 : 1,618...$  (рис. 77).

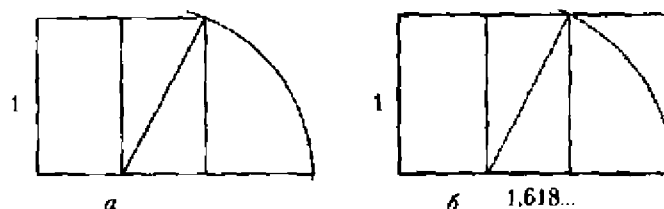


Рис. 77. Геометрический способ построения золотого прямоугольника:

*a* — строится квадрат, сторона которого выбирается равной короткой стороне формата будущей композиции, *б* — квадрат делится пополам и диагональ одной из его половинок откладывается на продолжении горизонтальной стороны квадрата. У построенного прямоугольника короткая сторона будет относиться к длинной стороне в пропорции золотого сечения, равной  $1 : 1,618...$

На формате *золотого прямоугольника* объекты и элементы композиции могут располагаться как в соответствии с предыдущими формальными правилами, так и свободно в соответствии с авторским замыслом.

Кроме хорошо известных формальных правил деления формата композиции, существуют и другие практические способы и приемы. Наиболее интересный из них способ *ритмического деления* формата (рис. 78).

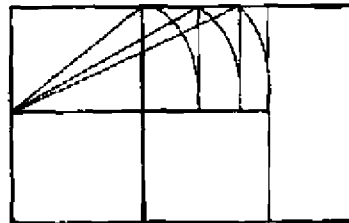


Рис. 78. Геометрический способ ритмического деления формата

Этот способ геометрическими приемами построения напоминает способ построения *золотого прямоугольника*. Сначала строится квадрат, сторона которого выбирается равной короткой стороне формата будущей композиции. Затем этот квадрат делится на четверти, и для дальнейшего расширения пространства формата в горизонтальном направлении используются все новые и новые диагонали.

### Принцип баланса

Принцип *баланса* (от лат. *balance* — уравнивание, равновесие) основывается на закономерностях визуального восприятия и помогает правильно распределять и взаимно размещать объекты и элементы декоративной композиции на ее формате в соответствии с творческим замыслом и эстетикой художественной формы. В более глубоком понимании принцип баланса тесно связан с распределением визуального интереса каждого объекта и элемента композиции

на ее формате, и помогает найти правильный ответ на вопрос: что есть где в конкретной композиции?

Чувство баланса (или дисбаланса) является врожденным чувством равновесия, с помощью которого человек может стоять, ходить, ездить на велосипеде и, постоянно сталкиваясь с такими физическими свойствами окружающих объектов, как масса и вес, может существовать в окружающем мире.

При создании декоративных композиций художник постоянно и широко использует собственное чувство равновесия, которым обладают его глаза, так как баланс в произведениях изобразительного искусства и дизайна (особенно в объемных произведениях, например в скульптуре) очень похож на баланс в жизни. Естественное физическое чувство равновесия помогает *баланси́ровать* (правильно распределять) визуальную информацию, несмотря на то, что для объектов, изображаемых в композиции, такие физические свойства, как масса и вес, могут быть только воображаемыми. Поэтому в композициях вместо естественного физического баланса создается иллюзия баланса, так называемый *визуальный баланс*. Все объекты и элементы композиции должны быть так распределены на ее формате, чтобы возник эффект визуального равновесия. При этом воображаемые массу и вес объектов и элементов композиции часто называют *визуальной тяжестью*, или *визуальным весом*.

#### *Композиционный баланс как общее понятие*

Что же нужно балансировать в любой декоративной композиции? Самый короткий ответ таков: *нужно балансировать визуальный интерес объектов*. Общность понятий *визуальный интерес* и *визуальный вес* хорошо поясняет следующий пример. Если маленький объект явно оригинальной формы находится рядом с большим объектом простой геометрической формы, то оба объекта могут быть сбалансированы. Форма маленького объекта имеет больший *визуальный интерес*, чем форма большого, и по-

этому маленький объект может значительно увеличить свой *визуальный вес*.

Разные размеры и формы, месторасположение на формате, направление, цвета и тональности светотени и цветотени, разные фактуры и другие свойства объектов композиции создают (или придают) им различные степени интереса, другими словами, *разный визуальный вес*. И поэтому все эти свойства объектов композиции успешно используются для создания композиционного баланса.

Распределение визуального интереса объектов и элементов композиции на ее формате и является *балансированием композиции*. Баланс в композиции можно также понимать как достижение визуального равенства (*равновесия*) между отдельными ее участками. При этом нужно учитывать, что при одинаковых размерах темные, а также яркие или же более «плотно» окрашенные объекты и элементы композиции имеют больший визуальный вес, чем светлые, тусклые и нейтральные, а также окрашенные менее «плотно» — прозрачные. Кроме того, так называемые «теплые» цвета (например, красный, желтый, оранжевый) визуально увеличивают, расширяют объект или участок композиции, а «прохладные» (например, голубой) уменьшают. Красный цвет визуально тяжелее голубого.

В самом общем виде композиционный баланс можно рассматривать как видимое и чувственно ощущаемое зрителем композиции равномерное распределение общей *визуальной тяжести (веса)*, другими словами, *визуального интереса* объектов композиции между отдельными ее частями. Сбалансированная композиция выглядит случайной, неоконченной, ее объекты стремятся изменить свое месторасположение, и замысел художника остается неясным.

### *Виды композиционного баланса*

Для создания композиционного баланса используются две системы: симметрия и асимметрия.

### Симметрия

Симметрию (от греч. *симметрия* – соразмерность) и симметричные изображения часто называют «зеркальными», потому что одна сторона симметричного изображения является зеркальным отображением другой стороны. На картинную плоскость симметричное изображение (или объект) может быть помещено в любом месте и в любой ориентации относительно центральных осей формата. Главное, чтобы изображение (или объект) было симметричным относительно одной или двух своих собственных центральных осей (рис. 79).

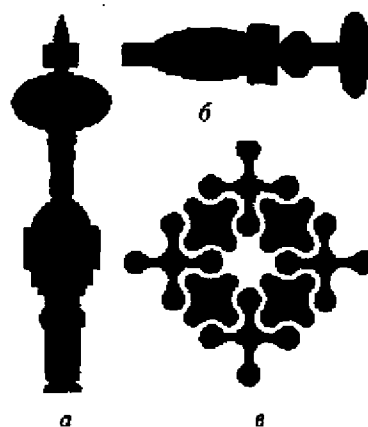


Рис. 79. Виды симметричных изображений:

*а – симметричное изображение относительно собственной центральной вертикальной оси (одноосная симметрия); б – симметричное изображение относительно собственной центральной горизонтальной оси (одноосная симметрия); в – симметричное изображение относительно двух собственных центральных осей (двухосная симметрия)*

Симметричные изображения имеют достаточно широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, потому что для многих людей они привле-

кательны на подсознательном уровне из-за повышенной статичности и упорядоченности.

### **Симметричный композиционный баланс**

*Симметричный баланс* называют также *формальным балансом*, потому что для его создания можно использовать формулу: «зеркальное изображение относительно центральной вертикальной или горизонтальной оси или же относительно двух этих осей сразу». Это самый простой и очевидный вид баланса. В композиции сбалансированы, другими словами, визуально равны две одинаковые формы одинакового размера, цвета и фактуры, расположенные по обе стороны центральной вертикальной или горизонтальной оси на равном от нее расстоянии.

Симметричные балансы относительно центральной вертикальной оси называются *горизонтальными* (так как в этом случае балансирование объектов производится в горизонтальном направлении), а относительно центральной горизонтальной оси — *вертикальными* (так как балансирование производится в вертикальном направлении).

Симметричная композиция может иметь больше, чем одну ось симметрии. Симметричный баланс относительно сразу двух центральных осей называется *двухосным балансом*.

Двухосная симметричная композиция имеет две оси — вертикальную и горизонтальную, и это гарантирует как баланс левой и правой половины изображения, так и верха и низа. Верх и низ могут отличаться от левой и правой половины. Самые статичные изображения возникают, когда все четыре части двухосной композиции одинаковы.

Симметричные композиции, особенно относительно центральной вертикальной оси, создают ощущение организованности, упорядоченности, статичности и некоторой торжественности. Однако при этом возникает сильное визуальное напряжение на линии центральной оси, так как вся визуальная информация как бы отражается от



нее. Этот факт необходимо учитывать, иначе очень легко излишне подчеркнуть и выделить середину симметричной композиции.

Симметричный баланс относительно центральной вертикальной оси гарантирует визуальное равновесие правой и левой частей композиции, и это является его главным признаком. Однако важна и определенная сбалансированность композиции сверху донизу. Большинство композиций кажутся более стабильными и устойчивыми, если нижняя часть выглядит визуально более «тяжелой». Если же визуально более «тяжелой» будет верхняя часть, то композиция может выглядеть неустойчивой, шаткой. Нужно учитывать также и баланс между серединой композиции и внешними ее краями. Для такого контроля удобней всего использовать собственное чувство баланса, которое всегда поможет сбалансировать общую форму композиции (рис. 80–81).



а



б

Рис. 80. Виды симметричного одноосного баланса:

а — симметричный баланс относительно центральной вертикальной оси (горизонтальный баланс); б — симметричный баланс относительно центральной горизонтальной оси (вертикальный баланс)



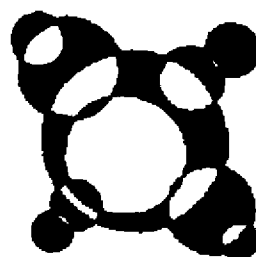
Рис. 81 а, б. Виды симметричного двухосного баланса (горизонтального и вертикального)

Так как симметричный (формальный) баланс требует, чтобы две или даже четыре (при двухосном балансе) части композиции были зеркальным отображением друг друга, это ограничивает его использование, особенно в абстрактных изображениях и композициях.

#### **Приблизительно симметричный композиционный баланс**

В более сложных и поэтому более интересных случаях симметричный баланс строится относительно какой-либо оси симметрии, но не с идентичными, а с подобными частями. Этот вид баланса тоже основан на симметрии, однако две половины композиции (или же две половин-обращения) не бывают точно одинаковыми. Небольшие изменения не меняют общего баланса, однако создают большее разнообразие и дополнительный визуальный интерес. Такой баланс называется *приблизительно симметричным* (рис. 82).





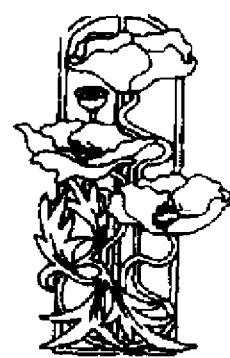
а



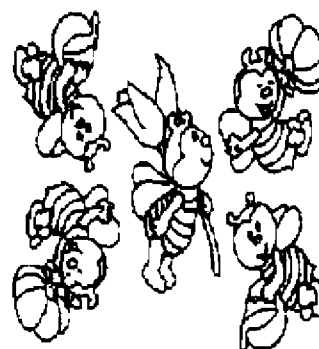
б



в



г



д

Рис. 82 а, б, в, г, д. Виды приблизительно симметричного баланса

Как только при приблизительно симметричном балансе две стороны композиции начинают слишком отличаться друг от друга, симметричный баланс исчезает и для создания композиционного баланса нужно использовать систему *асимметрии*.

### **Радиальный композиционный баланс**

Разновидностью симметричного баланса является *радиальный баланс*, когда детали изображения или объекты композиции сбалансированы относительно (вокруг) реальной или воображаемой центральной точки (или же реальной или воображаемой центральной линии). При радиальном балансе можно использовать любое количество осей симметрии, потому что изображение возникает как бы из единого центра. Если центральная точка (или линия) находится точно в геометрическом центре изображения или композиции, то возникает радиальный симметричный баланс, а если эта точка (или линия) несколько смещена от геометрического центра, то возникает радиально-приблизительно симметричный баланс (рис. 83–84).

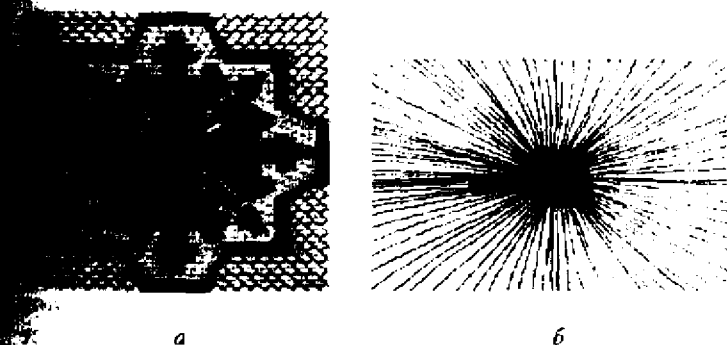


Рис. 83 а, б. Виды радиального симметричного баланса

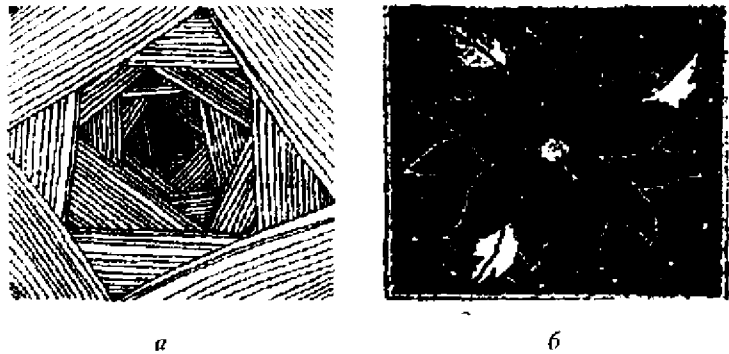


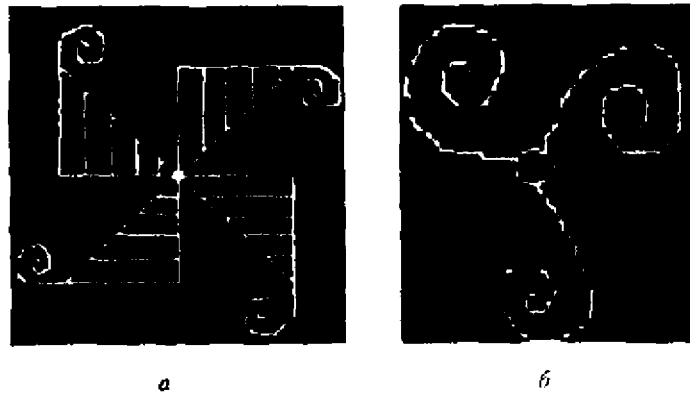
Рис. 84 а, б. Виды радиального приблизительно симметричного баланса

Примерами радиального симметричного баланса могут служить снежинки, велосипедное колесо, изображения, возникающие в калейдоскопе, а радиального приблизительно симметричного — апельсин в поперечном разрезе.

#### **«Перевернутый» симметричный баланс**

Этот вид баланса возникает, когда две одинаковые половины изображения повернуты на плоскости относительно друг друга на  $180^\circ$ . Наиболее распространенным примером использования такого баланса могут служить игральные карты, на которых при изображении фигур используется одноосная «перевернутая» симметрия (рис. 85).

Кроме одноосной существуют двухосная и трехосная «перевернутые» симметрии, а также «перевернутая» приблизительно симметрия (рис. 86). При использовании «перевернутой» симметрии общий баланс композиции может иногда получаться довольно условным.



**Рис. 85.** Виды изображений с «перевернутой» симметрией.  
а — изображение с двукосной «перевернутой» симметрией; б — изображение с трехосной «перевернутой» симметрией



**Рис. 86.** Изображение с «перевернутой» приблизительной симметрией

### **Композиционный симметричный баланс в декоративных композициях**

Декоративные композиции, в которых использованы какие-либо виды композиционного симметричного баланса, вызывают сильные ощущения порядка и организованности, но в то же время им не хватает художественного разнообразия. По крайней мере половина изображения в них повторяется, а при двукосной симметрии изображение оригинально только на 1/4 площади своего формата. Приблизительно симметричный баланс несколько увеличивает разнообразие композиции, но и в этом случае, как правило, визуально ощущается явный недостаток эмоциональности. Композиция с любым видом симметричного баланса может легко стать монотонной и малоинтересной. Симметричные композиции, как правило, эмоционально пассивны и с точки зрения эстетической оценки наиболее декоративны.

Сильное чувство сбалансированности и упорядоченности делает симметричные композиции более всего приемлемыми в декоративно-орнаментальном искусстве, дизайне, создании рекламной и полиграфической продукции, потому что в этих случаях зритель не рассчитывает на получение значительных эмоциональных впечатлений.

При создании декоративных композиций симметричный баланс находит ограниченное применение. И дело здесь не в желании сознательно отказаться от баланса и порядка в композиции, а в стремлении внести в нее необходимое художественное разнообразие, которое привлечет к ней повышенный зрительский интерес.

### **Асимметрия**

Асимметрию (от греч. *асимметрия* — несооразмерность, без соразмерности) отличает от симметрии главным образом то, что у асимметричного изображения правая и левая стороны, а также верх и низ не являются зеркальным

отображением друг друга, и поэтому у него нет собственных центральных осей симметрии. На картинную плоскость асимметричное изображение (объект) может быть помещено в любом месте и в любой ориентации относительно центральных осей формата. Асимметричные изображения исключительно широко используются во всех видах изобразительного искусства.

#### **Композиционный асимметричный баланс**

Асимметричный баланс называется также *неформальным балансом*, потому что для его создания не существует готовых формул и правил. При неформальном балансе визуальный вес двух или нескольких различных объектов композиции балансируется не относительно центральных осей или точки формата, а в целом на формате картинной плоскости (рис. 87).

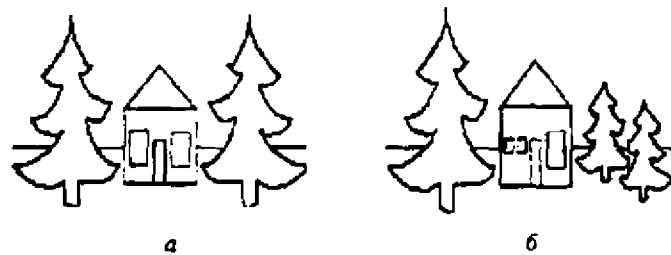
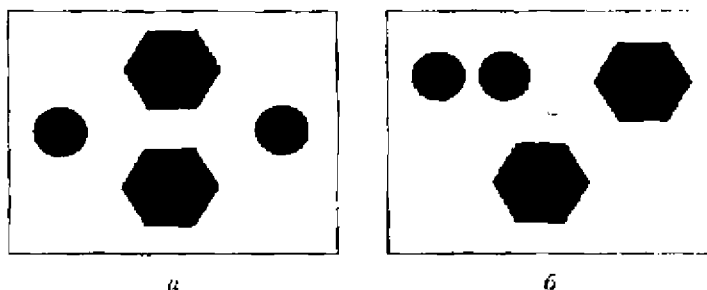


Рис. 87. Сравнение видов композиционного баланса:  
а — композиционный симметричный баланс; б — композиционный асимметричный баланс

Для создания неформального баланса используются сами объекты композиции и их свойства, а также сбалансированные цветовые или светотеневые соотношения. В этом случае общий баланс в композиции достигается не с помощью идентичных или же подобных друг другу объектов, расположенных симметрично или же приблизительно симметрично, а с помощью объектов, различных

по своим признакам (свойствам), но расположенных в композиции таким образом, что своими *относительными* визуальными весами они друг друга балансируют. Другими словами, баланс достигается варьированием размеров, форм, цвета, светотеневой тональности, фактуры, места положения и направления объектов на формате (рис. 88).



**Рис. 88.** Изменение месторасположения одних и тех же объектов создает в композиции асимметричный баланс:

*а – симметричный баланс четырех объектов; б – асимметричный баланс этих же четырех объектов*

Использование композиционного асимметричного баланса дает почти полную творческую свободу в распределении объектов на картинной плоскости композиции. Слово «почти» здесь означает, что при асимметричном балансе какая-либо общая точка для балансирования всех объектов композиции все равно используется. Визуальные тяжесть и интерес объектов распределяются вокруг этой воображаемой общей точки. Например, один объект больших размеров может быть сбалансирован (уравновешен) несколькими объектами различной формы и маленьких размеров. В этом случае можно также говорить об одной большой *доминантной* форме, которую подчеркивают, оттеняют и одновременно уравновешивают несколько меньших форм. Или же, например, нейтрально окрашенный объект большого размера может быть сба-

балансируется объектами меньшего размера, окрашенными более насыщенными цветами (рис. 89–90).

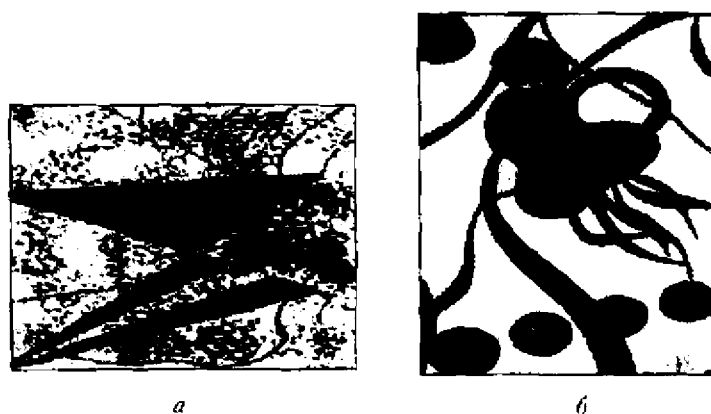


Рис. 89 *а, б*. Один большой объект уравновешен в композиции несколькими маленькими объектами

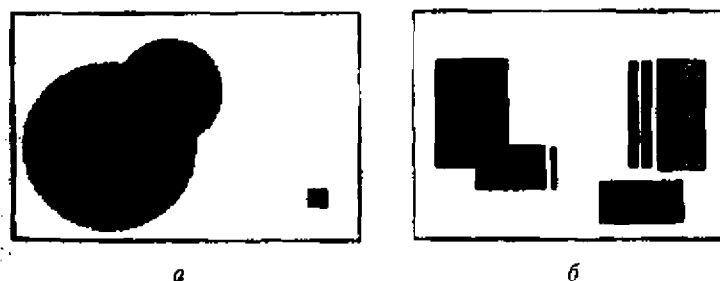


Рис. 90. Способы создания композиционного асимметричного баланса:

*а* — большой объект серой средней тональности сбалансирован двумя меньшими объектами, окрашенными более насыщенно; *б* — семь объектов прямоугольной формы сбалансированы с помощью разницы в размерах, серой тональной разницы, разного местоположения прямоугольников на картинной плоскости и разной фактуры



При создании асимметричного баланса собственное чувство баланса (равновесия) создателя композиции начинает играть главную роль. Необходимо внутренне почувствовать, находится композиция в равновесии или же она не сбалансирована. Если внимание зрителя распределяется по картинной плоскости композиции более или менее равномерно, то скорее всего баланс в этом случае сохраняется. Если же взгляд постоянно возвращается к какому-то участку, который не является ни *областью*, ни *центром интереса*, то очень возможно, что баланса в композиции нет (рис. 91).

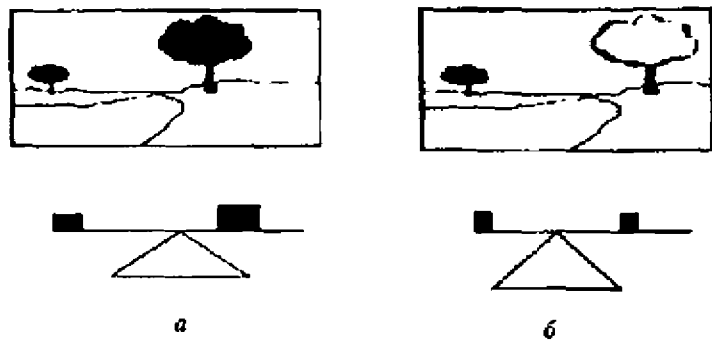


Рис. 91. Использование цвета объектов и их местоположения на картинной плоскости для создания асимметричного баланса:

*а* — взаимный баланс объектов одинакового темного цвета, но разного размера, имеющих поэтому разный визуальный вес, достигается с помощью разных расстояний этих объектов от вертикальной оси: меньшего расстояния для большого объекта и большего расстояния для малого объекта; *б* — визуальные веса большого светлого объекта и малого, но темного объекта примерно одинаковы, так как визуальный вес малого объекта увеличился за счет темного цвета. В результате взаимный баланс этих двух объектов может возникать на равных или почти равных расстояниях от вертикальной оси

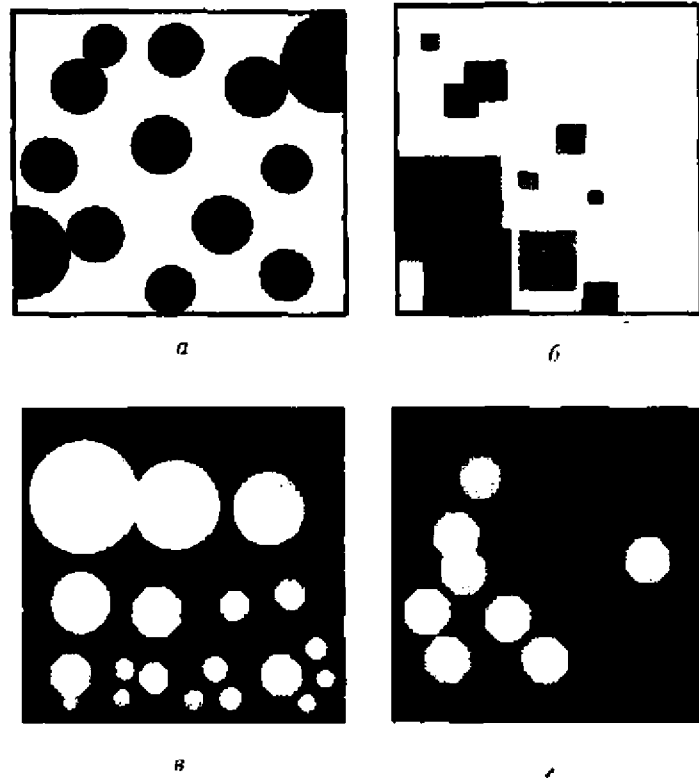
Существует правило, учитывающее расположение объектов на формате композиции: *визуальный вес объекта возрастает пропорционально увеличению расстояния объекта от центра равновесия композиции.*

Одним из распространенных методов достижения неформального (асимметричного) баланса является эффект конфетти. Разноцветное конфетти, произвольно брошенное на чистый формат, создает ощущение баланса. Из этого эффекта возникает самый простой общий метод балансирования композиции — *более или менее визуально интересные объекты композиции распределять по всей картинной плоскости более или менее равномерно.* Другими словами, нужно более или менее равномерно распределять и балансировать на картинной плоскости визуальный интерес. Однако при этом необходимо решать проблему художественного разнообразия — нельзя допускать, чтобы визуальный интерес объектов композиции был распределен излишне равномерно и, следовательно, достаточно формально. Излишняя равномерность при недостаточном разнообразии может в целом сделать композицию менее интересной и даже скучной.

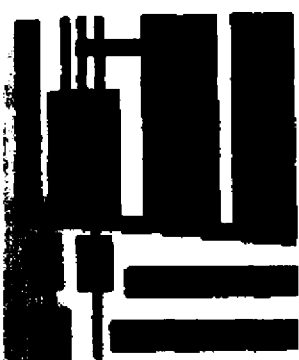
Таким образом, становится ясно, что не существует каких-либо твердых правил или ограничений при создании асимметричного композиционного баланса. Как раз в отсутствии определенной формулы для создания неформального баланса и заключается его творческая привлекательность.

Однако это не означает, что в *асимметричной* композиции возможно все. Давая широкие возможности для творческой фантазии и разнообразия, неформальный баланс создает определенную сложность — возможность недостаточной организации композиции.

Аккуратное и выверенное использование форм, размеров, цветов, светотеней и расположения объектов на картинной плоскости совершенно необходимо для создания удачно сбалансированной асимметричной композиции (рис. 92–94).



**Рис. 92.** Зависимость композиционного асимметричного баланса от расположения объектов на картинной плоскости:  
*а* — неудачное маловыразительное расположение объектов и плохой композиционный баланс; *б* — художественно удачное расположение объектов, но плохой композиционный баланс; *в* — художественно неудачное расположение объектов, но хороший композиционный баланс; *г* — художественно удачное расположение объектов и хороший композиционный баланс



а



б

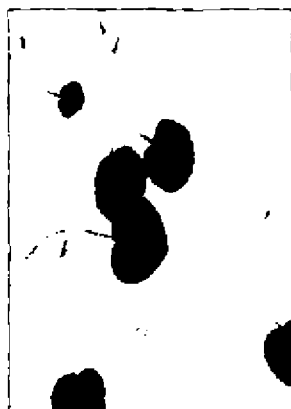


в



г

Рис. 93 а, б, в, г. Композиции с удачным асимметричным балансом



а



б



в



г

Рис. 94 а, б, в, г. Композиции с удачным асимметричным балансом

Существует ряд закономерностей, влияющих на визуальный вес (тяжесть) объектов композиции:

1. Объект, находящийся в центре композиции или близко к центру, или же размещенный на централь-

- ной вертикальной оси формата, визуально весит меньше.
2. Объекты в верхней части композиции имеют больший визуальный вес, чем аналогичные объекты в ее нижней части.
  3. Объекты на правой стороне формата композиции имеют больший визуальный вес, чем аналогичные объекты на ее левой стороне.
  4. Объекты правильной геометрической формы выглядят тяжелее, чем объекты аналогичных размеров, но произвольной формы.
  5. Объекты, расположенные вертикально, имеют больший визуальный вес, чем аналогичные объекты, расположенные наклонно или неустойчиво.

Необходимо также учитывать, что визуальный вес объектов любой художественной композиции может значительно увеличиваться за счет так называемого «внутреннего интереса». Внимание и интерес зрителя может возрастать благодаря оригинальному содержанию какого-либо участка композиции, сложности или оригинальности формы объекта, непривычных цветовых сочетаний и т. д.

Композиционный асимметричный баланс по сравнению с симметричным не позволяет композиции быть статичной и поверхностной. Он создает у зрителя ощущение визуального напряжения, активности, движения и этим вызывает повышенный интерес.

В то же время недостаточный баланс или его полное отсутствие в композиции (так называемый дисбаланс) вызывает у зрителя чувство незавершенности и недосказанности. При умелом использовании может создавать в композиции ощущения визуального поиска, напряжения или даже разочарования. Однако при неумелом или неумеренном использовании дисбаланса у зрителя может легко возникнуть чувство незаконченности, визуального дискомфорта и даже сильного неприятия композиции. Поэтому прежде чем использовать в композиции дисбаланс, нужно хорошо понимать роль баланса и уметь им пользоваться во всех его проявлениях.

### **Специальные правила при создании асимметричных композиций**

1. Не делить картинную плоскость композиции на две половины: правую и левую или нижнюю и верхнюю.
2. Избегать симметричных отношений в любом их виде между объектами композиции.
3. Не размещать в середине картинной плоскости и на центральных осях формата никаких объектов. Не располагать один объект в центре другого.
4. Размещая объекты в углах формата, не располагать их на осях, которые делят эти углы пополам. Стараться не использовать объекты, которые, как кажется, наполовину лежат или нахлестываются на край другого объекта или же на край самого формата.
5. Не размещать два или больше объектов на центральной оси, общей для всех объектов. *Исключение:* два круга, так как они имеют оси во всех направлениях и соединить их симметрично невозможно. Однако три круга уже можно разместить на одной оси.
6. Использовать для композиционного баланса неодинаковое количество объектов (лучше нечетное число), расположенных по обе стороны от центральной вертикальной оси формата. Например, сбалансированность восьми объектов — трех с одной стороны с пятью объектами с другой стороны будет более художественна, чем достаточно статичная сбалансированность восьми объектов — по четыре с каждой стороны.

### **Универсальность принципа баланса и его связь с принципом контраста**

Принцип баланса не сводится только лишь к таким определениям, как «симметричный», «радиальный» или «асимметричный». Принцип визуального баланса намного универсальней и шире, потому что он справедлив не только для одинаковых, подобных или же различных объектов и их признаков, но и для любых противоположных и контрастирующих визуальных сил, которые размещены и действуют на картинной плоскости композиции.

Если же в композиции нет таких сил, контрастов и противоположностей, то зритель может легко потерять к ней интерес. Например, что может быть интересного в однотонной стене или в стене, покрытой обоями с рисунком «под кирпич». От однообразия и монотонности визуального восприятия мозг зрителя быстро начинает «скучать». Чтобы вызвать визуальный интерес зрителя к композиции, одновременно с ослаблением любой монотонности должна демонстрироваться визуальная «игра» (или даже «борьба») противоположных сил — светлого против темного, яркого против тусклого, ровного против изогнутого, гладкого против шероховатого. Однако в этой визуальной «игре-борьбе» должен соблюдаться принцип *баланса*, чтобы законченная композиция воспринималась как единое целое. Например, если одна сторона композиции визуально очень активна — с ярким цветом, неправильными формами, то решение использовать на другой стороне контрастные тона или более «тяжелую» фактуру и этим сбалансировать всю композицию будет удачным. Однако в этом нужно помнить, что баланс контрастов и противоположностей — это особый вид визуального баланса, и он никак не является простым балансом форм, размеров, визуальных масс и цвета объектов композиции.

Например, с помощью разницы в светотеневой тональности маленькая светлая форма может уравновесить большую, но темную форму. Создание баланса с помощью световой разницы выполняется так же, как и общее сбалансирование объектов композиции.

Создавая баланс в ахроматической или монохроматической композиции, можно особенно не заботиться о цвете. Однако в хроматической композиции цвет может значительно изменять визуальный вес ее объектов. Например, маленькая форма яркого цвета может иметь такой же или даже больший визуальный вес, чем большая форма неяркого тусклого цвета. Два объекта разной формы будут сбалансированы, если маленький объект оригинальной (нongeометрической) формы поместить рядом с большим объектом геометрической или достаточно простой фор-





мы. Баланс возможен, если оба этих объекта имеют одинаковые цвет, яркость цвета и фактуру. Дело здесь в форме объектов. Форма меньшего объекта более интересна, чем форма большего, и поэтому меньший объект имеет больший визуальный вес (интерес).

Создавая баланс в композиции, нужно учитывать и тот визуальный факт, что при возникающих контрастах темное помогает светлому выглядеть еще более светлым, тусклое помогает яркому выглядеть еще ярче, а гладкие поверхности заставляют шероховатости выглядеть более шероховатыми.

С принципом баланса достаточно тесно связано понятие *пропорциональности*, с помощью которого сравниваются признаки и свойства объектов (включая визуальную тяжесть и визуальный интерес), а также их расположение и направление на картинной плоскости. Используя взаимную пропорциональность объектов композиции, можно их балансировать, а также получать различную глубину изображения. Нужно учитывать, что объекты меньших размеров визуально стремятся уйти на задний план, а объекты сравнительно больших размеров выдвигаются вперед.

На практике процесс балансирования объектов и элементов продолжается до тех пор, пока не будет сбалансирована вся композиция в целом.

### Принцип ритма

*Ритм* (от греч. *ритмос* — течение) — это то, с чем человек рождается, живет и ежечасно сталкивается в повседневной жизни. Биение сердца (пульс), дыхание, сон и бодрствование, промежутки между приемами пищи — все без исключения физиологические процессы в теле человека протекают *ритмично*. Более того, с точки зрения современной физики, ритм — это естественный признак всеобщего движения живой и неживой материи во Вселенной. И поэтому органы чувств человека — в первую очередь слуховая и зрительная системы — подсознательно и автоматически реагируют на присутствие или же, на-

оборот, на отсутствие ритма в явлениях окружающего мира. С точки зрения психологии, ритмы собственного тела и окружающей жизни являются одним из главных факторов, с помощью которых органы чувств человека сигнализируют ему о собственном благополучии и привычном постоянстве окружающего мира — от биения сердца до монотонного жужжания холодильника.

«Словарь русского языка» (АН СССР, 1981) предельно кратко определяет понятие ритма: «Ритм — чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых, визуальных и т. п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой».

«Музыкальная энциклопедия» (М.: Советская энциклопедия, 1973) определяет и разъясняет это понятие подробнее и шире: «Ритм — воспроизводимая форма протекания во времени каких-либо процессов. Многообразие проявлений ритма — в различных видах и стилях искусств (не только временных, но и пространственных), также за пределами художественной сферы (ритм речи, ходьбы, трудовых процессов и т. д.)...»

Отсутствие ритма в тех явлениях, в которых ритм привычно ожидается, вызывает отрицательные эмоции. Когда спортсмен бежит по дорожке стадиона ритмично, это радует глаз зрителя. Но стоит спортсмену споткнуться и нарушить ритм бега, то первым естественным чувством, которое возникнет у зрителя, будет желание отвернуться. То же чувство возникает у зрителей, когда танцоры нарушают ритм танца. И точно так же ухо слушателя подсознательно воспринимает ритм музыки, глаз зрителя — ритм в декоративной композиции. Подобно тому, как отрицательно воспринимаются нарушения ритма в музыке или танце, нарушения визуального ритма в декоративной композиции вносят в нее беспорядок, хаос, разрушают ее единство. В то же время однообразные, привычные и при этом навязчиво повторяющиеся визуальные ритмы, действуя подобно тому, как действуют такие примитивные ритмы в музыке и танце, могут вызы-

вать у зрителя скуку, потерю интереса и общее неприятие такой композиции.

Несмотря на кажущуюся простоту, принцип ритма достаточно сложен для глубокого понимания и творческого использования в декоративной композиции. И все это потому, что для достижения *ритмичности* при выстраивании объектов композиции на ее картинной плоскости существует очень много различных методов, путей и приемов.

Самыми наглядными и простыми, но в то же время и прекрасными примерами визуальных ритмов в их наиболее чистом виде служат древнегреческие и древнеегипетские *орнаменты* (от лат. *ornamentum* — украшение). Интересно, что орнаменты (живописные, лепные, резные, чеканные и т. д.) возникли как особые произведения изобразительного искусства в результате использования первобытными, а затем и древними художниками принципа ритма.

Создав *узор* — рисунок, представляющий собой гармоничное сочетание линий, цветов, оттенков, геометрических элементов, элементов флоры или фауны, художник последовательно (другими словами, *ритмично*) повторял его на картинной плоскости и получал орнамент. Узор, который является основой орнамента, может быть как *организованным*, так и *неорганизованным* (беспорядочным, разбросанным) (рис. 95).

Каким же образом понятие ритма, связанное с движением во времени, применяется к произведениям изобразительного искусства и архитектуры, которые во времени не движутся? Кажется, что возникает определенное противоречие. Однако на самом деле противоречия здесь нет. В изобразительном искусстве, дизайне, архитектуре объекты композиции действительно не движутся во времени, но, воспринимая эти объекты визуально, по ним движется взгляд зрителя. Таким образом, *ритм в произведениях изобразительного искусства достигается созданием визуального ощущения движения*.

Из определений ритма вытекают два главных свойства любого ритмического движения: размеренность (движение

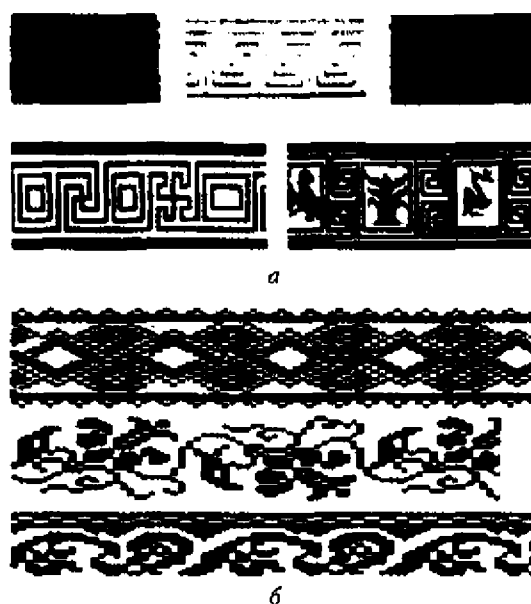


Рис. 95. Ритмичное повторение узора создает орнаменты:  
а – древнегреческие; б – узоры и орнаменты народной вышивки

можно измерить во времени) и воспроизводимость (движение возможно повторить).

Таким образом, применительно к изобразительному искусству можно дать достаточно точное определение понятия «ритм в художественной композиции»: *ритмичность – это осознанно выстроенная последовательная и измеренная повторяемость одного или нескольких объектов композиции или их частей, или же каких-либо признаков и свойств этих объектов (форма, размеры, цвет, оттенки, фактура и т. п.), в результате которой при визуальном восприятии этих объектов возникает и заключается ощущение ритма и ритмического движения.*

Один из самых распространенных и очевидных примеров визуального ритма – непрерывное движение повторяющихся раппортов (узоров) художественной вышивки.

Размеренное повторение в композиции одного цвета (в более сложных вариантах — различных оттенков одного цвета) — еще один распространенный и очевидный пример визуальной ритмичности. Самые различные осознанно созданные изменения в композиции: от светлого тона через средние тона к темному, от яркого цвета к такому же, но тусклому, от объекта большего размера к подобному объекту меньшего размера, или наоборот, от объекта одной формы к подобному объекту, но с измененной формой и т. д., если эти изменения происходят на картинной плоскости размеренно и последовательно, они могут быть использованы для создания визуальной ритмичности и предпосылки визуального движения. Осознанное использование в определенной последовательности родственных цветов (например, желтый, желто-зеленый и зеленый) может создавать в композиции визуальный ритм. Даже обычное, но последовательное подчеркивание и выделение каких-либо эффектов в композиции может быть использовано для создания ритмичности. Часто для создания ритма используется упорядоченный повтор видоизмененных доминантных и субдоминантных объектов композиции.

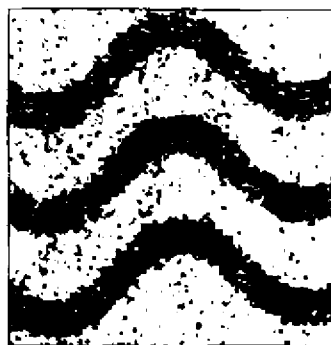
Художники прошлых столетий очень удачно, хотя и не совсем полно, выражали многогранность понятия «ритм в композиции» всего лишь тремя словами: «ритм — это разнообразное повторение».

Существует довольно много различных видов визуального ритма. Главное различие между ними заключается в том ощущении, которое возникает при их визуальном восприятии.

*Регулярный (формальный) ритм* возникает, когда для его создания используются одинаковые (или почти одинаковые) расстояния (интервалы) между объектами на картинной плоскости, а сами объекты идентичны или же имеют подобные форму и размеры (рис. 96).



а



б



в

рис. 96 а, б, в, г. Примеры регулярного (формального) ритма

*Прогрессирующий (неформальный) ритм* возникает, когда для его создания используются с помощью прогрессирующих шагов последовательные изменения формы, размеров или других признаков объектов, а также изменения интервалов между объектами и их расположения в картинной плоскости. Другими словами, для создания прогрессирующего ритма можно варьировать как интер-

валы повторяемости объектов, так и сами эти объекты или их признаки. Прогрессирующий ритм, как правило, визуально более интересен (рис. 97–98).

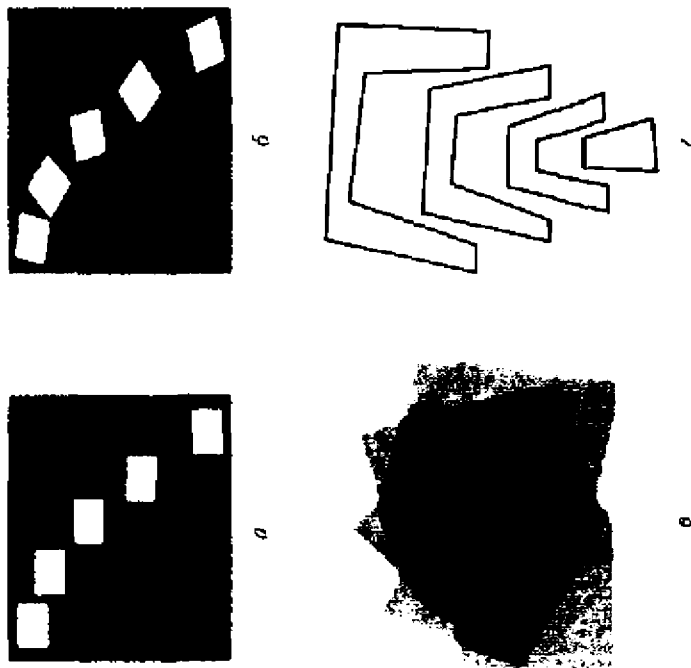


Рис. 97. Способы создания визуального движения с помощью прогрессирующего ритма:

а — равномерный сдвиг квадратных форм вправо с последовательным увеличением расстояния между ними сверху вниз; б — последовательный сдвиг подобных форм вправо с увеличением расстояния между ними и одновременным изменением положения (поворотом) каждой следующей формы; в — поворот подобных форм вправо и влево вокруг центральной точки с последовательным использованием оверлаппинга; г — последовательное изменение размеров подобных форм с одновременным плавным поворотом

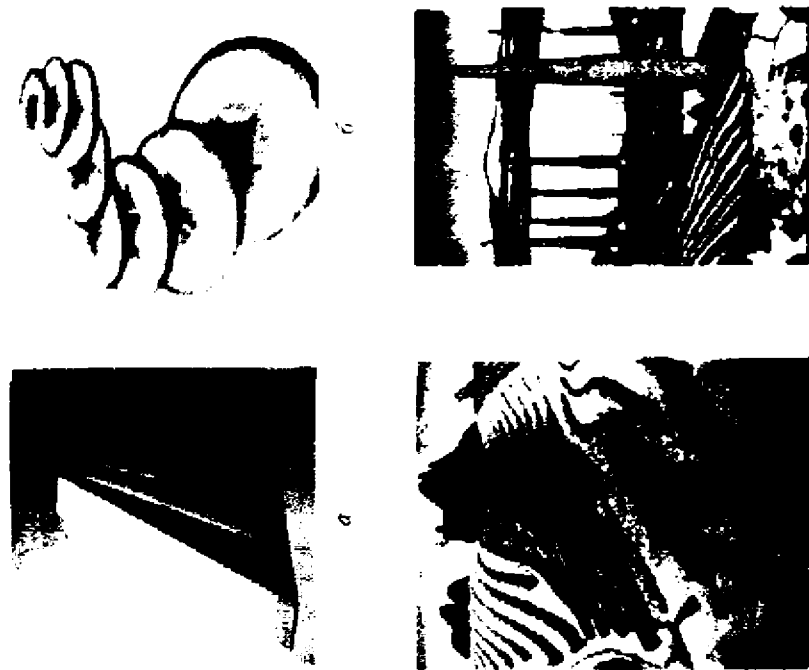


Рис. 98. Способы создания визуального движения с помощью прогрессирующего ритма:

а — последовательное изменение угла наклона плоских форм; б — последовательный сдвиг по спирали подобных объектов с постепенным уменьшением их размеров; в — последовательное изменение размеров (высоты и ширины) показов на поле перед точкой; г — последовательное уменьшение высоты кипарисов с контрастным подчеркиванием прогрессирующего движения регулярным ритмом, создаваемым на фоне светлыми и темными полосами показов рас-  
тений

Декоративная композиция увеличивает свое художественное разнообразие и приобретает больший интерес, когда в ней используются одновременно несколько видов ритмического движения (рис. 99).



а



б

Рис. 99 а, б. Одновременное использование регулярного и прогрессирующего ритма

*Текущий ритм* (напоминающий течение реки) возникает в основном с помощью последовательно изменяющихся линий, цвета, светотени, что дает ощущение непрерывного движения. Этот вид ритма по своей природе часто более органичен (рис. 100–101).





а



б

Рис. 100 а, б. Виды текущего ритма



а



б

Рис. 101. Использование текущего ритма в композиции:

а — лепестки цветка, расположенные в плавно текущем ритме оттеняют и подчеркивают направление движения пчелы; б — светлые полосы внизу, расположенные в текущем ритме, усиливают ощущение полета тяжелой птицы на фоне светлой луны

Ритм «стаккато» (от итал. *staccato* — отрывать) создается с помощью отрывистых, часто меняющихся повторов форм и элементов (рис. 102).

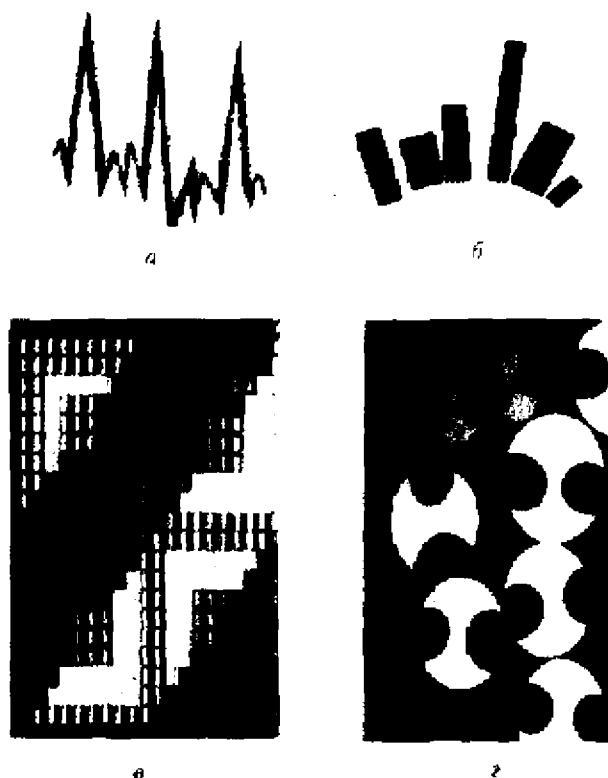


Рис. 102. Виды ритма «стаккато»:

*а* — высокие пики ускоряют ритм визуального движения, а низкие — замедляют; *б* — высокие формы ускоряют ритм движения, а низкие — замедляют; *в* — изменяющиеся повторы многих подобных форм замедляют ритм визуального движения; *г* — изменяющиеся повторы подобных форм периодически замедляют и ускоряют ритм визуального движения и делают его более сложным



Декоративная композиция, в которой умело и разнообразно (в нескольких видах) использована визуальная ритмичность, легко воспринимается зрителем. Взгляд активно и непроизвольно следует за ритмически повторяющимися объектами (элементами), потому что визуальный ритм эмоционально родственен ритму музыки и танца.

*Повторы* в композиции могут использоваться не только для создания определенного ритма. Например, цвет, который повторяется в разных местах композиции, может увеличивать силу ее воздействия на зрителя. Повтор определенных объектов или элементов в разных местах картинной плоскости может усиливать у зрителя ощущение *гармонии* и *общего единства* композиции.

Таким образом, существует широкое многообразие возможностей и методов создания ритма в композиции. Однако, используя это многообразие, нужно помнить о принципе *ограничения (отбора)*, согласно которому нельзя вводить в одну композицию слишком много ритмов, особенно одних и тех же или однообразных.

### *Принцип гармонии*

Принцип *гармонии* (от греч. *хармония* — связь, созвучие) основывается на законах визуального восприятия и в значительной мере является обобщающим принципом. При визуальном восприятии композиции сознание зрителя независимо от его желания и воли (т. е. подсознательно) стремится выявить в ней тот или иной вид упорядоченности. Это стремление возникает в результате действия одной из основных психофизиологических закономерностей, которая говорит о том, что привычное постоянство окружающего мира, главным образом привычные гармоничные сочетания объектов и окружающих человека явлений, являются для него определяющим признаком безопасного и комфортного существования.

Применительно к изобразительному искусству в целом, и к декоративно-прикладному в частности, принцип гармонии указывает создателю композиции на необходимость художественной и эстетической связи между объектами и элементами композиции, особенно если они расположены рядом друг с другом. Например, если в композиции на каком-либо участке появились волнистые линии и произвольные (т. е. негеометрические) формы, то для достижения гармонии нужно продолжать придерживаться линий и форм такого же типа. Гармонию в композиции очень легко нарушить, поместив среди волнистых линий и произвольных форм всего лишь одну геометрическую форму. Другими словами, формы объектов, расположенных достаточно близко друг к другу, должны между собой гармонизировать (рис. 103).

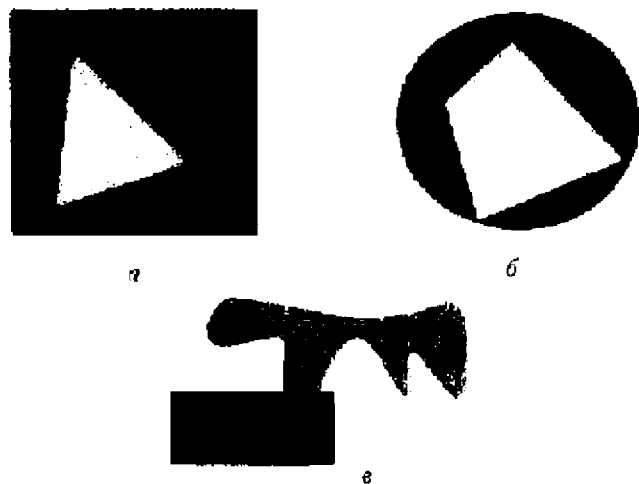


Рис. 103 а, б, в. Примеры отсутствия гармонии между объектами различной формы

Принцип гармонии иногда называют *принципом композиционной пропорциональности*, которая понимается как срав-

нительные гармоничные соотношения между признаками и свойствами объектов композиции — формами, размерами, цветом, тональностями светотени, месторасположением и т. д. (При особо точной оценке степень композиционной пропорциональности оценивают с помощью соответствующего коэффициента, определенного по специальной шкале пропорциональности.) Правильный выбор асимметричного баланса между отдельными частями картинной плоскости увеличивает гармонию композиции в целом.

Композиционная гармония возникает, когда все объекты и элементы композиции взаимосвязаны на ее картинной плоскости таким образом, что создают ощущение законченности, порядка и общего равновесия (баланса).

Композиционная гармония достигается различными способами:

- ✓ созданием общего *баланса* в композиции, что является основой ее гармоничности;
- ✓ созданием *ритма* в композиции, что ведет к увеличению ее гармоничности. Повтор на разных участках картинной плоскости соотносимых друг с другом объектов с подобными свойствами: формой, размерами, светотенью и т. д. увеличивает композиционную гармонию;
- ✓ достаточно близким расположением и комбинацией объектов с общими признаками и свойствами — подобными формами, цветом, светотенью и т. д. Композиционная гармония в этом случае должна достигаться путем распределения визуальной договоренности между объектами, которая будет достаточно тонко подчеркивать их схожесть. Например, форма одного объекта должна подходить (гармонизировать) к форме соседнего, а формы двух или нескольких близких объектов должны не просто гармонизировать друг с другом, но гармонизировать с учетом своих размеров и взаимного месторасположения на картинной плоскости;

- ✓ созданием *общей пропорциональности* в композиции. Несмотря на то, что наличие на картинной плоскости больших или малых похожих областей и участков может быть излишне монотонным и скучным, разница в размерах областей, участков и объектов композиции не должна доходить до такой степени, что разные области композиции или части объекта начинают казаться *неродственными*, не имеющими отношения друг к другу и, следовательно, не гармонирующими друг с другом. Это положение относится также и к слишком большой разнице в форме объектов, особенно расположенных рядом.



*a*



*б*

**Рис. 104.** Пример улучшения композиционной гармонии:  
*а* – натюрморт с недостаточной композиционной гармонией; *б* – улучшение гармонии в натюрморте с помощью изменения месторасположения объектов и использования соседства типа «зеркальности»

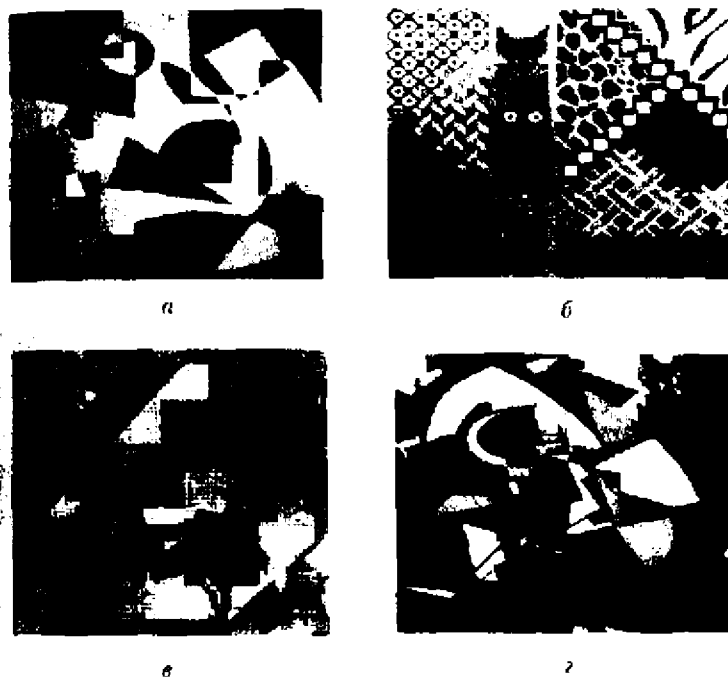


Рис. 105 а, б, в, г. Композиции с достаточной композиционной гармонией

Действие принципа композиционной гармонии очень похоже на действие принципа общего единства, и поэтому некоторые искусствоведы объединяют эти два родственных принципа в один.

### *Принцип общего единства*

Осознанное использование основных закономерностей и принципов визуального восприятия при создании любой композиции закономерно приводит к последнему, заключительному этапу, на котором исключительную важность приобретает обобщающий и собирательный принцип

визуального восприятия — принцип *общего единства*. Главным признаком присутствия в композиции общего единства является тот факт, что при визуальном восприятии завершенной композиции ни у самого создателя, ни у зрителей не возникает подсознательного желания что-то добавить или убрать, чтобы сделать композицию лучше. Зритель визуально не воспринимает и психологически не ощущает присутствия в композиции каких-либо излишних объектов и элементов, а также не ощущает неполного заполнения картинной плоскости (возможно, какой-то ее части) и отсутствия в композиции каких-либо необходимых объектов и элементов.

Все объекты и элементы композиции, расположенные на ее картинной плоскости, взаимосвязаны таким образом, что создают ощущение единого целого, но в то же время каждый из них вносит свой вклад в художественное существование этого целого. Ни один объект или элемент композиции, обладающей единством, не может быть изменен без нарушения целостности ее художественного восприятия.

С точки зрения принципа общего единства можно дать исключительно краткое определение всего процесса создания декоративной композиции: *комбинирование и варьирование с помощью различных изобразительных средств художественных объектов и элементов с целью сформировать целое, но целое при этом должно главенствовать над всеми частями и быть более значимым и важным, чем сумма всех частей*.

Художники прошлых столетий характеризовали единство в композиции так: это когда все «сходится», все на месте и все в целом стоит само себя.

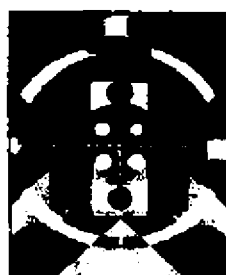
С точки зрения психологии *единство* композиции проявляется в виде эстетически положительных и целостных (неразрозненных!) визуальных «отзвуков» (ощущений-сигналов), которые получает зритель от общих взаимоотношений объектов и элементов на картинной плоскости. Явные и значительные нарушения общего единства композиции вызывают ощущения незаконченности, дисгармонии, беспорядка, а иногда и хаоса.



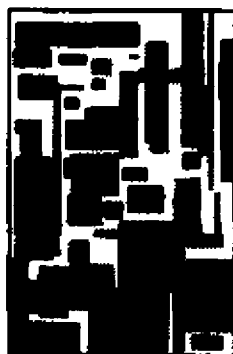
В то же время композиция, в которой есть *единство* и *гармония*, но нет художественного разнообразия — *контрастов, акцентов, доминанты, ритмов, композиционного движения с изменением направлений*, а также интересных *колористических соотношений*, будет, восприниматься зрителем без интереса. *Разнообразие* в тесной связи с *общим единством* можно условно считать еще одним из принципов, обеспечивающим композиции высокую художественность. В общем, разнообразием можно считать все то, что нарушает монотонность изображения и подсознательно (автоматически) привлекает к изображению взгляд и внимание зрителя (рис. 106).



а



б



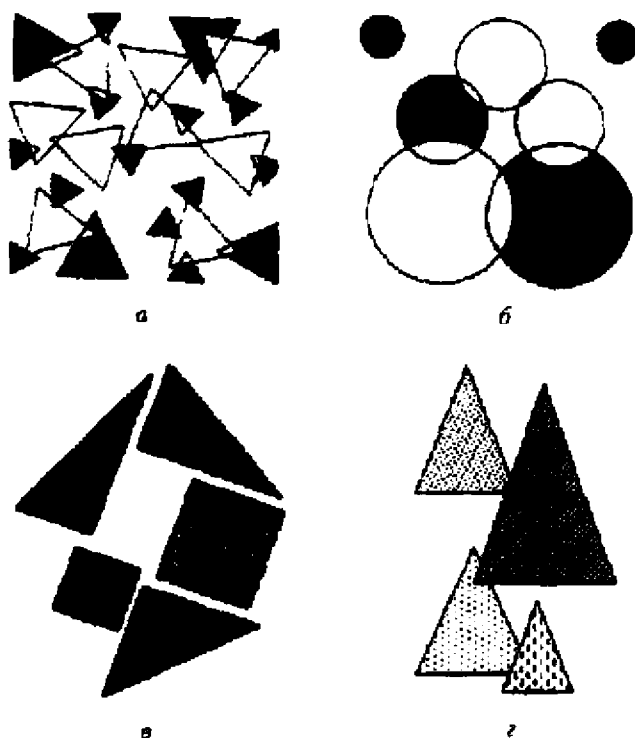
в



г

Рис. 106 а, б, в, г. Композиции, в которых при достаточном единстве не хватает разнообразия

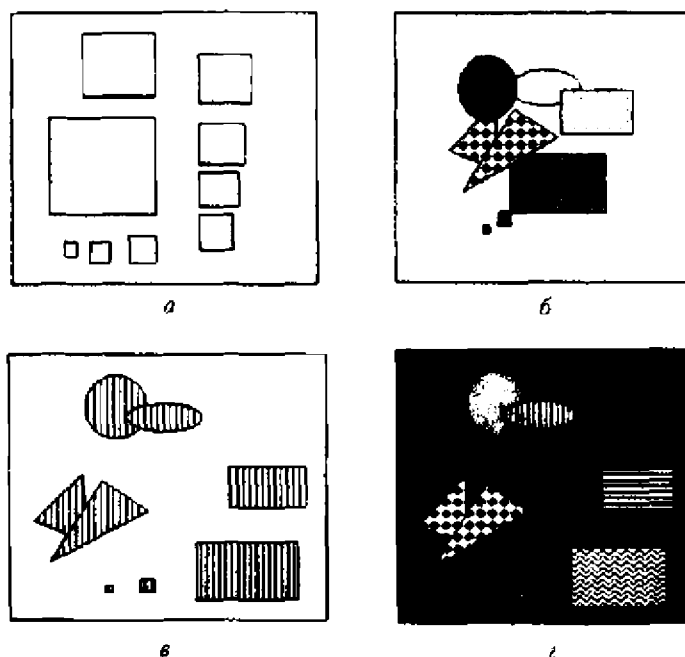
Таким образом, очевидно, что повтор и разнообразные комбинации подобных объектов и элементов создают тесную связь *разнообразия* и *общего единства* композиции (рис. 107).



**Рис. 107.** Основные способы создания разнообразия подобных объектов без потери композиционного единства:

*а, б — использование изменений цвета, размеров подобных объектов, их ориентации и месторасположения на картинной плоскости, а также эффекта оверлаппинга; в — использование изменений размеров объектов и их фактуры, а также законов выравнивания и соседства (по типу «близкие края»); г — использование изменений размеров объектов и их фактуры, а также закона соседства (по типу «оверлаппинг»)*

Самые интересные композиции те, в которых наряду с общим единством имеется и достаточное разнообразие. Сочетание этих двух качеств стимулирует работу мозга зрителя (рис. 108).



**Рис. 108.** Основные способы создания композиционного единства:

*а — использование подобных (одинаковых или похожих) форм; б — использование закона соседства (близости) близкие края, «касание», «оверлаппинг»; в — использование общего цвета, оттенка, фактуры и т. д.; г — использование одинакового общего фона*

Создателю декоративной композиции принцип общего единства указывает на все виды гармоничных соотношений между отдельными частями и целым (между отдельными объектами, элементами и частями композиции и

всей композицией в целом) как на главный фактор общей целостности или, наоборот, на причину разобщенности и раздробленности, поскольку принципы гармонии и общего единства требуют создания *единой художественной формы* композиции (рис. 109).



а



б



в



г

Рис. 109 а, б, в, г. Композиции с достаточной гармонией и общим единством

Основным и плодотворным творческим методом, обеспечивающим гармонию и общее единство композиций, являются достаточно четкое предварительное видение всей ее

картинной плоскости в целом (или хотя бы какой-то ее значительной части), после чего становится возможным начало работы с отдельными объектами и элементами. Используя различные объекты и элементы, создатель композиции должен постоянно помнить о том, что каждый удачно выбранный объект имеет свое значение и обязательно что-то добавляет к общему эффекту, но зритель должен в первую очередь увидеть целое, а не коллекцию разнообразных и эффектных объектов и элементов.

Главная задача — найти точный баланс между *разнообразием* и *общим единством*. Полезным практическим приемом который помогает выявить некоторые несоответствия на картинной плоскости композиции, является рассматривание готовой композиции в зеркале, что позволяет более объективно судить о единстве и композиционном балансе, размерах и пропорциях объектов композиции, правильности использования цветовых тональностей.

В картине Ван Гога «Звездная ночь» наглядно отразилось глубокое понимание ее создателем принципов визуального восприятия, а их талантливое использование позволило создать пейзажную композицию с высочайшей гармонией и общим единством (рис. 110).



Рис. 110. Картина Ван Гога «Звездная ночь» (приведена в ахроматическом варианте для лучшего восприятия визуальных принципов, использованных художником)



Доминанта пейзажа — большой кипарис треугольной динамичной формы, остроконечная вершина которого устремлена в небо. Фактура листвы для усиления доминантности показана детально. Большие размеры кипариса пропорционально противопоставлены размерам домиков деревушки, что делает ее маленькой и отдаленной.

Субдоминанта пейзажа — полная луна с ярким ореолом — уравнивает большой темный кипарис и одновременно подчеркивает его доминантность. Повторы формы лунного ореола на разных участках неба создают уравновешенность и гармонию темных небес. Изогнутые спиральные контуры облаков передают динамику их движения под действием ветра и возникающие воздушные завихрения. Динамичность облаков дополнительно усилена их светотеневой разницей. Волнистые очертания облаков, линии на границе светлого неба и более темной земли, контуры холмов и холмиков, окружающих деревушку, а также гармония, возникшая сверху над ней в небе, создают в итоге пейзажное пространство с высочайшей гармонией и общим единством.

### **О творческом применении закономерностей и принципов визуального восприятия при создании декоративных композиций**

В процессе создания любой художественной композиции одни и те же законы и принципы визуального восприятия могут быть использованы с двумя целями: во-первых, чтобы их соблюдать, и, во-вторых, чтобы их в меньшей или большей степени осознанно нарушать. Например, если сознательно действовать вопреки группирующим законам и принципам (законы *подобия*, *соседства*, *выравнивания*; принципы *баланса*, *гармонии*, *общего единства*), то этим можно разобщать группы объектов компо-



зиции и придавать отдельным объектам больше самостоятельности и уникальности.

Творческое использование закономерностей и принципов визуального восприятия с учетом обеих целей является залогом того разнообразия, которое обеспечивает композиции повышенный зрительский интерес. Именно на том, чтобы найти золотую середину, своеобразное равновесие между разнообразием и общим единством, очень часто сосредоточен творческий поиск создателя композиции. Слишком много общего единства – и композиция может выглядеть однообразной, слишком много разнообразия – и композиция выглядит бессвязно и хаотично. Закономерности и принципы визуального восприятия помогают найти эту золотую середину для любой композиции.

В практике создания декоративных композиций встречаются методы и приемы, которые используют специфическую технику и могут иметь специальные названия. Однако все они основаны на одном или нескольких рассмотренных выше основных законах и принципах визуального восприятия и являются их разновидностями или творческими разработками.

### **Два взгляда и два понимания основных принципов визуального восприятия**

В процессе создания художественных композиций (в том числе декоративно-прикладных) можно понимать, рассматривать и судить о *принципах визуального восприятия* двумя разными, но в обоих случаях правильными способами. С более узкой точки зрения, эти принципы можно считать изобразительными приемами и операционными инструментами, которые можно надежно и многократно использовать для создания в композиции того или иного визуального эффекта, например, для создания баланса, ритма, гармонии между отдельными объектами

композиции. С более широкой точки зрения, эти принципы нужно понимать и использовать для общего оценочного суждения о тех или иных высоких качествах и достоинствах композиции, к которым нужно стремиться, например, можно судить и рассматривать общий композиционный баланс (включая колористический), ритмичность построения композиции, ее гармонию и общее единство.

### **Использование изобразительных (выразительных) средств и их свойств в декоративных композициях**

Изобразительные средства часто называют рабочими инструментами, с помощью которых создаются произведения изобразительного искусства, в том числе и декоративные композиции. Однако более точным и наглядным будет сравнение изобразительных средств с первичными стройматериалами — кирпичом, металлом, бетоном, стеклом, из которых можно построить самые различные здания. Изобразительные средства — это и есть те элементарные строительные материалы, из которых и с помощью которых создают самые различные произведения изобразительного искусства.

При создании декоративных композиций используются практически все основные изобразительные (выразительные) средства: *точка, линия, светотень, форма, размер, пропорция, масштаб, модуль, цвет и цветотень, фактура и текстура, формат и площади композиции (позитивное и негативное пространства)*.

Главными изобразительными средствами считаются *точка (пятно), линия и светотень*, потому что этой триады вполне достаточно для создания полноценного художественного изображения и соответственно композиции.



## Точка

Это отметка на картинной плоскости, имеющая месторасположение, но не имеющая длины, толщины (ширины) и направления. (Иногда считают, что точка не имеет размеров, но это абстракция. Чтобы точка была видна, она должна иметь хоть какие-то размеры.) При определенной группировке ряда точек они могут подсознательно объединяться зрителем в одну общую линию (согласно визуальному закону *соседства*).

### *Использование точки в декоративных композициях*

Точка, как правило, используется для создания светотени. Однако ее можно использовать не только как элементарное и вспомогательное изобразительное средство. С помощью определенного множества точек, имеющих разные размеры, цвета, группировки и месторасположения на картинной плоскости, можно создавать графические изображения, самостоятельные декоративные композиции и даже живописные произведения (рис. 111–112).



а



б

Рис. 111 а, б. Использование точки в композициях

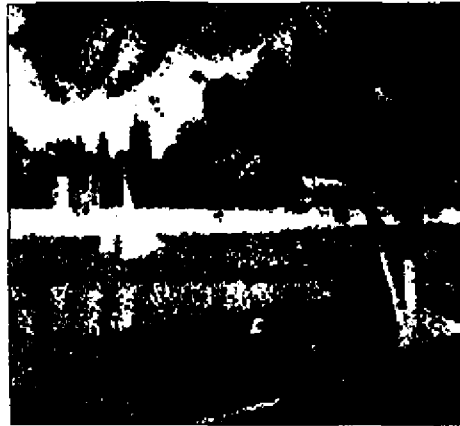


Рис. 112. Ж. Сёра. Сена у острова Гранд-Жатт  
(пейзаж выполнен с помощью точек)

### Линия

Линия — одно из самых старых и фундаментальных изобразительных средств. Первые линии, изображенные на стенах древних пещер и костяных орудиях труда, имеют возраст свыше 20 тыс. лет.

Линия — это отметка, полученная с помощью непрерывного движения точки по поверхности картинной плоскости в определенном направлении. Линию можно также рассматривать как серию точек на плоскости или в пространстве.

Линия может также возникать самопроизвольно как общая часть двух смежных областей (форм) на картинной плоскости. В этих случаях линию образует граница между смежными областями композиции, имеющими разный цвет, светотеневую тональность, фактуру и т. д.

Линии имеют разную длину, толщину (ширину), форму, направление и цвет, но не имеют глубины. (Иногда

считают, что линия не имеет ширины, но это абстракция. Чтобы линия была видна, она должна иметь хоть какую-то ширину.)

Длина линий характеризуется определениями: длинная, короткая, непрерывная, прерывистая (например, состоящая из отдельных штрихов различной толщины).

Ширина (толщина) линий характеризуется определениями: толстая (широкая), тонкая (узкая), неровная (переменная) по толщине, сходящая на нет.

Форма линий характеризуется определениями: прямая, ломаная, изогнутая, волнистая.

Цвет линий характеризуется определениями: черная, белая, одноцветная, многоцветная, светлая, темная.

Направление линий рассматривается по отношению к центральным осям формата композиции и характеризуется определениями: горизонтальная, вертикальная, перпендикулярная, параллельная, диагональная, наклонная, меняющимся направлением.

В композиции могут также возникать так называемые *подразумеваемые линии*. Это не совсем вырисованные линии или не вырисованные полностью. Например, такую линию может создать группа объектов, расположенных в картинной плоскости в определенном направлении.

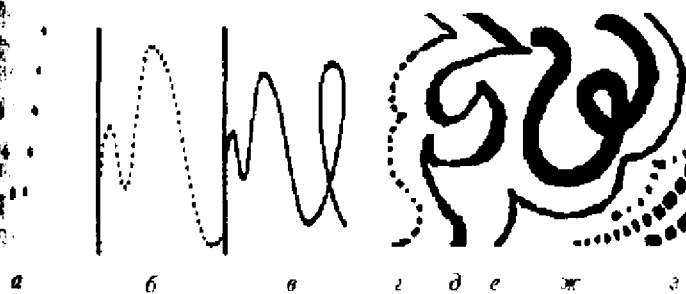


рис. 113. Виды изогнутых и волнистых линий (а, б, г и з — подразумеваемые линии; в, д и е — реальные (непрерывные) линии)



### *Использование линии в декоративных композициях*

Линии со всеми характеристиками и свойствами используются для:

- обрисовки контуров (формы) объектов композиции и их внутренних деталей;
- выполнения различных рисунков (в том числе передачи светотеневой разницы, фактуры и текстуры);
- направления взгляда зрителя в нужном направлении или к нужному месту в композиции (например, к доминанте);
- создания визуальной ритмичности, движения и баланса;
- выделения границ и краев областей (участков) композиции;
- создания у зрителя определенных эмоций и настроений;
- создания неглубокого пространства (перспективы).

Глаз зрителя подсознательно требует какой-либо линии, чтобы ему было за что «зацепиться», и он ищет эту линию, даже если она очень тонкая или нечеткая. Поэтому линией в этом смысле может считаться даже достаточно «мягкое» изменение цвета или же светотени между двумя областями (участками) композиции. Существуют, конечно, примеры довольно удачных композиций, в которых практически невозможно выделить линии. Однако линия остается самым простым и надежным изобразительным средством для передачи зрителю авторского замысла.

С помощью определенного множества различных линий можно создавать графические изображения, самостоятельные декоративные композиции и живописные произведения.

*Используя линии в композициях, нужно помнить, что в окружающем мире линий не существует. Есть только*

формы (объемные или же условно плоские) и границы этих форм, которые мы условно изображаем на картинной плоскости линиями.

Одно из главных назначений линий в декоративной композиции — придавать изображению определенную эмоциональную окраску и создавать у зрителя те или иные экспрессивные ощущения (рис. 114).



Рис. 114. Создание с помощью линий разной толщины встречного прогрессирующего ритма

Прямая линия монотонна, наиболее статична и создает наименьший контраст и наибольшую декоративность. Однако она наиболее точная и поэтому хороша для упрощения изображения.

Прямые горизонтальные линии создают чувство статичности, стабильности, покоя, умиротворения, а также имеют высокий потенциал декоративности.

Прямые вертикальные линии вызывают ощущения силы, мощи, величия, достоинства и стабильности. Однако вместе с некоторым потенциалом для передачи композиционной динамики и движения они обладают очевидным запасом статичности и декоративности, хотя и меньшим, чем горизонтальные линии (рис. 115).

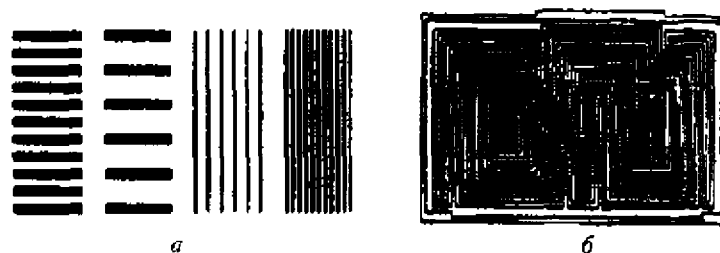


Рис. 115. Использование прямых линий в композиции:

*а* – прямые горизонтальные и вертикальные линии одинаковой ширины и с равными расстояниями между ними придут изображению статичность и создают эффект упорядоченности (горизонтальные линии статичны в большей степени); *б* – прямые горизонтальные и вертикальные линии создают определенную глубину пространств

По сравнению с линиями других форм и направленности горизонтальные и вертикальные линии действительно эмоционально пассивны, эстетически декоративны и пространственно статичны. Однако при этом нужно помнить, что линия любой формы и вида по своей изобразительной природе несет в себе огромный запас скрытой энергии и никогда не бывает полностью статичной (рис. 116–117).

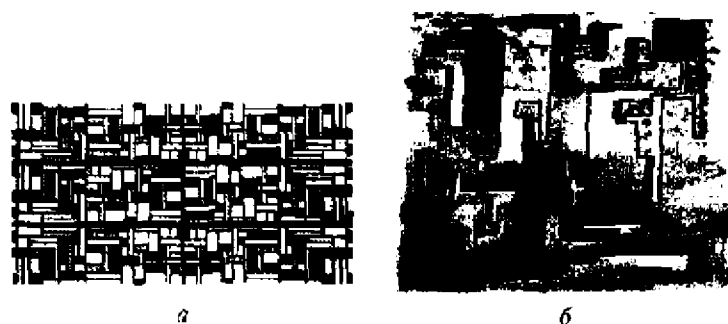


Рис. 116. Использование прямых ломаных линий в композиции:

*а, б* – ломаные линии с прямыми и близкими к прямым углами могут вносить в изображение механистичность и создавать оптические лабиринты



Рис. 117. Использование прямых ломаных и сходящихся на нет (остроугольных) линий:

— прямые ломаные линии с острыми углами вносят в изображение резкость, жесткость и драматизм. Угловатые, жесткие, падающие вниз линии несут негативное эмоциональное содержание; — линии переменной толщины, сходящиеся на нет (остроугольные) передают и отображают негативную экспрессию жесткости и драматизма

Изогнутые и волнистые линии наиболее естественны и намного более динамичны, чем горизонтальные и вертикальные прямые. Они «смягчают» изображение, вносят в него легкость и грациозность. Плавно изогнутые, идущие вверх линии передают и отображают позитивную экспрессию: спокойствие, красоту, грацию, нежность. Но они также могут создавать и контраст. Комбинируя прямые и изогнутые линии в определенных соотношениях, можно соединять декоративность одной с динамичностью другой и создавать различные оттенки эмоционального действия.

Однако равномерное распределение на картинной плоскости изогнутых линий также может создавать уподобленность и даже статичность (рис. 118–119).



*a*



*б*



*в*

**Рис. 118.** Использование изогнутых и волнистых линий:  
*а* — упорядоченные волнистые линии фона создают статичность;  
*б, в* — изогнутые и спиральные линии передают спокойствие, легкость и грациозность





Рис. 119 а, б. Композиции с изогнутыми и волнистыми линиями

Взгляд очень чувствительно и с большим интересом реагирует на любое движение по диагонали. Когда две или несколько диагональных или наклонных линий встречаются, создавая острое «стрелы», они гарантированно направляют взгляд зрителя в нужном направлении. Диагональные и наклонные линии эмоционально активны и эстетически динамичны. С их помощью легко создать художественные контрасты (рис. 120).

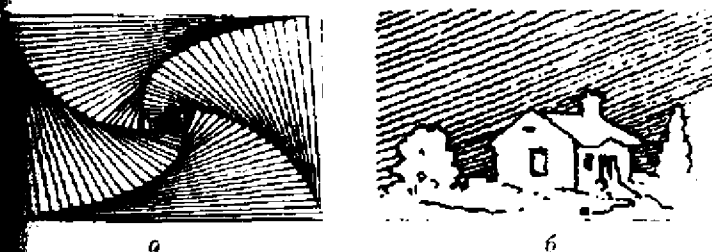
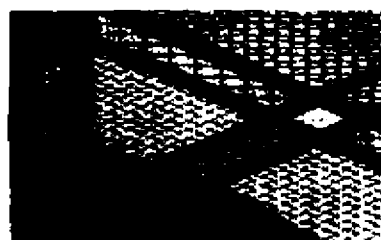


Рис. 120. Использование диагональных и наклонных линий: а — наклонные линии, имеющие разное направление, передают ощущение движения и создают неглубокое пространство, привлекая взгляд к центру композиции; б — наклонные линии фона создают ощущение атмосферного движения и не позволяют изображению быть статичным

Диагональные и наклонные линии не имеют себе равных по степени визуальной интенсивности, предполагающей динамичное движение, мощь и при необходимости глубину пространства (рис. 121).



а

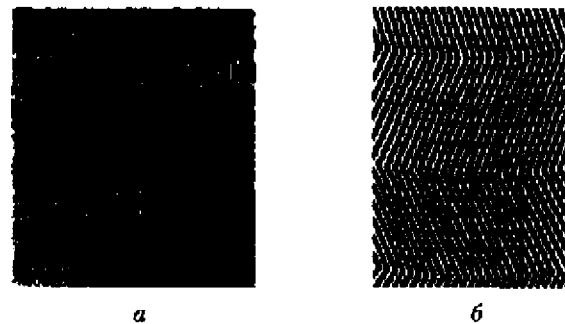


б

Рис. 121 а, б. Наклонные линии вносят динамику в композицию

Линии могут также придавать композиции эмоциональную окраску и иметь свою частную художественную выразительность в зависимости от характера их нанесения: твердая, мягкая, четкая, рыхлая (расплывчатая), шероховатая, изрезанная, плавная, замкнутая, разомкнутая и т. д.

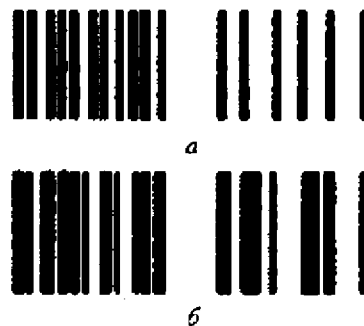
Последовательным использованием линий определенного типа можно создавать в композиции визуальное движение и ритм. Например, волнистые линии очень удачно передают плавное движение (рис. 122).



**Рис. 122.** Использование линий определенного типа для создания визуального движения:

*а — изогнутые линии создают плавное ритмичное движение; б — серия наклонных линий создает иллюзию горизонтального возвратно-поступательного движения*

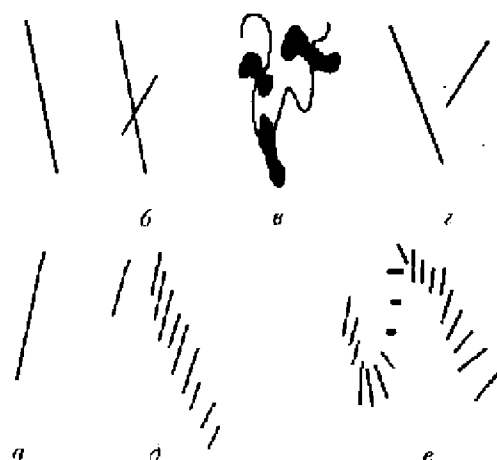
С помощью произвольного изменения расстояния между линиями одной группы и толщины линий в группе можно создавать и увеличивать эффект динамичности (рис. 123).



**Рис. 123.** Использование группы линий с произвольными расстояниями между ними:

*а — линии с произвольными расстояниями, но имеющие одинаковую толщину, несколько уменьшают эффект динамичности; б — линии с произвольными расстояниями и имеющие произвольную толщину, увеличивают эффект динамичности, который может доходить до ощущения беспорядка и даже хаоса*

С помощью взаимного расположения на картинной плоскости прямых и изогнутых линий можно создавать в композиции визуальное движение, регулировать его темп, приостанавливать движение, изменять его направление (рис. 124).



**Рис. 124.** Схемы и способы создания в композиции визуального движения, противодвижения (*контрдвижения*) и баланса с помощью линий:

*а* — две наклонные линии создают два направления движения. При этом линия, направленная из нижнего левого угла в верхний правый, создает восходящее движение, а линия, направленная из верхнего левого угла к нижнему правому, — нисходящее движение. (Такое визуальное восприятие связано с тем, что левое полушарие головного мозга в логическом отношении доминирует над правым, и наш глаз, если его не привлекает что-либо более интересное, стремится сначала считать левую часть изображения, а затем правую.); *б* — линия, создающая нисходящее движение, пересечена наклонной линией с противоположным направлением. Эта вторая линия создает визуальное противодвижение (*контрдвижение*). Она «останавливает» и нейтрализует движение первой нисходящей линии и этим может балансировать определенный участок композиции; *в* — изогнутая линия, которая должна создавать визу-

альное движение через картинную плоскость, пересекается с маленькими темными формами. Эти формы «останавливают» движение в разных местах и этим могут балансировать определенные участки композиции; *c* — одна наклонная линия должна создавать нисходящее движение от верхнего левого угла к нижнему правому. Однако короткая линия, направленная ей навстречу, создает контрдвижение, «останавливает» и нейтрализует движение первой линии и этим может балансировать определенный участок композиции; *d* — одна короткая наклонная линия направлена от нижнего левого угла к верхнему правому, что должно было бы создавать восходящее движение. Справа от этой короткой линии размещена группа подобных наклонных линий, имеющих, казалось бы, такое же направление. Однако несмотря на совпадение направлений все наклонные линии вместе (одна отдельная линия и группа линий) создают общее нисходящее движение от верхнего левого угла к нижнему правому, потому что это направление создают линии правой группы в целом; *e* — серия линий, в основном наклонных, создает и формирует сложное «изогнутое» движение через картинную плоскость

Визуальное движение, создаваемое объектами и элементами композиции может быть сбалансировано контрдвижением с помощью линий (рис. 125–126).

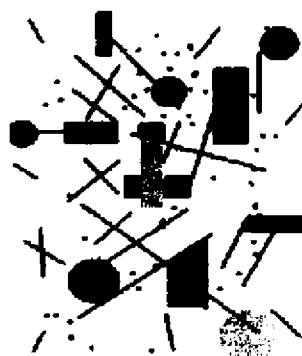
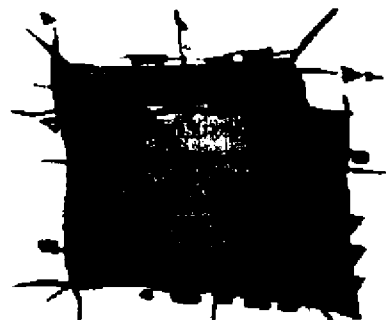


Рис. 125. Гармоничная композиция с общим единством между различными объектами и их свойствами



а



б

**Рис. 126.** Создание в композиции динамичности и общего единства с помощью линий:

*а — диагональные и волнистые линии создают на картинной плоскости разнонаправленное движение, что обеспечивает разнообразие и композиционную динамичность; б — светлые ломаные линии создают сложное движение, которое обеспечивает композиции общее единство*

В композициях использован асимметричный баланс, с помощью которого взаимно сбалансированы (уравновешены) визуальные массы (вес) объектов, их формы, размеры и пропорции.

Разное местоположение и направления объектов и элементов композиции на картинной плоскости придают ей разнообразие и делают ее динамичной.

## Форма

Форма — основное изобразительное средство, с помощью которого можно передавать или сходство, или отличие объектов композиции от реально существующих объектов в окружающем мире. Плоской формой считается участок (область) на картинной плоскости композиции, который отделен от других участков и (или) фона. Это разделение, а точнее создание форм, чаще всего производится настоящей или воображаемой линией, концы которой встречаются или же пересекаются с другими линиями, чтобы окружить какой-либо участок картинной плоскости и создать контур. Форма, имеющая замкнутый контур, превращается в визуально четкий объект композиции. Границей формы может быть не только линия контура, но и край формата.

Форма может быть создана также с помощью изменения цвета, различной светотеневой и цветотеневой тональностью, изменением фактуры или же любой другой разницей, которая визуальнo дает понять, что форма уже другая. Если для обозначения границ форм использовать светотеневую или цветотеневую тональную разницу, то можно вообще обойтись без линий, изображая объекты композиции необычайно жизненно и эмоционально только лишь с помощью пятен светотени или цветотени, соблюдая, конечно, как можно строже их месторасположение и форму.

Существуют четыре основных вида форм и их комбинаций, которые одинаково широко используются в декоративных композициях.

### *Геометрические формы*

Среди всех геометрических форм главными формами считаются круг (шар) и квадрат (куб), потому что путем их преобразования и комбинирования можно получить все остальные геометрические формы: эллипс, прямоугольник, треугольник, ромб (рис. 127).



Рис. 127. Основные (главные) геометрические формы

Правильные (основные) геометрические формы всегда симметричны относительно собственных центральных осей. Самая симметричная форма – круг, так как имеет все возможные виды симметрии: вертикальную, горизонтальную, диагональную и радиальную (рис. 128).



Рис. 128. Виды симметрии круга

Комбинируя правильные геометрические формы, можно получать множество сложных геометрических форм (рис. 129).



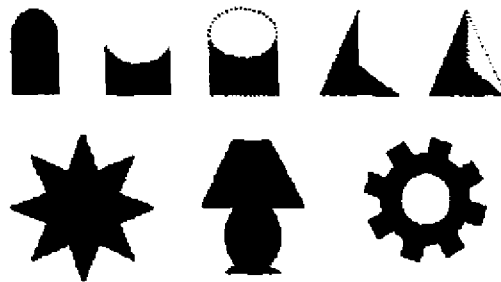


Рис. 129. Примеры создания сложных геометрических форм

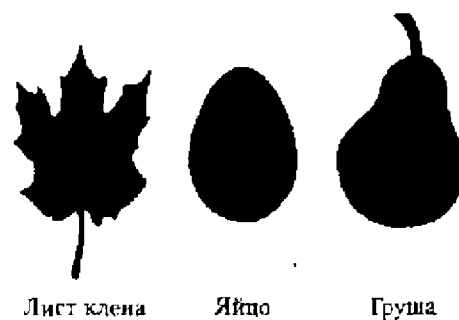
Неправильные геометрические формы всегда асимметричны (рис. 130).



Рис. 130. Асимметрия неправильных геометрических форм

### ***Реалистические формы***

Реалистическими считаются формы, передающие с той или иной степенью точности сходство формы изображаемых объектов с формой действительных объектов окружающей среды (рис. 131).



Лист клена

Яйцо

Груша

Рис. 131. Примеры реалистических форм

#### **Органические (натуралистические) формы**

Органическими, или натуралистическими, называются негеометрические формы с неправильными контурами, напоминающими контуры объектов живой природы — флоры и фауны. Органические формы иногда называют «биоморфическими» (рис. 132).



Рис. 132. Примеры органических (натуралистических) форм

### Абстрактные формы

Абстрактными считаются любые воображаемые формы (рис. 133).

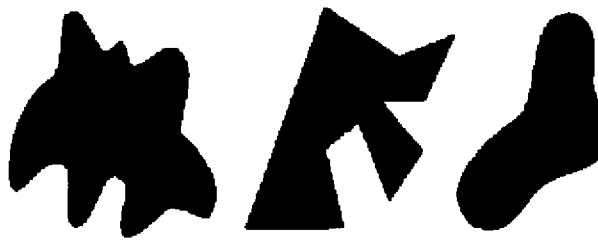


Рис. 133. Примеры абстрактных форм

### Использование формы в декоративных композициях

В зависимости от своего эмоционального воздействия формы делятся на *статичные*, вызывающие чувства покоя и стабильности, и *динамичные*, вызывающие ощущения нестабильности и движения.

Органические формы лучше других способны передавать экспрессию, эмоции, драматическое содержание, а также создавать глубину пространства. Округленность органических форм — самое распространенное явление, потому что в живой природе формы с ровными линиями встречаются исключительно редко.

*Геометрические* формы по сравнению с органическими эмоционально пассивны, пространственно статичны и создают ощущение покоя и стабильности. Они, как правило, предполагают минимальный контраст и наибольшую декоративность. Чем проще форма объекта композиции, тем более он статичен и стабилен в композиции. Именно поэтому геометрические формы более пассивны и статичны, чем органические.

*Квадрат* с горизонтальным основанием является наиболее стабильной, визуально «тяжелой» и устойчивой формой.

*Круг*, не имея горизонтального основания, всегда неустойчив. Он создает ощущение теплоты, защищенности, бесконечности.

*Треугольник* — самая динамичная геометрическая форма, потому что одна (в прямоугольном треугольнике), две (в равностороннем и равнобедренном) или даже все три (в косугольном треугольнике) его стороны образованы наклонными линиями. Треугольник может быть устойчив и достаточно статичен только при горизонтальном основании. Он вызывает ощущение действий, конфликтов, напряжения.

*Квадрат* эмоционально воспринимается как неяркая, маловыразительная форма, связанная с ощущениями скуки, монотонности, педантизма, но и надежности, работоспособности.

Неоднократное повторение в композиции геометрических форм увеличивает декоративный эффект.

Если простые (например, геометрические) формы объектов будут усложняться и становиться разнообразнее, то будут все более заметными. Сложные формы могут визуально выделяться заметней и активней, однако существует психологическая привлекательность простых, в том числе и геометрических форм, которая во многих случаях делает их более мощным визуальным элементом. Простые формы нравятся зрителям, потому что удовлетворяют подсознательное стремление мозга к упорядоченности.

С помощью определенного расположения форм разного размера и типа удачно распределяется и балансируется визуальный вес отдельных частей композиции. Создавая визуальную уравновешенность, нужно помнить, что объект геометрической или похожей на нее формы визуально весит больше, чем объект такого же размера, но неправильной формы. Нужно также учитывать, что формы, расположенные вертикально, имеют больший визуальный вес, чем наклонные и неустойчивые.

С помощью последовательного расположения (повторов) одинаковых или же подобных форм можно создавать в композиции визуальное движение и ритм.

С помощью целенаправленного повторения на картинной плоскости одинаковых или подобных форм можно достаточно легко вести взгляд зрителя в нужном направлении или же к определенному объекту композиции.

С помощью использования не похожей на остальные формы можно создавать в композиции подчеркивание или акцент.

С помощью повторения одинаковых или подобных форм можно достаточно легко усиливать *единство* композиции.

Довольно часто в декоративных композициях с целью достижения гармонии и общего единства успешно используется комбинация (компоновка) трех-четырех больших форм с обязательным соблюдением принципа доминанты (рис. 134). (Совместное расположение геометрических и органических (или абстрактных) форм по закону соседства и особенно по типу оверлеппинга, часто бывает неудачным.)

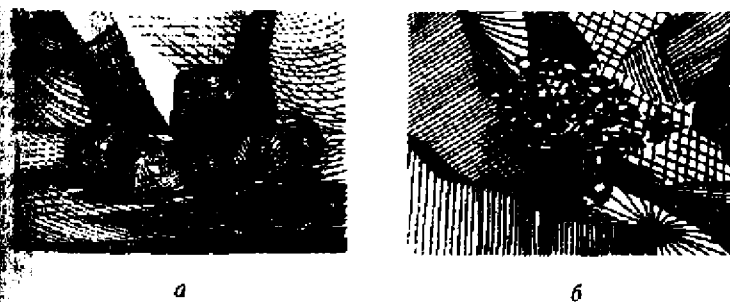


Рис. 134 а, б. Композиции, в которых использованы все виды форм для достижения широкого разнообразия, наряду с хорошей уравновешенностью, гармонией и общим единством

### **Размер, масштаб, пропорции (соотношения), модуль**

Эти четыре понятия не являются вполне самостоятельными изобразительными средствами. Но они обязательно возникают и существуют в любой композиции в виде величинных соотношений между линиями и формами ее объектов и элементов, а также между отдельными областями (частями) самой композиции. Поэтому *размер, масштаб, пропорции и модуль* можно вполне обоснованно считать вторичными изобразительными средствами. Как и в реальной жизни, в изобразительном искусстве понятия форма, размер, масштаб, пропорции, модуль тесно связаны между собой.

*Размер* — выразительное средство, с помощью которого можно передавать величинные отношения частей одного объекта и объектов композиции друг с другом.

Размеры объектов, которые существуют в реальной жизни, на формате композиции могут быть показаны истинными (равными действительным) или воображаемыми (уменьшенными или же увеличенными). Для показа воображаемых размеров истинные размеры объекта и его частей уменьшают или увеличивают двумя способами: в соответствии с выбранным масштабом (используя масштабную шкалу, построенную на основе соотношения подлинных размеров объекта и его частей) или же без соблюдения масштабного соответствия (произвольно изменяя подлинные размеры объекта и его частей). Однако при обоих способах изменения размеров возникает строгая (в первом случае) или же произвольная (во втором случае) *пропорциональность* между подлинными размерами реального объекта и воображаемыми размерами изображенного (рис. 135–136).

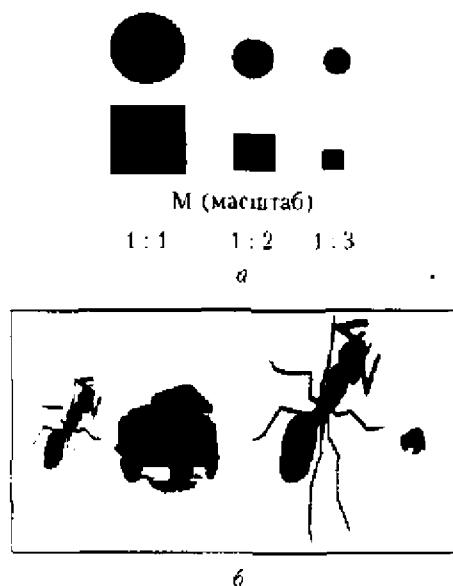


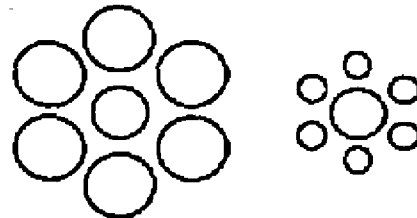
Рис. 135. Виды пропорциональности между размерами объектов.

*а — строгая пропорциональность; б — произвольная пропорциональность*



Рис. 136 а, б. Композиции с произвольной пропорциональностью между воображаемыми размерами объектов

Выбирая размеры того или иного объекта композиции, нужно учитывать форму и размеры других, окружающих его объектов, особенно, если они находятся с первым объектом в отношениях *соседства*. При таком расположении истинные размеры объектов иногда могут визуально искажаться (рис. 137).



**Рис. 137.** Размер круга, окруженного большими кругами, кажется меньше, чем размер точно такого же круга, окруженного малыми кругами

Размеры абстрактных объектов (не существующих в реальной жизни) можно увеличивать или уменьшать произвольно и только лишь с учетом взаимной пропорциональности между размерами всех остальных объектов композиции

Иногда в зависимости от способа выполнения изображения (мозаика, коллаж, мажоло и т. д.) и используемых изобразительных приемов возникает понятие «модуль», которое характеризует размеры первичных мозаичных материалов, величину мазков, длину штрихов и т. д. в их соотношении с размерами изображаемого объекта композиции. *Модуль*, используемый при изображении объектов и элементов композиции, должен быть, как правило, пропорционален размерам этих объектов (рис. 138).



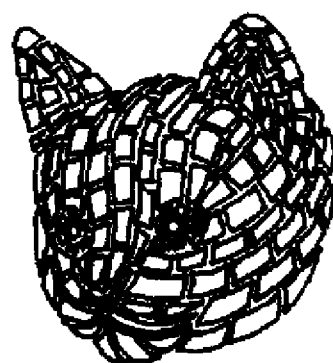


Рис. 138. Пример пропорционального выбора модуля для мозаичного изображения объекта

*Использование размеров, масштаба и пропорций  
в декоративных композициях*

На практике для оценки размеров объектов и элементов композиции используют условную шкалу с пятью определениями: очень большой, большой, средний, малый, очень малый.

Изменение размеров объектов, как правило, изменяет их визуальный вес (тяжесть) в композиции. Поэтому большие размеры объекта используют, чтобы сделать его визуально более важным, подчеркнуть и «приблизить» к зрителю. Малые размеры используют, чтобы объект казался менее важным и более «удаленным» от наблюдателя. Объекты с большой высотой выглядят лучше, если они расположены в стороне от центра композиции.

Путем повторения объектов одного размера можно создать направление движения по формату композиции.

Размеры, которые выбираются для объекта композиции, тесно связаны с понятием взаимной пропорциональ-

ности (соотношения) между выбранными размерами и размерами всех остальных объектов композиции. Эти соотношения между размерами зависят в первую очередь от того, какой объект будет в композиции самым важным и какие объекты нужно выделить и подчеркнуть. Иногда самым большим объектом делается *доминанта* композиции. Однако в любых случаях обязательно используется понятие *общей пропорциональности* между размерами всех объектов композиции. Это понятие является родственным понятию *общего композиционного баланса*. Пропорциональность между размерами двух или нескольких объектов можно использовать для создания небольшой глубины пространства.

На картинной плоскости пропорциональность рассматривается и определяется в целом ряде случаев:

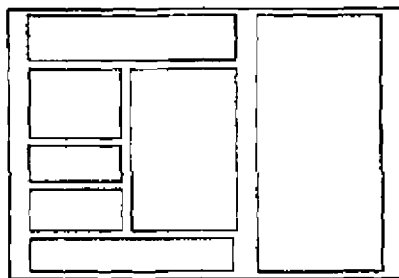
- между размерами и признаками одного объекта или элемента, например, отношение высоты объекта к его ширине, соотношения между отдельными частями объекта; отношения по положению частей объекта и т. д.;
- между размерами двух или более объектов или элементов;
- между размерами одной или более областей (участков) композиции;
- между общей площадью картинной плоскости и площадями, занятыми изображением (объекты и элементы) и фоном;
- между площадями картинной плоскости, занятыми изображением и фоном;
- между площадями картинной плоскости с различной тональностью светотени или цветотени.

Для определения пропорциональности между различными тональностями светотени используется ахроматическая шкала светотеневой градации («серая» шкала) (рис. 139).



### СООТНОШЕНИЯМ И СВЕТОВЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

общего единства (рис. 140).



участки способствуют гармонии и общему единству

баланса и гармонии (рис. 141).

завдавать и сохранять *общую пропорциональность* и *композиционный баланс*, является использование систем координат, образуемых сеткой, покрывающих картинную плоскость композиции.

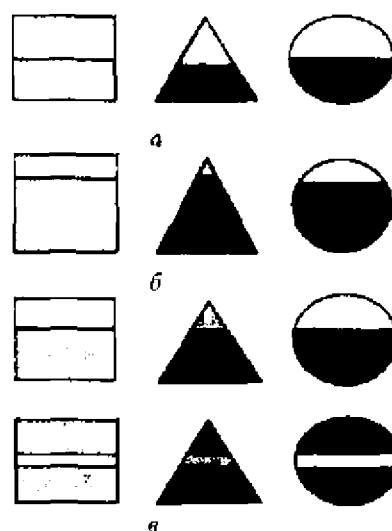


Рис. 141. Примеры неудачного и удачного пропорционального деления объектов:

*а — деление объектов на равные части создает монотонность; б — деление объектов на слишком неравные части явно нарушает принцип гармонии; в — удачные виды деления объектов с соблюдением гармоничной пропорциональности между частями*

### Светотень

Среди всех изобразительных средств *светотень* занимает особое место, и прежде всего потому, что может использоваться и действовать вполне самостоятельно. Наиболее наглядно это показывают черно-белые фотографии, изображение на которых без использования светотеневой разницы получить было бы невозможно. Имеются примеры высокохудожественных композиций, созданных с помощью одной лишь светотени различной тональности.

Светотень — это свойство поверхностей объектов (предметов) окружающего мира по-разному отражать падающий на них свет, в результате чего эти объекты и их части воспринимаются глазом как освещенные по-разному.

В изобразительном искусстве светотень можно рассматривать как световую характеристику изображения, которая показывает, насколько светлым или темным выглядят объект и его отдельные участки, выполненные ахроматическим цветом, а также вся ахроматическая композиция в целом. Это свойство светотени делает ее незаменимым изобразительным средством, с помощью которого естественней и легче всего передавать объемность изображаемых объектов (фигур). Вместе с тем с помощью светотени легко создается и определяется форма.

Шкала плавных переходов от белого к черному со всеми оттенками серого между ними представляет собой ахроматическую светотеневую градацию. Все оттенки серого между белым («свет») и черным («тень», «темень») могут быть использованы для создания светотени. Ахроматическая «серая» шкала наглядно показывает, насколько близко к белому или черному стоят тональности, выбираемые для создания светотени (рис. 142).



Рис. 142. Ахроматическая («серая») шкала светотеневой градации:

*а* — светотеневая шкала с плавными переходами одной тональности в другую; *б* — светотеневая шкала с фиксированными переходами между тональностями с указанием процентных соотношений белого и черного; *в* — характерный пример создания с помощью светотени объемной формы (фигуры)

Тренированный глаз человека способен различать до 200 оттенков серого между белым и черным.

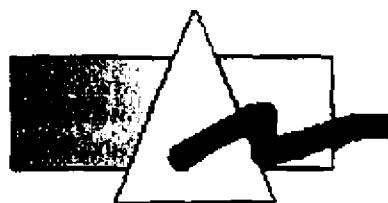
Светотень используется для достижения самых разных художественно-изобразительных целей. В любых композициях она служит главным средством для передачи эмоций и настроений. С ее помощью можно придавать областям композиции определенную эмоциональную выразительность, создавая различные настроения: *темное* — загадочное, таинственное, грустное; *светлое* — легкое, воздушное, бодрое, радостное; *серое* — скучное, унылое.

С помощью светотени очень легко создаются световые контрасты. Резкие подчеркивания и контрасты между наиболее светлыми и темными тональностями вносят в композицию драматизм. И наоборот, все оттенки средних серых тональностей сглаживают драматизм и «убивают» светотеневые контрасты.

Достаточно сильный светотеневой контраст (*светлое* — *темное*) выдвигает светлые объекты композиции вперед, а более темные отодвигает назад. Минимальный светотеневой контраст (средние *серые* тональности) также отодвигает объекты назад. Поэтому серые тональности, особенно в сочетании с «прохладными» цветами, часто употребляются, чтобы создать ощущение определенной дистанции между объектами. Таким образом, разницу *светотеневых* тональностей, возникающую у двух или нескольких объектов композиции, можно использовать для создания небольшой глубины пространства.

С помощью постепенного и последовательного изменения светотени или, наоборот, повторения на картинной плоскости одинаковых *светотеневых* тональностей можно создавать в композиции визуальное движение, а также направлять взгляд зрителя к определенному объекту или области композиции.

Размещая в разных областях композиции светотени различной тональности, можно удачно и плавно балансировать композицию и ее части. Темные светотени визуально придают объектам массивность, светлые — большую легкость и воздушность (рис. 143).



а



б

Рис. 143. Использование разницы в светотеневой тональности:

*а – разница между черным и двумя тональностями серого создает для трех объектов неглубокое пространство; б – разница между светлой и темной тональностями светотени придает пейзажу пространственность*

Путем композиционного повторения идентичных или подобных светотеней можно увеличивать гармонию и создавать общее единство композиции.

*Создание в композиции светотеневого баланса*

Художественное использование светотени в ахроматической композиции предусматривает обязательное создание *светотеневого баланса*, который является важной составной частью общего композиционного баланса. Светотеневой баланс чаще всего достигается на практике с помощью использования **принципа светотеневой трехкомпонентности**. Согласно этому принципу для достижения наилучшего визуального восприятия будущей композиции необходимо, чтобы все многообразие используемых в ней светотеневых тонов (светотеней) можно было условно разделить на три крупные группы — темные, средние и светлые. Этот принцип основан на визуальных законах отбора и подобия, согласно которым объекты с подобными (близкими) тонами светотени объединяются в удобные для восприятия визуальные группы, и наоборот, при неограниченном количестве разных, но ничем не связанных между собой светотеневых тонов, как правило, теряются гармония и общее единство композиции. Учитывается также принцип контраста, согласно которому нужно уделять внимание и контрастам светотени.

Очень важно сразу понять, что принцип светотеневой трехкомпонентности не является ограничивающим принципом. Создавая композицию, можно использовать **любое количество** светотеневых тонов, что будет только усиливать ее художественность. Однако все это светотеневое разнообразие и богатство должно с достаточной очевидностью визуально распределяться, группироваться и укладываться в три условные группы: темные, средние и светлые тона. Рекомендуемые соотношения площадей картинной плоскости для этих трех групп приблизительно таковы: темные тона — 25%, средние — 60 и светлые — 15%. Однако для достижения определенного художественного или целенаправленного эмоционального эффекта вполне возможно сознательное несоблюдение этих соотношений.



Для удобства объединения светотеневых тонов в группы ахроматическую «серую» шкалу также разбивают на эти условные группы тонов: темные, средние и светлые (рис. 144).

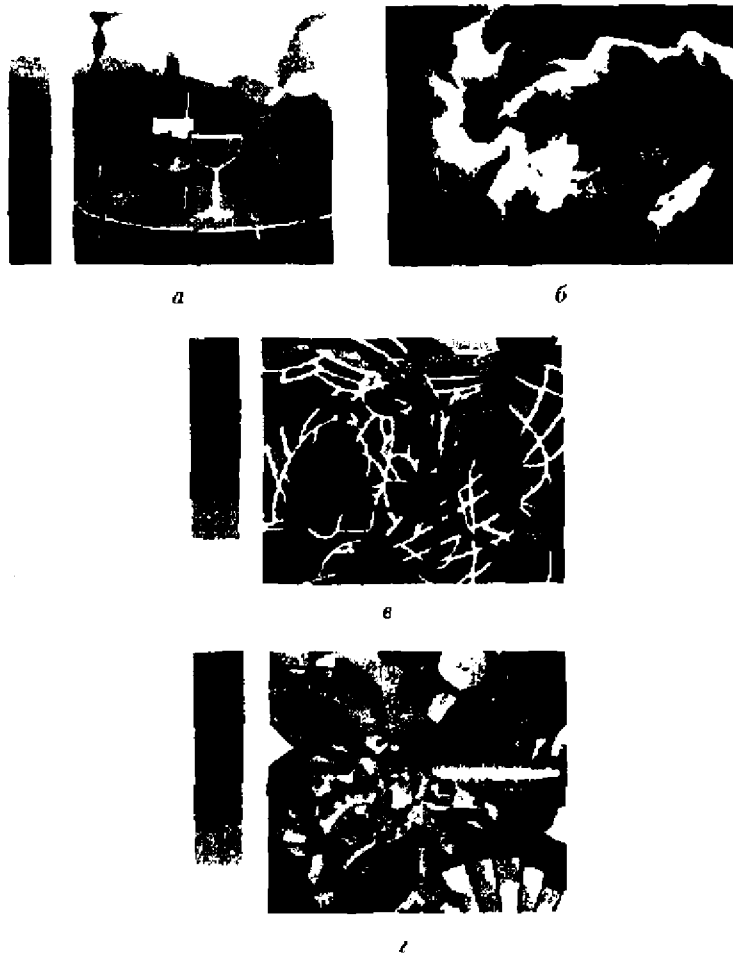


Рис. 144 а, б, в, г. Гармоничные композиции с трехкомпонентным светотеневым балансом

## Фактура

**Фактура** (от лат. *factura* — обработка, строение) является как визуальной, так и тактильной характеристикой поверхности объектов окружающего мира и зависит от вида и характера их изготовления и обработки (например, фактура бархата, шелка, дерева, стекла, линолеума и т. д.). Фактура поверхности описывается определениями: гладкая, неровная, матовая, глянцевая, сияющая и т. д.

Неровная, сияющая, специфическая фактура объекта композиции создает ощущения эмоциональной активности и динамичности. Гладкая, матовая, маловыразительная фактура, наоборот, придает объекту пассивность и повышенную декоративность (рис. 145).



Рис. 145. Виды фактур:

*а — фактура рельефных мазков; б — гладкая сияющая фактура напольной плитки; в — «жесткая» фактура напольного покрытия с ворсом; г — гладкая матовая фактура линолеума; д — неровная шероховатая фактура грубых толстых тканей*

Фактура объектов композиции может зависеть как от их реальной фактуры, так и от характера техники, используемой для их изображения. В декоративной композиции поверхность изображаемых объектов может передавать как реально существующую фактуру, так и воображаемую.

Используя фактуру объекта композиции, можно акцентировать на нем внимание, создавая его подчеркивание. А путем повторения одинаковой или подобной фактуры можно направлять взгляд зрителя в нужном направлении. Повторение идентичных и подобных фактур увеличивает *общее единство* композиции.

С помощью специфических *фактур* объектов можно придавать композиции определенность и оригинальность, делать ее отличной от других. А при особо удачном использовании фактура может стать самым привлекательным элементом композиции (рис. 146).



Рис. 146. Использование фактуры в композиции:  
*а* — «активная» фактура шкуры леопарда; *б* — сочетание двух подобных «пассивных» фактур: мягкой светлой ткани и мягкой короткой шерсти кошки

## Текстура

*Текстура* (от лат. *textura* — ткань, связь, строение) является как визуальной, так и тактильной характеристикой объектов окружающего мира и зависит от особенностей внутреннего строения материалов этих объектов: дерева, кирпича, металла, бетона, камня, различных тка-

ней и т. д. Текстура передает физическое состояние и вид внутреннего строения материала объекта композиции и описывается определениями: гладкая, грубая, зернистая, мягкая, твердая, жесткая, шероховатая, волокнистая, шелковистая и т. д. Принципиальная разница между понятиями «фактура» и «текстура» в том, что фактура является характеристикой естественной внешней поверхности предметов окружающего мира, а текстура характеризует естественную поверхность материала (вещества), из которого состоит предмет, и поэтому увидеть текстуру можно только на поверхности среза, скола или излома предмета. Текстуру часто изображают с помощью игры светотени на поверхности объекта или же на его краях при виде сбоку, используя для этого различные изобразительные средства.

Грубая, специфическая текстура объекта композиции создает ощущения эмоциональной активности и динамичности. Гладкая, маловыразительная текстура, наоборот, придает объекту пассивность и повышенную декоративность.

Используя текстуру объекта композиции, можно акцентировать на нем внимание, подчеркивая его. А путем повторения одинаковой или подобной текстуры можно направлять взгляд зрителя в нужном направлении. Повторение идентичных и подобных текстур увеличивает *общее единство* композиции.

Выделение (подчеркивание) объекта с помощью его текстуры особенно естественно и удобно при создании коллажей, когда используются материалы с разной текстурой.

В декоративной композиции изображение поверхности материалов, из которых состоят объекты, может передавать как реально существующую текстуру, так и воображаемую. Использование специфических изображений текстуры объектов может придавать композиции определенность и оригинальность, делать ее отличной от других. А при особо удачном использовании текстура может

стать одним из самых привлекательных элементов композиции (рис. 147).

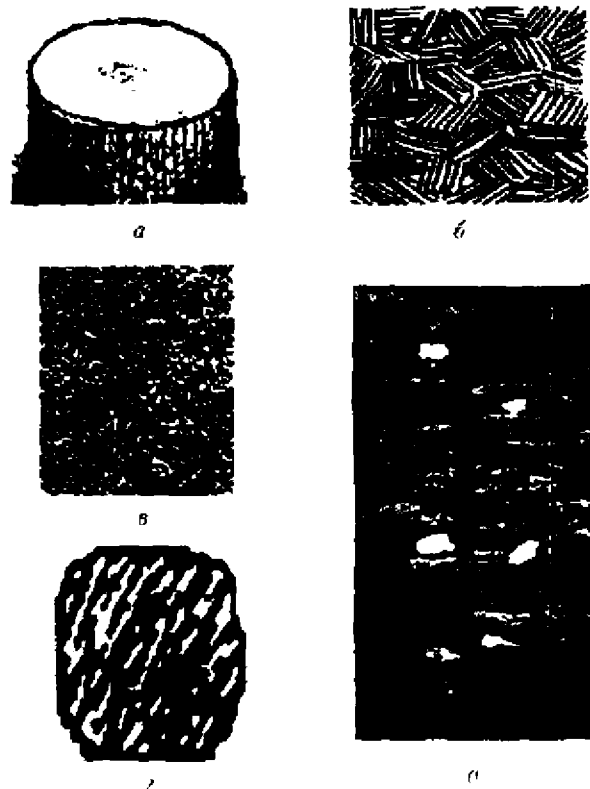


Рис. 147. Виды текстур.

*а — текстура среза дерева и фактура коры; б — текстура плетения из лозы; в — органическая текстура; г — воображаемая текстура; д — композиционное использование текстуры камня: светлый левый нижний камень — доминанта композиции, четыре оригинальных камня меньших размеров являются субдоминантами и ведут взгляд по всей картинной плоскости. Акценты созданы размерами отдельных камней и контрастами светлоты*



### Формат и картинная плоскость декоративной композиции

Как результат творческого использования принципа ограничения (отбора) в сознании художника постепенно проявляется и возникает *картинная плоскость*, которая ограничена краями будущей композиции и может быть размером как с поздравительную открытку, так и площадью целой стены. Отсюда и возникает понятие большего или меньшего *формата*, который фактически является формой и размерами картинной плоскости композиции.

Форма будущей композиции не обязательно должна быть прямоугольной или квадратной. В первую очередь она должна зависеть от творческого замысла автора (содержание произведения, передаваемое настроение) и выбранного способа его воплощения. Поэтому формат картинной плоскости может быть прямоугольным (длинная сторона горизонтальна или вертикальна), квадратным, круглым, овальным (эллипсовидным), треугольным, иметь сложную форму — сочетание полукруга с прямоугольником, овала с прямоугольником, расположенным горизонтально. Наконец, формат может иметь форму произвольного многоугольника или вообще не иметь конкретной формы, т. е. быть абстрактным.

Прямоугольники — самые экономные формы для размещения визуальной информации, и именно поэтому плоский прямоугольный формат чаще всего используется в живописи, графике и декоративно-прикладном искусстве. В декоративной композиции края формата, как правило, указываются с помощью бордюра (чаще всего это линейный орнамент) или же краем фоновой цвета.

Выбор нужного формата во многих случаях означает не только выбор размера будущего изображения, но и размеров и формы будущего фона. Выбранные размеры и форма формата композиции должны позволять свобод-

ное размещение на нем изображения и фона таким образом, чтобы зрителю был совершенно понятен авторский замысел. Однако в любом случае формат композиции не должен создавать впечатление неполного заполнения. Другими словами, если избыточная визуальная стимуляция будет утомлять и «запутывать» глаз зрителя, то явный ее недостаток может ему наскучить. Поэтому при определении формата и соответственно картинной плоскости композиции всегда преследуют главную цель — привлечь взгляд зрителя к будущей композиции и заставить задержаться на ней как можно дольше.

**Практические рекомендации по распределению  
площади картинной плоскости декоративной  
композиции**

1. Белые или светлые участки на картинной плоскости могут помочь при выделении того или иного объекта. Но слишком большие чистые (светлые) области могут визуально «разрезать» картинную плоскость на части.
2. Вертикальные или горизонтальные объекты не всегда нужно размещать в центре картинной плоскости, так как может возникнуть эффект разделения ее на две части.
3. Не делить картинную плоскость на равные доли, так как может возникнуть впечатление двух или четырех картинок в одной композиции.
4. Самый приятный для глаза размер формата картинной плоскости — прямоугольник с отношением сторон  $1 : 1,618$  ( $1,62$ ), т. е. золотой прямоугольник.
5. Асимметричное членение площади картинной плоскости, как правило, предпочтительней.
6. Композиционные членения площади картинной плоскости в пропорциях  $2 : 5$  и  $3 : 5$  визуально более интересны.

7. Если количество главных объектов композиции можно достаточно легко пересчитать, то их нечетное количество визуально более интересно, чем четное. Например, при всех равных условиях три объекта на картинной плоскости будут визуально интересней, чем два или четыре.
8. Визуально более «тяжелые» объекты иногда лучше размещать в нижней части картинной плоскости, чтобы они не нависали сверху над другими объектами.

### **Взаимные отношения изображения и фона на картинной плоскости**

В достаточно простой композиции изображение может включать только один объект. В более сложных композициях используется несколько или даже много объектов и элементов. По мере передвижения взгляда зрителя по картинной плоскости каждый такой объект по очереди становится для него изображением. Наиболее легко воспринимаются (как изображение) узнаваемые объекты. А путем выбора месторасположения объекта на картинной плоскости можно легко создать его выделение и подчеркивание.

Все объекты и элементы композиции должны быть распределены на картинной плоскости так, чтобы между ними, а также между разными областями композиции, не возникало стандартных математических соотношений. Не допускается деление формата композиции на равные половины, трети, четверти и т. д. Более «тонкие» соотношения частей и областей композиции придают ей динамику.

Все объекты и элементы композиции, изображенные на ее картинной плоскости и передающие зрителю визуальную информацию, являются изображением, которое также называется *позитивной формой*. Площадь формата, занятая изображением, называется *позитивным пространством*.



Позитивное пространство (объекты и элементы композиции) имеет контур (объекты композиции) или же границы (элементы композиции) и занимает, как правило, большую часть площади картинной плоскости. Большие объекты и элементы композиции визуально уменьшают формат, а маленькие увеличивают. Все остальные области и участки композиции, не занятые изображением, являются фоном, который называется *негативной формой*. Площадь формата, занятая фоном, называется *негативным пространством*. Собственных контуров фон, обычно не имеет, но имеет форму. По отношению к изображению фон и бордюр являются окружающей средой.

Правильно выбранные соотношения (пропорции) позитивного и негативного пространства должны обеспечивать их баланс и создавать для зрителя ощущение визуального комфорта, позволять глазу легко определять и соотносить друг с другом отдельные области композиции. Иногда полезно рассматривать фон композиции как место, где глаза зрителя могут спокойно отдохнуть. Однако фон может удачно использоваться и в качестве одного из организующих элементов композиции.

Визуальные отношения между изображением и фоном играют важную композиционную роль. Позитивное пространство (изображение) воспринимается зрителем композиции как более к нему близкое, чем негативное (фон). В то же время изображение и фон не могут существовать независимо друг от друга. Они нераздельны, так как контуры объекта или границы элемента композиции одновременно являются и краями фона. Передвигаясь по объектам композиции, взгляд одновременно передвигается и по фону. Поэтому в процессе создания композиции учитываются также и взаимные отношения позитивного и негативного пространств картинной плоскости, т. е. взаимные отношения изображения и фона.

Обычно фон считается фоном, т. е. негативным пространством, но это не всегда верно. Например, если

объект композиции меньше по размеру, чем окружающий его фон, а область, занятая фоном, пусть даже имеет какую-то определенную форму, то объект все равно будет восприниматься как изображение, а область фона как фон. Но если размеры объекта и занимаемая им площадь больше площади фона, а фон к тому же имеет какую-то форму, то возможно, что объект будет при этом восприниматься не как изображение, а как фон (рис. 148).

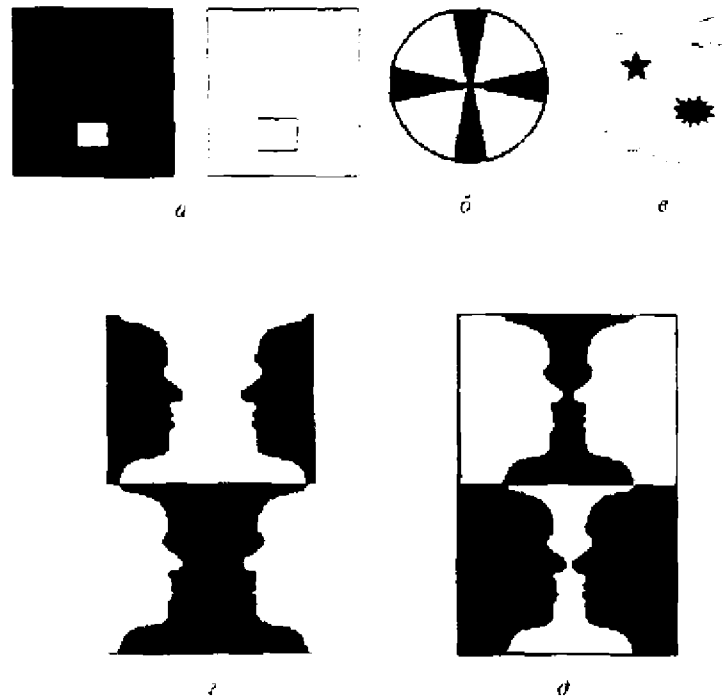


Рис. 148. Взаимные отношения позитивного (изображение) и негативного (фон) пространства на картинной плоскости:

а — две формы — прямоугольник и квадрат — находятся в соседстве по типу «оверлэппинг». Малый светлый квадрат (слева) воспринимается как изображение (объект), а большой темный прямоугольник соответственно как фон. Этот же малый светлый квадрат (справа) и большой светлый прямоугольник воспринимаются как квадратное отверстие в большом светлом прямоугольнике (объекте). В некоторых случаях, когда изображенный объект полностью окружен фоном, то фон иногда может выглядеть как самостоятельный объект с отверстием внутри в форме изображенного объекта композиции. И тогда на картинной плоскости может возникать неглубокое пространство; б — изображение черного креста в белом круге увидеть легче, чем изображение белого креста в черном круге, потому что черный крест занимает меньшую площадь; в — три звезды и облако произвольной формы находятся в соседстве по типу «оверлэппинг». Так как звезды занимают меньшую площадь, чем облако, они воспринимаются как изображение, а облако как фон; г, д — классический пример «лицо — ваза». Взгляд может переходить от изображения двух лиц к изображению вазы, но увидеть одновременно изображения лиц и вазы невозможно. Если изображением становятся лица, то ваза делается фоном, а если изображением становится ваза, фоном делаются лица; е — изображение вазы занимает больше площади, чем изображения лиц, и поэтому как на белом, так и на черном фоне вазу увидеть труднее; д — изображение вазы занимает меньше площади, чем изображения лиц, и поэтому как на белом, так и на черном фоне вазу увидеть легче

Таким образом, чтобы изображение было более заметным, оно должно занимать меньшую площадь на картинной плоскости, чем окружающий его фон, и в большей или меньшей степени отличаться по цвету (оттенку) или тону от фона.

Чтобы показать отдаленность, оторванность объектов композиции друг от друга и этим усилить общий драматизм, используется композиционный прием, при котором фон явно доминирует над изображением. Разобщенность объектов может подчеркиваться значительным разнообразием их форм и размеров, а также наклонными (диагональными) или изогнутыми (извилистыми) направлениями движения.

Если объект соприкасается с краем формата или с другими объектами, то кажется, что фон окружает эти объекты и при этом создается серия фоновых форм. Такие формы называются *негативными формами*, и они уже не выглядят как обычный фон. Пространство при этом остается плоским (рис. 149).

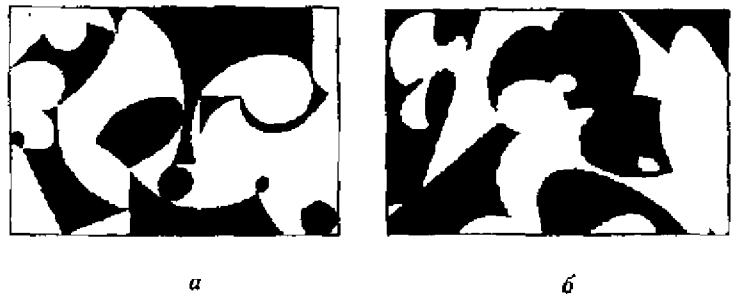


Рис. 149 а, б. Композиции, в которых изображение и фон практически равноценны и взаимозаменяемы

Взаимоотношения между изображением и фоном настолько важны, что должны учитываться от начала создания декоративной композиции до полного его окончания. Нельзя планировать создание одного лишь изображения, потому что композиция будет полностью, а не частично интересной лишь тогда, когда на 100% площади ее формата будут художественно разработаны все объекты, элементы, фон, а когда это требуется, то и определенная глубина пространства. В любом случае нужно стремиться, чтобы в законченной композиции фон вызывал бы почти такой же визуальный интерес, как и само изображение (рис. 150).



**Рис. 150.** Композиции с удачным использованием фона:  
*а* — наклонная светлая полоса фона разделяет две группы прямоугольных объектов композиции и имеет не меньший визуальный вес, чем сами объекты; *б* — контраст темного изображения и светлого фона подчеркивает строгость, гармонию и общее единство композиции

### **Использование пространства картинной плоскости в декоративных композициях**

В станковых живописных и графических произведениях, цель которых отобразить окружающий мир так, как он виден глазу, для достижения большего реализма композиции используются естественные виды перспектив: линейная (прямая и обратная), воздушная и иногда условно сферическая.

Пространство картинной плоскости в этих произведениях визуальное трехмерное. Декоративные композиции, расположенные на плоском формате, как правило, не передают перспективу, и поэтому пространство картинной плоскости у таких композиций практически двухмерное (плоскостное). Объекты и элементы двухмерной декоративной композиции расположены рядом, позади изображения ничего нет. (Если бы было иначе, то возникла бы иллюзия трехмерного пространства.)

Однако довольно часто в плоскостных декоративных композициях возникает условная и неглубокая пространственная трехмерность. Для ее создания используются

различные изобразительные средства, например, разница в светотеневой тональности при изображении нескольких объектов, наложение (оверлеппинг) контура одного объекта на контур другого, расположение объектов разного размера относительно друг друга на картинной плоскости и т. д. Поэтому лучший способ определить, имеет ли глубину *пространство композиции* — общая оценка всей картинной плоскости.

Наличие тех или иных видов перспектив в реалистических произведениях живописи обеспечивает пространству композиции ту или иную степень глубины (трехмерности) и одновременно создает многоплановость изображения, которая характеризуется условными понятиями: передний, средний и задний (дальний) планы изображения (рис. 151).

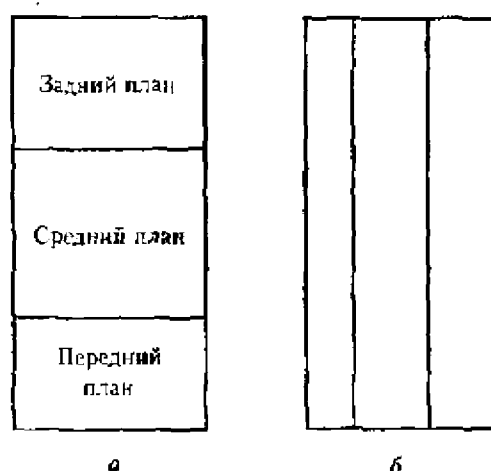


Рис. 151. Сравнение планов изображения живописной и декоративной композиций:

*а* — передний, средний и задний (дальний) планы изображения на картинной плоскости живописной композиции; *б* — на картинной плоскости декоративной композиции передний, средний и задний планы изображения совмещены на одной общей плоскости

В реалистической живописной композиции передний план расположен внизу картинной плоскости, и на нем изображены наиболее близкие к зрителю и как бы выдвинутые вперед объекты. Средний план охватывает область, окружающую центральную горизонтальную ось формата картинной плоскости и включает изображение горизонта. Задний план занимает верхнюю часть картинной плоскости, и изображение на нем может продолжаться в глубину до бесконечности.

Вполне естественно, что визуальное восприятие трехмерной многоплановой, имеющей перспективу композиции требует от зрителя некоторого времени и определенного интеллектуального напряжения. В декоративных же композициях, у которых одна из главных целей — выразительность изображения и его легкое, доступное и быстрое визуальное восприятие, наличие перспективы и значительной глубины пространства этой цели не способствует. Поэтому на картинной плоскости декоративных композиций естественную перспективу сознательно искажают, стараясь все три плана изображения совместить на одной плоскости, используя так называемую *двухмерную перспективу*.

Для этого задний и средний планы переносятся и «выдвигаются» вперед. Передний план так и остается впереди, однако, обычно, «выдвигается» вперед еще больше. Все изображенное на *картинной плоскости* «спрессовывается», сжимается относительно среднего плана, который в результате этого стремится стать единственным планом всей композиции, а сама композиция выигрывает в выразительности и легкости зрительного восприятия, так как передний и задний планы практически не требуют от зрителя разномоментного осмотра.

Этим объясняется повышенный интерес, который вызывают у зрителей умело выстроенные плоскостные декоративные композиции: панно, гобелены, мозаики, коллажи и т. д. Подобное сближение трех условных планов изображения и решающее усиление роли среднего плана и называется «двухмерной перспективой».

В декоративной композиции для усиления контрастов изображения и уменьшения монотонности одно из трех делений пространства картинной плоскости на три условных плана (а именно передний план) часто увеличивают.

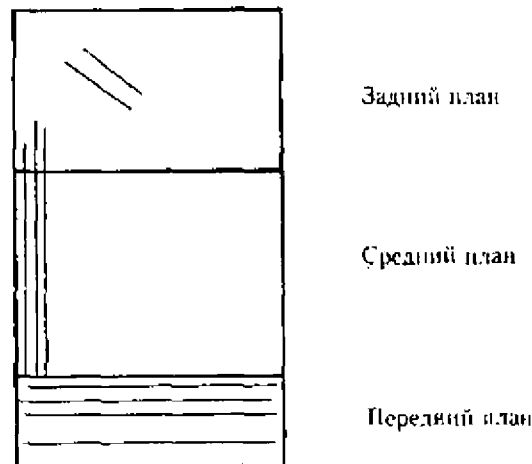
Большими мастерами «удерживать» изображение на одной выдвинутой вперед плоскости были импрессионисты. Так, в натюрморте П. Сезанна задняя часть стола показана более широкой, чем передняя, и это «выдвигает» вперед задний план и «сближает» его с передним (рис. 152).



Рис. 152. Натюрморт П. Сезанна, в котором для усиления декоративности планы изображения сжаты и выдвинуты вперед

Создавая композиции с одним общим планом и делая их эстетически более декоративными и пространственно более статичными, используют самые различные изобразительные средства и приемы. Например, существует прием, давно ставший классическим, когда для создания в композиции двухмерности с одним общим планом используется особое сочетание прямых горизонтальных, вертикальных и диагональных (наклонных) линий. При этом горизонтальные линии и формы помещают в нижней части картинной плоскости, вертикальные — в средней части, а диагональные — в верхней (рис. 153).

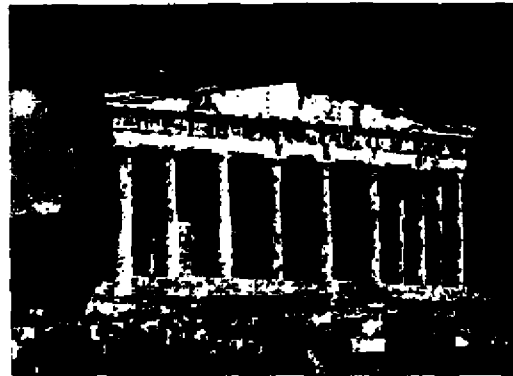




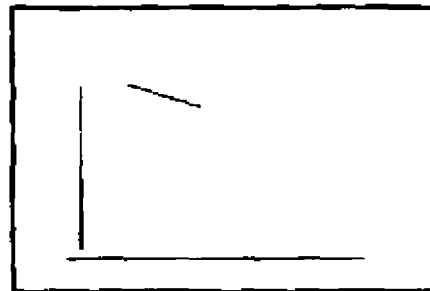
**Рис. 153.** Схема создания композиционной двухмерности с помощью горизонтальных, вертикальных и наклонных линий (форм)

Горизонтальные линии «отодвигают» передний план назад, вертикальные линии в средней части картинной плоскости «удерживают» и активизируют средний план, а диагональные или наклонные линии «выдвигают» задний план вперед. Соответствующая повторяемость линий только усиливает визуальное восприятие одного общего плана и, следовательно, усиливает декоративность композиции.

Прекрасный пример такой двухмерной плоскостной композиции дает ордер храма Парфенона в Афинах. Террасы и ступени, ведущие ко входу в храм, расположены на разных уровнях горизонтально, колонны в середине ордера вертикальны, а портик над колоннами завершен сверху двумя диагоналями. Такое взаимное расположение главных архитектурных линий визуально переносит их на одну общую плоскость и придает ордеру храма неповторимую декоративность (рис. 154).



а



б

Рис. 154. Храм Парфенона в Афинах:

*а — архитектурный ордер храма; б — линейная схема архитектурного ордера*

Линейная схема ордера храма указывает также еще на один важный принцип: нужно совсем немного диагональных или наклонных линий, чтобы уравновесить и приблизить к одному общему плану большое количество вертикальных и даже горизонтальных линий.

Усиление роли среднего плана и, как следствие, возникновение двухмерной перспективы выполнено с помощью серии коротких горизонтальных линий в нижней части

композиции, вертикальных линий в средней части и наклонных — в верхней (рис. 155).



Рис. 155. Декоративная композиция, в которой использованы «сжатые» планы изображения и двухмерная перспектива

В натюрморте (рис. 156) с целью усиления декоративности дальний и средний планы «выдвинуты» (перенесены) вперед. Все изображение «сжато» относительно среднего плана, который стремится стать главным и единственным планом всей композиции.



Рис. 156. Декоративная композиция с двухмерной перспективой



**Общий порядок создания  
декоративных композиций,  
основанный на закономерностях  
и принципах визуального восприятия**

***Творческий замысел и пути его воплощения***

Имея творческую цель создать декоративную композицию, выражающую конкретное содержание и обладающую гармоничной и целостной художественной формой, художник иногда целиком полагается на интуитивное использование и комбинирование на картинной плоскости основных изобразительных средств, что и должно привести его к поставленной цели.

Однако интуитивная, а чаще всего механическая компоновка *объектов и элементов* композиции далеко не всегда приводит к единству художественной формы и, следовательно, не создает ожидаемого соответствия между первоначальным авторским замыслом и теми эмоциями, которые вызывает готовое произведение.

Не напрасно такие знаменитые мастера-новаторы, как Матисс, Сезанн, Пикассо, Ван Гог и др., несколько не умаляя роль интуиции, неоднократно указывали на необходимость использования в художественном творчестве теоретических знаний. Некоторые из них иногда шутили по этому поводу: «Можно и без теории написать хорошую картину, но знание теории экономит массу полезного времени».

Использование основных закономерностей и принципов визуального восприятия в процессе создания композиции дает возможность осознанно и эффективно применять основные изобразительные средства и приходить к поставленным творческим целям кратчайшим путем.

Творческая работа над созданием декоративной композиции должна начинаться с момента осмысления пер-



воначального замысла (сразу же после творческого озарения — «толчка») и не ослабевать до полного достижения общего единства художественной формы, а также до наибольшего соответствия формы законченного произведения тем мыслям и эмоциям, которое оно должно выражать и вызывать.

Главным принципом, который наиболее эффективно помогает создателю композиции на начальном творческом этапе, является визуальный принцип отбора (*ограничения*), следуя которому нужно действовать по простой и надежной схеме: *собирать, отбирать, упрощать, подчинять и оставлять только то, что ясно и просто выражает авторский замысел и не запутывает композицию. Все остальное — без колебаний убирать.*

Таким образом, создание декоративной композиции так же, как и создание композиции в других видах изобразительного искусства (в живописи, графике), включает в себя творческое озарение, авторский замысел и его творческое воплощение, которое заключается в практическом композиционном построении законченной художественной формы, наиболее полно и удачно выражающей авторский замысел.

### Выделение доминанты композиции

Несмотря на то, что замысел и идея будущей композиции, а также материал и техника, которые будут использованы для ее выполнения, в какой-то мере определяют художественные пути передачи мысли и идеи, создатель композиции должен выбрать наиболее надежный и эффективный композиционный «ход» для эмоционально точного показа смысла своего произведения. Поэтому начало работы над декоративной композицией почти всегда тесно связано с проблемой творческого отбора объектов и элементов будущей композиции, выбором наиболее под-

ходящих изобразительных средств и стилевых особенностей, которые смогут наилучшим образом передать авторский идейно-образный замысел.

Практическое создание декоративной композиции начинается с определения того места (точки) на картинной плоскости, откуда будет начинаться визуальное «действие» композиции. Другими словами, нужно заранее определить, на *что* будет обращено внимание зрителя в первую очередь и *что* будет доминировать (будет главным) в композиции. Поэтому, как правило, построение композиции начинается с определения и создания *центра интереса* и *доминанты* композиции. Другими словами, с определения и создания точки «входа» взгляда на картинную плоскость и соответственно доминирующей (главной) *области интереса*, от которой начнется, а затем продолжится движение взгляда по картинной плоскости. Композиция, которая содержит точку «входа» и доминанту, намного художественней и интересней.

Для привлечения взгляда зрителя к доминанте или любому другому объекту композиции чаще всего используют *форму, пропорциональность размеров объектов, цвет, цветовую тональность, ритм и визуальное направление движения*. Особенно эффективно их совместное использование. Например, ритмично построенное, плавное «течение» объектов с пропорционально изменяющимися размерами от большего к меньшему обязательно приведет взгляд зрителя (даже через весь формат картинной плоскости) к нужному объекту или области композиции.

Более четкая детализировка *доминантного* объекта и более сильные контрасты, чем у других объектов, подчеркивают и выделяют доминанту композиции. Другие объекты и элементы композиции также нужно использовать для направления взгляда зрителя к доминанте.

После того, как выделением, подчеркиванием объектов (или элементов) композиции с помощью тех или иных контрастов созданы точка «входа» и доминанта,

а следовательно, и главная область интереса, можно приступить к созданию на картинной плоскости участка, где визуальное «действие» будет продолжаться – *субдоминанты (поддоминанты)* композиции. Таким образом, можно создавать вторую, и если потребуется, то и последующие *области интереса*, по которым взгляд зрителя будет последовательно перемещаться. По отношению к главной *области интереса (доминантной)* вторая *область интереса (поддоминантная)* должна являться как бы своеобразным «эхом», «откликом», и тогда взгляд перейдет на нее самым естественным образом. Размещение менее интересных поддоминантных объектов вблизи *доминанты* должно создавать для взгляда первоначальное направление к доминанте.

#### **Создание субдоминанты (поддоминанты) композиции и последующих областей интереса**

Для продолжения движения взгляда зрителя по картинной плоскости в нужном направлении создаются *субдоминанты* (первая, вторая, третья и т. д.) и соответствующие *области интереса* (вторая, третья и т. д.). Для их создания используются композиционные приемы, основанные на законах визуального восприятия: *соседства (близости)*, *подобия (похожести)* и *продолжаемости (направления движения)*.

- Объект, который находится в отношениях *соседства* с доминантой композиции по типу *оверлэппинг*, *касания* или *близкие края*, будет (в этом порядке) замечен следующим после доминантного объекта и может стать *субдоминантой* композиции. При этом, чем больший *контраст* будет иметь объект, находящийся в отношениях *соседства* с доминантой, тем вероятней это случится.

- Объект, который находится в отношениях *подобия* (имеет те же или близкие, подобные, похожие размеры, форму, цвет и т. д.) с доминантой композиции, образует с ней группу и будет замечен следующим. Чем больше объект будет подобен доминанте, тем вероятней, что он станет субдоминантой.
- Объект, на который направлена доминанта композиции, может быть согласно закону *продолжаемости* замечен после нее следующим. Однако использование закона продолжаемости для нужного направления взгляда зрителя требует внимательного и аккуратного подхода.
- Объект, который имеет с доминантой композиции одинаковую *фактуру* или *текстуру*, возможно, будет замечен следующим.

При визуальном восприятии композиции взгляд движется от более темных к более светлым объектам. Другими словами, взгляд движется «на свет» и следует «за светом».

Путем использования на картинной плоскости достаточно длинных линий можно создать непроизвольное движение взгляда зрителя по направлению этих линий.

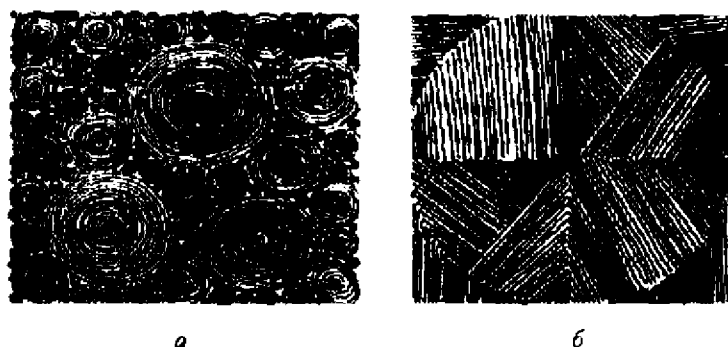
Вполне естественно, что для создания первой субдоминанты и соответственно второй области интереса, а также для передвижения взгляда зрителя по картинной плоскости в нужном направлении наибольший эффект дает одновременное применение двух или более законов и принципов визуального восприятия.

Что же нужно сделать в самом общем случае, чтобы какой-то один объект гарантированно стал доминантой композиции и обязательно был замечен первым, а другой стал субдоминантой и был замечен вторым? Доминантный объект можно сделать большим, ярко окрашенным, с максимально контрастной цветовой тональностью. Контуры этого объекта должны быть четко очерчены (остро сфокусированы), потому что размытые визуальные



образы выглядят слишком мягко и, как правило, не могут сразу привлечь внимание. Доминантный объект нужно расположить достаточно близко к визуальному центру формата, а цвет и фактура поверхности объекта должны отличаться от цвета и фактуры фона композиции.

Чтобы другой объект был гарантированно замечен вторым, он тоже должен иметь высокую видимость (высокий визуальный интерес), но не такую высокую, как у доминантного объекта. Этот второй объект должен находиться с доминантным объектом в отношениях *соседства*, *подобия*, *продолжаемости*. Например, второй объект мог бы находиться рядом с первым, иметь похожую форму, родственный цвет и к тому же первый объект указывал бы своим расположением на второй объект (рис. 157).



**Рис. 157.** Создание доминанты и субдоминант композиции:  
*а* – доминанта и субдоминанты созданы с помощью разницы размеров подобных объектов; *б* – субдоминанты созданы с помощью отдельных частей самой доминанты



### **Распределение визуального интереса между остальными объектами и элементами декоративной композиции**

После создания первой субдоминанты и, следовательно, второй области интереса обычно переходят к остальным объектам и элементам композиции, распределяя между ними визуальный интерес таким образом, чтобы одни объекты получили его больше, а другие меньше. Достаточно часто в декоративной композиции создаются вторая и даже третья субдоминанты с соответствующими областями интереса.

Различия в степени визуального интереса достигаются большим или меньшим выделением, подчеркиванием, оттенением того или иного объекта или элемента на картинной плоскости. Переходя от объекта к объекту в соответствии со степенью их визуального интереса, взгляд зрителя передвигается по картинной плоскости и направляется ко второй и последующим областям интереса. Вести взгляд через композицию можно с помощью очень «тонкого», еле заметного подчеркивания объектов. Например, определенный объект может быть так изображен и размещен на картинной плоскости, что не будет замечен сразу. Но в дальнейшем, когда взгляд к нему все же придет, у зрителя возникнет чувство эмоционального подъема.

Чтобы какой-либо объект композиции был гарантированно замечен не сразу, ему нужно придавать свойства, противоположные свойствам главного объекта: сделать его маленьким, с низким контрастом по отношению к окружающим его объектам, цветом и фактурой, близкими к цвету и фактуре фона. Умело и соразмерно поставленной цели используя эти приемы, можно сделать любой объект композиции не привлекающим взгляд сразу, но в то же время достаточно видимым.

Усиливая или снижая визуальный интерес отдельных объектов или областей композиции, нужно использовать

также и все виды контрастов, которые можно создавать с помощью цвета: контрасты по хроматичности и яркости (светлоте) цветов, цветовых тонов, площадей картинной плоскости, занятых разными цветами, цветовой «температуре» («прохладные» и «теплые» цвета). Не все эти виды цветовых контрастов нужно обязательно использовать в одной композиции. Как правило, достаточно создать один-два из них.

Считается удачным начинать создание своих первых декоративных композиций, держа в голове цифру «3»: три объекта, три размера, три цвета, три фактуры. При взаимном расположении этих объектов и элементов на картинной плоскости можно использовать оверлэппинг.

### О художественной форме и содержании декоративной композиции

Можно считать, что конечной целью создания любой композиции является создание *единой (целостной) художественной формы* для наиболее полного и очевидного выражения определенного *художественного содержания*. Другими словами, *композиция — это средство для передачи своего содержания зрителю с помощью наилучшей формы*. С точки зрения достигнутого качества этой передачи рассматривают главные визуальные характеристики (качества) композиции, которые оказывают воздействие на зрителя, вызывая у него соответствующие эмоции и представления:

- ✓ *Эстетическая направленность композиции* — декоративность; реализм; импрессионизм; абстракция.
- ✓ *Эмоциональность композиции* — активная; средняя; пассивная.
- ✓ *Пространственное решение* — плоскостная; с условной перспективой; передним планом и перспективной глубиной.

С точки зрения художественной оценки композиции рассматривают качество и эффективность использования выбранных автором художественно-изобразительных средств и главных принципов композиционного построения: органичность и общее единство (целостность) формы, соотношение гармонии и разнообразия, симметрия или асимметрия формы, динамичность (движение) или статичность, композиционный ритм, контрастность или однообразие, общий композиционный баланс, в том числе цветовой (колористический) и светотеневой (для ахроматических композиций), все виды пропорциональных отношений на картинной плоскости.

Для декоративной композиции особое значение имеет визуальная характеристика ее экспрессивности (выразительности). Выразительность следует считать главным признаком и главной целью любой художественной декоративной композиции, в которой все изображенное на формате должно обеспечивать возникновение зрительского интереса и эмоционального напряжения. При этом нужно помнить, что сила выражения композиции зависит в основном от того эмоционального напряжения, которое эта композиция вызывает.

## Часть 2

# ЦВЕТ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### Цвет и его главные характеристики

Все хроматические цвета и их оттенки имеют три главные характеристики, по которым их можно определить и оценить как качественно, так и количественно: *цвет (цветовой тон), светлота (яркость), чистота (хроматичность)*. Эти три колористические характеристики являются одновременно и важнейшими изобразительными средствами.

*Цвет или цветовой тон* — это общее понятие для физики, физиологии и искусства, характеризующее главные признаки спектральных цветов (*длину, форму и амплитуду электромагнитных колебаний световой волны*), которые позволяют зрительной системе человека разделять цвета по этим признакам и называть их родовыми именами: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. С точки зрения физики эти имена являются точными названиями чистых спектральных цветов. Название (родовое имя) цвета определяет его положение в спектре, который возникает при разложении белого солнечного света (цветная вклейка, рис. 1).

С точки зрения физиологии цвет — это реакция, своеобразный «отклик» зрительной системы человека на различные длины волн той части электромагнитного спектра, которую человек может видеть.

Ахроматические (бесцветные) цвета: белый, черный и их смесь серый — отсутствуют в спектре солнечного белого света и не являются цветами в прямом смысле этого слова. В практике изобразительного искусства белые и черные пигменты часто для удобства называют «цветами». Однако ни сами эти пигменты, ни их смеси, дающие все множество оттенков серого, цветами не являются. С точки зрения физики эти пигменты являются «ахроматическими нейтрами» (бесцветными нейтрами), которые характеризуются и отличаются друг от друга только своей *светлотой*. Эту разницу необходимо хорошо понимать для успешного использования цвета в художественных композициях.

*Светлота* или *яркость* характеризует количество света, которое способен отражать тот или иной конкретный цвет или его оттенок. Чем больше падающего на него света отражает (излучает) цвет, тем он ярче.

Среди цветов спектра наибольшую светлоту (яркость) имеет желтый цвет, а наименьшую — фиолетовый. Оранжевый светлее красного, а голубой светлее синего.

Светлота ахроматических «нейтралов» зависит от соотношения в них белого и черного. У белого «нейтрала» светлота наибольшая, у черного — наименьшая.

*Чистота* или *хроматичность* цвета характеризует количество чистого спектрального цвета в конкретно взятом цвете. Высшая хроматичность, равная 100%, присвоена каждому чистому спектральному цвету. В любом другом цвете, кроме чистого спектрального, присутствуют примеси белого, черного или иных цветов, и его чистота при любых условиях будет ниже 100%. Чем меньше в том или ином конкретном цвете примесей, тем выше его хроматичность. Чем выше хроматичность цвета, тем более чистым, живым и сочным он выглядит. Иногда цвет с высокой хроматичностью называют «сильным», а с низкой — «слабым». Однако в любом случае для характеристики хроматичности цвета понятия «яркий» и «тусклый»

употребляться не должны, так как они напрямую относятся к светлоте (яркости) цвета.

Чистота ахроматических «нейтралов» — белого, черного и серого — равна нулю.

Однако чистоту или хроматичность цвета измерить точно без специальных приборов (колориметров, спектрофотометров) невозможно. Поэтому на практике для характеристики чистоты цвета, как правило, используют визуально воспринимаемую *насыщенность* цвета, которая определяется как степень отличия данного хроматического цвета от ахроматического такой же светлоты. (Цветная вклейка, рис. 2).

Насыщенность визуально показывает степень приближения окраски к предельно возможной для данного цвета, имеет второе название *интенсивность* и в зависимости от условий освещенности (много или мало света падает на конкретный цвет) может визуально изменяться при неизменном составе данного цвета. Например, в солнечный день красный цветок как будто ярко горит на солнце. Но стоит туче закрыть лучи солнца, и ярко-красный цветок сразу становится бледно-красным. Для характеристики насыщенности цвета понятия «яркий» или «тусклый», «светлый» или «темный» употребляться не должны, так как они напрямую относятся к светлоте (яркости) цвета. Насыщенность цвета обычно характеризуют теми же словами, что и хроматичность: «чистый», «сильный», «бледный», «слабый».

К трем главным объективным (физическим) характеристикам цвета в художественной практике часто добавляют ряд его субъективных (условных) характеристик, которых у цвета, с точки зрения физики, нет. Эти условные характеристики возникают субъективно и проявляются в виде эмоциональных ощущений и реакций смотрящего при визуальном восприятии им того или иного цвета. Главные из этих условных характеристик: *температура, вес, звучность и пространственная подвижность цвета*.

## Использование главных характеристик и свойств цвета в декоративных композициях

### Цветовой круг

Для удобства использования цвета в художественной практике чистые спектральные цвета, а также главные производные цвета, полученные от смешивания цветов солнечного спектра, располагают по *цветовому кругу* в той же последовательности, что и в спектре. Такой свернутый по окружности спектр помогает наглядно выявлять взаимоотношения между цветами и их комбинациями.

Основным видом цветового круга считается двенадцатицветный круг, однако могут использоваться цветовые круги и с большим количеством цветов и их оттенков — с восемнадцатью, двадцатью четырьмя и даже больше (рис. 158).

В двухмерном цветовом круге могут быть показаны только два главных свойства цвета: *цветовой тон* и *светлота* (яркость). Чтобы отразить и третье главное свойство цвета — *насыщенность* (*хроматичность*), используют трехмерные цветовые модели: пирамиды, конусы, шары и др.

В принципе, количество цветов и цветовых оттенков цветового круга или какой-либо иной цветовой формы или фигуры можно расширять до бесконечности, потому что в спектре солнечного света в действительности все цвета постепенно переходят друг в друга (цветная вклейка, рис. 3).

Три цвета: красный, желтый и синий, — равноудаленные друг от друга на цветовом круге (лежат в вершинах равностороннего треугольника с горизонтальным основанием), называются *первичными* (*простыми*), потому что их нельзя разложить на какие-либо другие цвета и они не могут быть получены путем смешивания любых других цветов. В то же время, смешивая и комбинируя эти три уникальных цвета в различных пропорциях, можно получить все остальное бесчисленное множество цветов и оттенков.



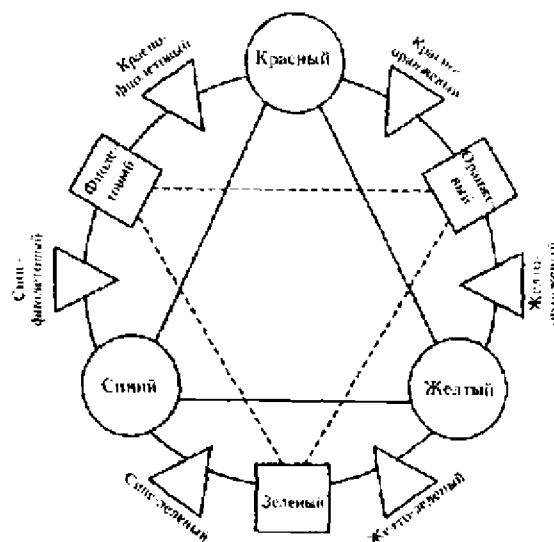


Рис. 158. Цветовой круг с двенадцатью цветами (двенадцатицветовой)

Три цвета: зеленый, оранжевый и фиолетовый (лежат в вершинах перевернутого треугольника) — называются *вторичными*, так как они получаются от смешивания в равной пропорции тех первичных цветов, между которыми расположены: 50% красного и 50% желтого — оранжевый, 50 желтого и 50 синего — зеленый, 50% красного и 50% синего — фиолетовый. Эти три цвета иногда называют *промежуточными*.

Вторичные цвета имеют наряду с первичными 100%-ную хроматичность, но занимают второе место после первичных по своей яркости.

Еще шесть цветов, полученных от смешивания в равной пропорции одного первичного и рядом лежащего вторичного цвета, носят название *третичных* (красно-оранжевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый и красно-фиолетовый (пурпурный)).



Эти цвета расположены между рядом лежащими первичными и вторичными цветами и так же, как и эти, образовавшие их цвета, имеют 100%-ную хроматичность. Первичные, вторичные и третичные цвета, составляющие двенадцатицветовой круг, принято называть *основными*.

Иногда два лежащих рядом основных цвета называют *аналогичными* цветами. Например, аналогичными цветами будут пары цветов: красный и красно-оранжевый, оранжевый и красно-оранжевый, оранжевый и желто-оранжевый, желтый и желто-оранжевый и т. д. по цветовому кругу.

Два хроматических цвета, которые при смешивании в определенной пропорции дают ахроматический «нейтрал» (серый или белый), называются *взаимодополнительными*, или просто *дополнительными*, цветами. По мере добавления к определенному цвету его дополнительного цвета первый цвет, теряя хроматичность и яркость, начинает приближаться к серому, постепенно переходя в полунейтральный цвет. Если смешивание продолжать, то оба цвета станут серыми и ни один из них не будет виден как цвет. (Цветная вклейка, рис. 4)

Взаимодополнительные цвета могут быть только парными и обычно лежат на противоположных концах диаметра цветового круга. Например, взаимодополнительными являются пары цветов: красный — зеленый, желтый — фиолетовый, синий — оранжевый. Эти парные цвета настолько разные, насколько это возможно, потому что каждый из них не содержит никаких цветов, из которых состоит другой. Иногда два цвета, составляющих пару взаимодополнительных цветов, называют *противоположными*, или *контрастными*, цветами. Расположенные рядом (или достаточно близко друг к другу), эти цвета подчеркивают друг друга наилучшим образом. Например, оранжевый на синем фоне, желтый на фиолетовом и красный на зеленом будут восприниматься наиболее яркими и чистыми. За эту способность взаимно усиливать

хроматичность друг друга пары взаимодополнительных цветов иногда называют, особенно в зарубежном цветоведении, комплиментарными парами — «делающими друг другу комплимент».

Все цвета двенадцатицветного круга называются *насыщенными*, потому что они не содержат ни черного, ни белого «нейтралов», а также примесей своих дополнительных цветов.

### **Использование смешивания цветов в декоративной композиции**

В своем чистом виде три первичных цвета — красный, желтый и синий — имеют наивысшую хроматичность (насыщенность), высокую яркость, выглядят наиболее живо и сочно, увеличивают объемность изображения, обладают тонизирующим, бодрящим психологическим действием. и поэтому издавна широко используются в народном декоративно-прикладном творчестве: в костюмах, вышивках, малой скульптуре и игрушках, орнаментовке посуды, кухонной утвари, окраске предметов быта.

Для получения на картинной плоскости декоративной композиции нужного цвета или цветового оттенка используется смешивание цветов. Смешивая три первичных цвета в различных пропорциях, а также смешивая и комбинируя остальные девять основных цветов цветового круга, можно получить все бесчисленное множество так называемых *производных (сложных)* цветов и цветовых оттенков. Производные цвета получаются смешиванием первичных цветов друг с другом, первичных со вторичными, вторичных друг с другом в различных пропорциях и комбинациях. Например,  $\frac{2}{3}$  красного и  $\frac{1}{3}$  желтого дают красно-оранжевый, но  $\frac{2}{3}$  желтого и  $\frac{1}{3}$  красного дают уже оранжево-красный, а  $\frac{3}{4}$  красного и  $\frac{1}{4}$  желтого — красно-оранжевый красный.

В двенадцатицветовом круге используются только «одноцветные» и «двухцветные» наименования цветов. В расширенных цветовых кругах, содержащих 18, 24 и более цветов и оттенков, кроме «одноцветных» и «двухцветных» наименований, для производных цветов используются и «трехцветные» наименования (например, красно-оранжевый, красно-оранжевый, оранжево-красный, оранжевый и т. д.). Поэтому на цветовом круге (особенно, если он включает 18 или 24 цвета и цветовых оттенка) можно не только увидеть тот или иной производный цвет, но и по его названию ориентировочно определить его состав.

Теоретически при смешивании в равных пропорциях трех первичных цветов может быть получен черный «нейтрал», имеющий нулевую хроматичность, однако практически при таком смешивании можно получить что-то очень близкое к черному.

При смешивании двух первичных цветов или же первичного цвета со вторичным (например, красного и оранжевого) при любом количественном соотношении смешиваемых цветов хроматичность получившегося третьего цвета теоретически не изменяется. Однако на практике получившийся цвет выглядит чуть менее сочным и живым, чем смешиваемые цвета.

При смешивании первичных цветов с дополнительными (например, красного с зеленым), а также вторичных цветов друг с другом (например, оранжевого и фиолетового), возникают гармоничные «нейтральные» цветовые тона. Большое многообразие цветов и оттенков: оливково-зеленый, цвет «хаки», каштановый, шоколадный, рыжий (оранжево-коричневый), рыже-красный, цвет увядших листьев, ржавчины, морской волны (голубой «морской» и ему подобные), угля (антрацит), асфальта, землистые цвета и многие другие — результат такого смешивания цветов в разных пропорциях. Многообразие получающихся промежуточных цветов объясняется тем, что каждый первичный цвет со своим дополнительным и каждая пара вторичных цветов содержат все три первичных цвета.

При смешивании двух цветов, расположенных на цветовом круге ближе друг к другу, чем взаимодополнительные цвета, могут быть получены любые цвета, лежащие на цветовом круге в промежутке между двумя смешиваемыми цветами.

Чтобы получить коричневый цвет, который не входит в состав двенадцатицветового круга, а также все оттенки коричневого, смешивают один первичный цвет с его дополнительным цветом. Для получения трех основных оттенков коричневого взаимодополнительные цвета смешивают по 50% каждого. 50% желтого и 50% фиолетового дают цвет охры, 50% красного и 50% зеленого — цвет умбры, 50% синего и 50% оранжевого — цвет сиены.

Незначительно изменяя эти пропорции при смешивании, можно получать различные оттенки охры, умбры и сиены. Если же значительно изменить основные пропорции смешивания, взяв их, например, в соотношении 75% и 25%, то полученный цвет все равно будет близок к коричневому, но все же он будет более близок к тому цвету, которого в процентном соотношении больше. Например, от смешивания 75% желтого и 25% фиолетового получается цвет, очень похожий на цвет старого золота.

Смешивание цветов и их разнообразие используются в декоративной композиции, с одной стороны, для выражения авторского творческого замысла, а с другой — для создания в композиции колористической гармонии и общего единства.

### **Использование светлоты (яркости) и чистоты (хроматичности) цвета в декоративной композиции**

Используя цвет в декоративных композициях (особенно в полихроматических), нужно всегда учитывать, что даже незначительное изменение хотя бы одной из трех главных характеристик цвета обязательно вызовет объек-

тивные изменения самого цвета и, следовательно, его художественно-изобразительного эффекта.

Чистые спектральные цвета имеют собственную природную *светлоту (яркость)*. Однако самый светлый из них — желтый — нельзя сделать таким же светлым, как белый, а самый темный из всех спектральных цветов — фиолетовый — нельзя сделать таким же темным, как черный. Еще большие различия по светлоте возникают при смешивании цветов. Однако во всех случаях светлота конкретного цвета зависит от количества в этом цвете белого или черного (серого).

При добавлении к чистому спектральному цвету белого, серого или черного «нейтралов» хроматичность этого цвета снижается в точной пропорции к количеству добавленного «нейтрала». Но так как в цветовом круге не все цвета имеют максимальную яркость, которую они могли бы достичь, то добавлением небольшого количества белого можно, как правило, значительно увеличить яркость, незначительно снижая при этом хроматичность. (Цветная вклейка, рис. 5).

Если необходимо уменьшить хроматичность (насыщенность) цвета, не изменяя при этом его светлоты (яркости), то используют так называемое «приглушение» цвета, которое заключается в добавлении к нужному цвету серого «нейтрала», имеющего такую же светлоту, какую имеет сам цвет.

Способность хроматических цветов плавно изменять свою светлоту (яркость) и чистоту (хроматичность) открывает перед создателем декоративной композиции широчайшие колористические возможности. Плавно изменяя эти две главные характеристики любого спектрального цвета, например, красного, постепенным добавлением к нему «нейтралов»: белого («разбеление» цвета) или же черного («зачернение» цвета), можно получить цветовой ряд, состоящий из огромного количества оттенков красного цвета — от самого темного до самого светлого. Полу-

ченный таким способом цветовой ряд называется *семейством красных тонов*. Иногда для «зачернения» цвета используют его дополнительный цвет из цветового круга. Однако полученный в результате цветовой ряд или «семейство тонов» не будет для первоначально взятого цвета хроматически чистым. (Цветная вклейка, рис. 6).

«Семейство тонов» может быть получено для любого хроматического цвета и фактически является шкалой плавных переходов от наиболее светлого состояния этого цвета к наиболее темному. В «семействе тонов» цвета при переходе от одного к другому плавно изменяют свою яркость, хроматичность и (или) насыщенность. Такие «семейства тонов» намного облегчают использование в композиции *цветовой тональности*, которую называют также *цветовой светотенью (цветотенью)*. (Цветная вклейка, рис. 7)

Цветовые ряды («семейства тонов») довольно широко используются в декоративных композициях самостоятельно для передачи эффектов освещения, сияния, создания иллюзий деформации различных изображаемых форм.

Используя в композиции «зачернение» цвета, нужно учитывать, что цвета с высокой насыщенностью увеличивают объемность изображаемых объектов, а зачерненные — уменьшают. Кроме того, «разбелы» и «зачернения» не только снижают насыщенность цвета, но и ослабляют цветовые контрасты.

### **Использование цветовой тональности (цветотени) в декоративной композиции**

*Цвет и цветовая тональность* являются очень мощными и наиболее доступными изобразительными средствами. Однако при сравнении степени эмоционального воздействия этих изобразительных средств, а также их выразительных возможностей для передачи зрителю композиции тех или иных мыслей, того или иного настроения первен-

ство остается за *цветовой тональностью* (*цветотенью*). Достаточно сказать, что существуют высокохудожественные цветные композиции, созданные с помощью «семейств тонов». Поэтому нужно помнить, что чрезмерное и постоянное увлечение яркостью и контрастностью цвета или, наоборот, гармоничными цветовыми сочетаниями может привести к недооценке такого высокохудожественного выразительного средства, как *цветовая светотень*.

*Тональность цвета*, которую называют также *цветовой светотенью*, среди всех изобразительных средств занимает особое место. И поэтому правильное понимание роли в декоративной композиции *цветовой светотени* намного облегчает понимание роли и самого цвета.

Цветовую светотень в количественном отношении характеризует количество белого (светлого) или же черного (темного) в тех оттенках цвета, которые выбираются для получения той или иной цветовой тональности. В то же время «семейство тонов» любого цвета наглядно показывает, сколько белого или черного имеет тот или иной тон этого цвета. И поэтому по аналогии с «серой» шкалой черно-белой светотени «семейство тонов» какого-либо определенного цвета является хроматической шкалой градации цветовой светотени для этого цвета. На практике интенсивность (тональность) цветовой светотени определяют путем сравнения цветовых тонов, выбранных для создания цветовой светотени, с тональностями стандартной ахроматической «серой» шкалы черно-белой светотени.

Таким образом, использование цветовой светотени в декоративной композиции можно рассматривать совместно и на примере использования *черно-белой (ахроматической) светотени*, потому что и та и другая светотень имеют одну общую природу и одну общую характеристику — соотношение белого и черного. Только для ахроматического цвета это соотношение используется в его чистом виде, а для хроматических цветов соотношение



белого и черного в конкретном цвете. По этой причине ахроматическая «серая» шкала светотеневой градации служит эталоном и стандартом для измерения и сравнения интенсивности как черно-белой светотени, так и цветовой светотени, созданной тональностями конкретного цвета или тональностями его оттенков.

Цветовая светотень, кроме создания чисто колористических эффектов, в полной аналогии с черно-белой светотенью используется для достижения самых различных художественно-изобразительных целей.

Во всех композициях светотень (черно-белая в ахроматических и цветовая — в цветных) служит главным средством для передачи зрителю эмоций, настроения, а также для создания световых и цветовых контрастов. Более светлые области цветовой светотени создают эмоциональные настроения радости, бодрости, легкости, и, наоборот, более темные участки создают в композиции визуальные ощущения грусти, загадочности, таинственности. Достаточно большие области композиции, в которых нет цветовой светотени, могут иногда выглядеть однообразно, скучно и даже уныло.

С помощью более светлой или более темной цветотени можно соответственно создавать визуальные эффекты расширения или же сокращения той или иной области композиции.

Резкие цветотеневые подчеркивания и контрасты между наиболее светлыми и темными тонами одного цвета или нескольких цветов вносят в композицию драматизм. И наоборот, однотонность цвета сглаживает драматизм и «убивает» сильные цветотеневые контрасты.

Используя цветотеневую контраст, можно с помощью более светлой цветотени визуально «выдвигать» объекты композиции вперед, а с помощью более темной цветовой светотени «отодвигать» их назад. Минимальная интенсивность цветовой светотени также отодвигает объекты назад, особенно при использовании «прохладных» цветов, что ча-

сто помогает создать ощущение определенной дистанции между объектами. Таким образом, цветовая светотень может успешно создавать на картинной плоскости небольшую глубину пространства.

Использование разной по интенсивности цветовой светотени позволяет удачно и плавно балансировать композицию, изменяя визуальную тяжесть (вес) и статичность (устойчивость) объектов композиции. Более темные светотени визуально придают объектам массивность, более светлые — большую легкость и воздушность.

В полной аналогии с черно-белой светотенью с помощью цветовой светотени можно создавать в композиции визуальное движение, а путем повторения подобных или идентичных цветовых светотеней можно направлять взгляд зрителя к определенной области или же объекту композиции.

Композиционно задуманное повторение подобных или идентичных цветовых светотеней может увеличивать *гармонию* и усиливать *общее единство* композиции.

### Создание цветотеневого композиционного баланса

Композиционный баланс для черно-белой и цветовой светотени основан на одних и тех же принципах и создается одними и теми же или подобными методами.

Художественное использование в композиции цветовой тональности (цветотени) обязательно предусматривает создание *цветотеневого баланса* (*баланса цветовых тонов*), который является своеобразным «ключом», открывающим путь для создания колористического и общего композиционного баланса. Цветотеневой баланс достигается с помощью визуального *принципа цветотеневой трехкомпонентности*, согласно которому для достижения наилучшего восприятия будущей композиции необходимо, чтобы все многообразие используемых в ней цвето-

вых тонов (цветотеней) можно было условно разделить на три крупные группы — темные цветовые тона, средние и светлые. По сути этот принцип основан на визуальных законах *отбора* и *подобия*, согласно которым объекты с подобными (близкими) тонами цветотени объединяются в удобные для восприятия визуальные группы, и наоборот, при неограниченном количестве разных, но ничем не связанных между собой цветовых тонов, как правило, теряются гармония и общее единство. Учитывается при этом также и принцип *контраста*, согласно которому нужно уделять внимание не только цветам, но и контрастам цветотени.

Важно сразу понять, что принцип цветотеневой трехкомпонентности не является ограничивающим принципом. Создавая композицию, можно использовать любое количество цветовых тонов, что будет только усиливать ее художественность. Однако все это цветотеневое богатство должно с достаточной очевидностью визуально распределяться на три условные группы: темные цветовые тона, средние и светлые. Рекомендуемые соотношения площадей картинной плоскости композиции, занятых этими группами, приблизительно таковы: темные цветовые тона — 25%, средние — 60 и светлые — 15%. Однако для достижения определенного художественного или эмоционального эффекта вполне возможно сознательное и целенаправленное несоблюдение этих соотношений.

Для удобства объединения в группы цветовых тонов ахроматическая «серая» шкала, с помощью которой сравниваются интенсивности цветовых тональностей, разбита на три условные группы тонов: светлые, средние и темные.

### **Основные схемы использования цветовых тональностей в декоративных композициях**

При использовании в декоративных композициях принципа цветотеневой трехкомпонентности можно при-

держиваться какой-либо одной из основных цветотеневых схем:

- 1) цветные темные формы на фоне цветовых оттенков средних тонов;
- 2) цветные светлые формы на фоне цветовых оттенков средних тонов;
- 3) большая темная и малая светлая цветные формы на фоне цветовых оттенков средних тонов;
- 4) большая светлая и малая темная цветные формы на фоне цветовых оттенков средних тонов;
- 5) объекты и элементы композиции с плавно меняющейся разницей цветовой тональности;
- 6) объекты и элементы композиции с «шахматной» разницей цветовой тональности.

Для распределения цветовых светотеней и создания в декоративной композиции того или иного колористического цветотеневого баланса используют два основных пути (способа), которые условно можно назвать «мажорным» и «минорным» распределением. При «мажорном» способе используются цветовые светотени с достаточно большой тональной разницей (отдаленные друг от друга на «серой» стандартной шкале). Максимально достижимая при этом разница – самая темная и самая светлая цветовая светотень сравнительно с «серой» шкалой.

Для фона при «мажорном» распределении используют, обычно, различные цветовые оттенки «средней» тональности. Такой путь контрастного распределения цветовых светотеней выбирают для создания заранее задуманной драматической игры светлого против темного.

При «минорном» способе, который является более «тонким» и художественным, используются цветовые светотени с небольшой тональной разницей (расположенные достаточно близко друг от друга на «серой» шкале). Этот путь малоконтрастного распределения цветовых светотеней выбирают для снижения драматического эффекта и передачи различных более «тонких» эмоциональ-



ных ощущений. «Минорный» способ распределения цветовых светотеней удобен также для создания в композиции цветового ритма.

Выбор способа распределения цветовых светотеней производят в зависимости от творческого замысла и в гармоничных соотношениях с другими изобразительными средствами, которые используются в создаваемой композиции.

Широкие возможности выбора и варьирования цветовой светотени являются одной из причин сложности точного подбора цветового оттенка нужной тональности в создаваемой композиции.

Исключительно полезным практическим шагом перед выбором цвета и цветовой тональности (цветотени) для объектов, элементов и фона цветной композиции может служить пробное распределение на отдельном формате ахроматической черно-белой светотени. Черно-белую светотень в «серой» шкале можно рассматривать и корректировать достаточно объективно, в то время как выбор в самом начале цвета и цветовой светотени вносит дополнительные эмоции и мешает объективному суждению.

После того, как светотень будет сбалансирована в «серой» шкале, можно переходить с помощью этой же «серой» шкалы на цветовую светотень и цвет. Как правило, если композиция хорошо выглядит в ахроматическом цвете, она будет хорошо выглядеть и в хроматических цветах, потому что многие композиционные проблемы (визуальная тяжесть объектов, асимметричность, общий баланс, разнообразие, гармония и единство) будут уже решены.

Останется выбрать цвета и цветовые светотени в соответствии с художественным замыслом, руководствуясь при этом «серой» светотеневой шкалой и пробной композицией в ахроматическом цвете. В качестве окончательной проверки правильности распределения цветовой светотени можно сделать черно-белое фото готовой цветной

композиции, на котором отчетливо проявятся как распределение, так и соотношения цветовых светотеней. Такое фото полезно потому, что иногда именно сам цвет может мешать правильному и точному восприятию цветовой светотени.

Более простым приемом проверки распределения цветовой светотени является последовательное рассматривание готовой цветной композиции через стеклянные или пластиковые светофильтры: красный, желтый, синий.

### **Взаимные отношения фона и изображения в цветной композиции**

Одной из важных проблем, которой при создании цветной декоративной композиции иногда уделяют недостаточное внимание, является *выбор цвета*, его оттенков и цветовой светотени для фона. Цвет или цветовой оттенок фона может значительно влиять на общую расстановку цветовых светотеней на картинной плоскости и этим изменять характер композиции. Фон нужно считать одним из элементов композиции. Если для фона (*негативное пространство*) выбрана «средняя» тональность цвета, то тогда в изображении (*позитивное пространство*) можно использовать цветовые светотени любой интенсивности — от наиболее светлых до наименее темных, хотя в целом это будет менять драматический эффект композиции.

Если для фона выбрана «светлая» цветовая тональность, то в изображении должны быть использованы «средние» и «темные» тона цветовой светотени. И наоборот, если для фона выбрана «темная» цветовая тональность, то в изображении нужно использовать «средние» и «светлые» цветовые светотени. Например, сочетание светлых бежевых или пастельных голубых оттенков фона и «светлых» и «средних» тонов цвета и цветовой светоте-

ни в изображении даст маловыразительный общий эффект.

Выбирая цветовой оттенок для фона, нужно также учитывать, что на фоне с «темной» цветовой тональностью (особенно на черном или темно-сером) цветовые тона изображения воспринимаются менее насыщенными, и наоборот, на фоне со «светлой» цветовой тональностью (особенно на белом или светло-сером) цвета изображения воспринимаются более насыщенными.

Белый фон визуально увеличивает хроматичность цветов композиции, делает их более яркими и жизненными. Этот эффект белого фона используется, когда нужно подчеркнуть или визуально усилить насыщенность цвета. Серый фон (особенно темно-серый) снижает хроматичность цветов изображения, делает их менее яркими и более мягкими. Белый фон дает наивысший контраст с изображением, серый фон этот контраст снижает.

На «среднем» сером фоне хорошо выглядят насыщенные первичные цвета: красный, желтый, синий (лучше голубой), а также «нейтралы» — белый и черный.

Более темный серый фон в целом способен увеличивать яркость цветов композиции, однако его использование бывает не всегда удачным, так как некоторые цвета на этом фоне могут снижать свою хроматичность, «увядать» и «теряться».

Черный фон, несмотря на то, что он визуально снижает насыщенность любого цвета, в целом способен несколько увеличить яркость цветов, а главное — резко усилить драматизм всей композиции. Однако некоторые цвета (например, голубо-фиолетовый, фиолетовый) будут «теряться» из-за низкого контраста с этим фоном.

Цветной фон неярких, светлых и даже бледных оттенков: желто-зеленый, голубо-фиолетовый, красно-оранжевый и т. д., если он достаточно светлый, то, как правило, обеспечивает хороший контраст с цветами изображения. Поэтому часто в декоративных композициях использует-

ся светлый фон. Однако иногда обращаются к фону намного более темному, чем цвета изображения. Такие цветотеневые отношения позитивного и негативного пространств композиции напоминают фотографический негатив и при соответствующем авторском замысле могут создавать высокий драматизм.

Таким образом, при любых способах использования фона между позитивным и негативным пространствами композиции должен быть обязательный контраст.

### Использование «температуры» цвета в декоративной композиции

Условная «температурная» характеристика цветов возникла не случайно. Одни цвета эмоционально воспринимаются как «теплые», вызывая представления о солнце, огне, жарком лете. Другие цвета воспринимаются как «прохладные (холодные)», вызывая в сознании ощущения холодной воды, зимы, льда.

«Теплые» цвета («теплая» гамма) ускоряют пульс и повышают температуру тела зрителя, радуют, возбуждают и «подогревают» активность. Иногда они могут вносить даже драматизм. «Прохладные» цвета («прохладная» гамма), наоборот, замедляют пульс, вызывают грусть, создают впечатление успокоенности и «охлаждают» активность.

«Теплые» цвета отражают больше света, чем «прохладные», и поэтому они более яркие. Нейтралы — белый, черный и серый — остаются нейтралами и с точки зрения их «температуры».

Условная «температура» цвета на практике определяется понятиями: теплый, горячий, жгучий, прохладный, холодный, ледяной, ни теплый, ни прохладный.

Общего мнения о границах на цветовом круге для «теплых» и «прохладных» цветов не существует. Чаще всего к «теплым» относят цвета правой стороны цветового



го круга, начиная с красного и до желто-зеленого. Тогда в группу «прохладных» попадают цвета от красно-фиолетового до зеленого. Наклонная разделительная линия показывает, что теплые цвета имеют примесь желтого цвета, а прохладные цвета — голубого (рис. 159).

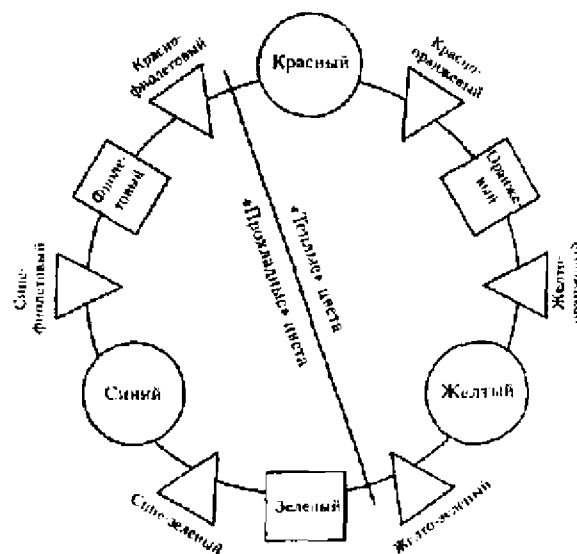


Рис. 159. Условные «температурные» характеристики цветов

Иногда считают, что группу «теплых» цветов дополняет также и красно-фиолетовый. А иногда, что желтый, его смеси с красным и красный, а затем красный и его смеси с фиолетовым и сам фиолетовый, принадлежат к «теплой» стороне цветового круга. При этом цвета от сине-фиолетового до желто-зеленого принадлежат к его «прохладной» стороне. Есть и еще одно мнение, согласно которому фиолетовый и желто-зеленый являются «бестемпературными» цветами, т. е. ни «теплыми», ни «прохладными».

С учетом всех мнений наиболее правильным будет понимание того, что в каждом цвете с точки зрения его «температуры» заложены как «теплые», так и «прохладные» свойства. Например, лимонно-желтый цвет — явно «прохладный», а золотисто-желтый — «теплый», хотя оба эти цвета являются чистыми формами желтого цвета. Точно так же проявляют себя в «температурном» отношении и все остальные цвета. И все же для получения самого «теплого» цвета используют смешивание красного с оранжевым, а самого прохладного — голубого и зеленого.

Кроме различия в «температурных» свойствах, «теплые» и «прохладные» цвета по-разному воспринимаются смотрящим. «Теплые» цвета, особенно с достаточно темной тональностью, визуально увеличивают размеры соответственно окрашенных объектов и несколько выдвигают их вперед. «Прохладные» цвета, особенно со светлой тональностью, наоборот, визуально уменьшают размеры объектов и несколько отодвигают их назад. Эти свойства «теплых» и «прохладных» цветов позволяют с их помощью визуально «передвигать» объекты композиции и создавать небольшую глубину пространства. Однако на подобные «движения» цветов в значительной мере влияют цвета, расположенные рядом или по соседству.

При выборе цвета для того или иного объекта или элемента композиции визуально-чувственное ощущение его «температуры» нужно рассматривать не изолированно, а с учетом «температуры» цвета всех соседствующих объектов. Соседство «прохладного» и «теплого» цветов делает «прохладный» более «прохладным», а «теплый» более «теплым». Соседство двух цветов с одинаковой или похожей «температурой» делает два «прохладных» цвета менее «прохладными», а два «теплых» менее «теплыми».

Теплота цвета зависит и от его окружения. Например, ярко красный цвет по отношению к оранжевому воспринимается холодным, а по отношению к синему цвету — теплым.

С помощью «температуры» цвета можно создавать контрастные взаимоотношения. Например, самый «теплый» объект или участок в «прохладной» композиции или же самый «прохладный» объект или участок в «теплой» композиции обязательно привлекут к себе повышенное внимание зрителя. Для создания контраста можно удачно использовать «теплые» и «прохладные» цветотени.

Используя в композиции «температурную» характеристику цвета, нужно учитывать, что на нее влияют также *светлота* и *насыщенность* этого цвета.

Таким образом, сочетание и противопоставление «теплых» и «прохладных» цветов являются одним из важных приемов организации колорита в декоративной композиции.

### **Использование «веса» цвета в декоративной композиции**

Различные цвета иногда условно определяют при их восприятии как «легкие» или «тяжелые». К «легким» или «воздушным» цветам обычно относят светлые, холодные малонасыщенные цвета, особенно-синие и голубые, напоминающие цвет неба, воздушного пространства. К «тяжелым» относят теплые, темные, плотные цвета — коричневые, оливковые, черные, темно-серые и др. «Тяжелые» цвета часто ассоциируются с цветом земли.

### **Использование «звучности» цвета в декоративной композиции**

В художественной практике часто одни цвета называют «звучными», а другие — «глухими». Эти субъективные эмоциональные характеристики зависят от *насыщенности* того или иного цвета. Например, насыщенный

ярко-красный цвет — самый звонкий, а насыщенный темно-коричневый — один из самых «глухих».

### **Использование «пространственной подвижности» цвета в декоративной композиции**

В художественной практике на основе субъективного эмоционального восприятия цвета иногда делают на «выступающие» и «отступающие». Например, если два объекта композиции одинакового размера и формы имеют один — красный, а другой — синий цвет, то объект красного цвета будет визуально выдвигаться и «выступать» вперед, а синий «отступать» назад.

Кроме «выступающих» и «отступающих» цветов, выделяют также «глубокие» и «поверхностные» цвета.

### **Использование цветового контраста в декоративной композиции**

Существуют два вида контраста: ахроматический — световой и хроматический — цветовой. Цветовой контраст является одним из важнейших формообразующих элементов декоративной композиции. Цветовая тональность (цветотень), цветовая гармония, колорит очень часто строятся по принципу контраста. Вполне можно считать, что контраст — это «соль» любой композиции.

Все чистые спектральные цвета в большей или меньшей степени контрастируют друг с другом, создавая цветовой контраст. Поэтому любые два цвета, стоящие рядом или же накладывающиеся друг на друга, испытывают взаимное влияние. Например, красный объект на желтом фоне будет визуально казаться меньше, тусклее и несколько отодвинется назад. Этот же красный объект на



зеленом фоне будет визуально казаться больше, ярче и несколько выдвигаться вперед. Этот пример показывает, что взаимодополнительные (противоположные) цвета (в данном случае красный и зеленый) создают самый сильный контраст. Способность взаимодополнительных цветов, когда они рядом, казаться ярче, визуально изменять размеры объекта носит название *противоположного (или взаимодополнительного) цветового контраста*.

Значительные «разбеления» или «зачернения» любых сопоставляемых цветов уменьшают эффективность цветowych контрастов.

При сопоставлении «прохладных» цветов возникает более сильный цветовой контраст, чем при сопоставлении «теплых».

Чтобы акцентировать или подчеркнуть чистоту, «звучность» того или иного цвета, часто используют *контраст по насыщенности*.

Контрасты, полученные с помощью сопоставления разных цветов, могут быть достаточно сильными, однако, они уступают по силе цветотеневым контрастам. Так, например, два разных цвета с одинаковой тональностью цветотени (в сравнении и в соответствии с ахроматической шкалой светотеневой градации) создают контраст не такой большой силы, на которую можно было бы рассчитывать. В любом случае для достижения наибольшей силы контраста с помощью разных цветов нужно использовать яркие цвета и лучше на тусклом фоне поскольку, яркие цвета, больше привлекают взгляд, чем тусклые.

### **Главные функции цвета при создании декоративной композиции**

1. С помощью колорита композиции раскрывать ее содержание.
2. Расширять или сужать пространство картинной плоскости композиции, придавать ему легкость или

массивность, прозрачную открытость или, наоборот, замкнутость.

3. Создавать и передавать зрителю определенные эмоции и настроения: позитивные (оживление, бодрость, лиричность, веселье, радость, счастье), нейтральные (спокойствие, созерцательность, безразличие) или негативные (грусть, скука, безысходность, напряжение, драматизм, злость, страх).
4. Создавать и передавать зрителю экспрессию как объективную, так и субъективную. При этом субъективная экспрессия создается, как правило, путем изменения цвета реальных объектов окружающей среды.
5. Создавать композиционный колористический баланс, используя все богатство количественных и качественных характеристик цвета (хроматичность, яркость (светлоту), сочетаемость и взаимовлияние цветов, различные площади цвета на картинной плоскости, «температуру», «вес», «подвижность» и т. д.).
6. Создавать композиционное единство с помощью общего доминантного цвета, повторения какого-либо определенного цвета или же его оттенков.
7. Создавать выделение, подчеркивание (акцент) определенных объектов или элементов композиции с помощью цветового контраста или же цветотени.
8. Создавать композиционное движение или ритмичность, а также направление взгляда зрителя по картинной плоскости.

### **Современная теория и методы выбора и создания гармоничных цветовых схем декоративных композиций**

Для обозначения совокупности всех цветовых элементов композиции, а главное — для характеристики их соотношения, взаимосвязи и взаимодействия, существует

понятие *колорит композиции* (от итал. *colorito* — от лат. *color* — цвет, краска), который по своей сути является цветовым строем композиции и одним из важнейших элементов ее художественной формы. Поэтому любую творчески задуманную и правильно составленную цветовую схему декоративной композиции нужно рассматривать как план использования цветового строя, который обеспечит будущей композиции *колористическую гармонию и единство*. Очень часто колорит композиции определяется входящими в нее доминирующими цветами и их оттенками. Если, например, в композиции преобладают зелено-голубые цвета, то при наличии в ней небольших участков коричневого и желтого она будет иметь зелено-голубой колорит и в этом колорите восприниматься зрителем.

*Цветовая (колористическая) гармония* является результатом творческого поиска такого сочетания цветов, которое должно способствовать, а иногда и обеспечивать композиции высокую художественную выразительность. Цветовая гармония создается согласованностью цветов и пропорциональностью между цветовыми площадями, равновесиями и созвучиями, найденными и основанными на неповторимом облике (эффекте) каждого цвета. При создании цветовой гармонии чаще всего используются принципы гармоничного сочетания цветов или же цветового (хроматического) контраста. Цветовая гармония должна иметь содержательную обоснованность, направленную на выявление авторского творческого замысла.

Так как цветовая гармония возникает, из цветов, объединенных между собой по какому-либо принципу, все богатство цветовых композиционных схем можно условно разделить на три большие группы:

- ✓ *формализованные* цветовые схемы, основанные на расчетном планировании цветовых сочетаний с использованием цветового круга или других цветовых форм и фигур разной степени сложности, а также на основных законах (физических и визуальных) сочетаемости и взаимовлияния цветов;



- ✓ **комбинированные** цветовые схемы, основанные на сочетании двух или нескольких формализованных цветовых схем;
- ✓ **неформализованные** цветовые схемы, основанные полностью или же в большей степени на творческом воображении автора композиции.

### **Основные формализованные цветовые схемы декоративных композиций**

Для простоты и удобства можно упрощенно представлять цветовую схему композиции как гармоничную палитру или гамму цветов.

#### *Монохроматическая (одноцветная) цветовая схема и композиция*

В **монохроматической** композиции используется самая простая цветовая схема — гармония только одного цвета (например, красного) с собственным цветотеневым «семейством тонов». Другими словами, в одноцветной композиции используются один цвет и все тональности этого цвета. И поэтому основными практическими приемами при создании монохроматической композиции являются «разбелы» (осветления) и «зачернения» (затемнения) выбранного композиционного цвета, а также «приглушения» (добавление к основному цвету серого такой же светлоты (яркости)). Иногда для уменьшения яркости и соответственно хроматичности цвета, выбранного для композиции, этот цвет смешивают в тех или иных пропорциях с его дополнительным цветом.

Для художественного обогащения монохроматической композиции обычно используют четыре основных метода:

- а) добавление в композицию рисунка или акцентов белого или черного, что не изменит ее монохроматической природы;



- б) добавление в композицию серого рисунка или оттенков серого, что не изменит ее монохроматической природы;
- в) иногда в монохроматическую композицию добавляют еще один цвет, *родственный* основному композиционному цвету. Однако при этом общая концепция монохроматической цветовой схемы должна сохраняться;
- г) для усиления разнообразия и оживления одноцветной гармонии в монохроматической композиции можно успешно использовать разные фактуру и текстуру объектов композиции.

К очевидным достоинствам монохроматической цветовой схемы относится гарантированная цветовая гармония. Однако есть и серьезная опасность – не совсем творческий подбор цветовых тонов может привести к цветовой монотонности композиции и даже сделать ее скучной.

Несмотря на то, что монохроматические композиции на практике встречаются не часто, ничто не мешает такой композиции при соответствии творческого замысла монохроматической цветовой схеме быть высокохудожественным произведением. В то же время для выражения определенного авторского замысла монохроматическая композиция может быть очень актуальной.

#### *Цветовая схема гармонии родственных цветов и родственно-цветовая композиция*

В *родственно-цветовой* композиции используется цветовая схема, построенная на гармонии нескольких *родственных* цветов и их оттенков.

В классическом варианте родственно-цветовой гармонии используется один первичный цвет, один соседний с ним вторичный и один третичный, лежащий между этими двумя цветами. Естественно, что при этом могут исполь-

зоваться любые цветовые оттенки этих основных цветов цветового круга. Всего в классическом варианте сочетания родственных цветов возможны шесть видов *родственно-цветовых* гармоний: красно-оранжевая, желто-оранжевая, красно-фиолетовая, сине-фиолетовая, сине-зеленая, желто-зеленая.

Классический вариант гармонии родственных цветов, давая возможность достаточно широкого выбора цветовой гаммы, в то же время практически гарантирует композицию цветовую гармонию. Однако, возбуждая чувство радости и «подогревая» активность, этот вариант цветовых гармоний испытывает определенный недостаток драматизма.

В расширенном варианте родственно-цветовых гармоний используются от трех до пяти цветов, расположенных рядом (взятых подряд) на цветовом круге. Такие цвета считаются родственными, особенно если они имеют один общий цвет (например, красный, красно-оранжевый и красно-фиолетовый; оранжевый, красно-оранжевый и желто-оранжевый; желтый, желто-зеленый и желто-оранжевый и т. д.).

Иногда для уменьшения яркости и соответственно хроматичности любого из выбранных для композиции родственных цветов его смешивают в тех или иных пропорциях с его дополнительным цветом.

Для усиления разнообразия в родственно-цветовую композицию в качестве отдельных элементов могут быть введены черный, белый и серый «нейтралы».

Расширенный вариант родственно-цветовых гармоний значительно увеличивает возможности выбора цветовой гаммы, позволяет достаточно легко передавать настроения и возбуждать эмоции, однако также испытывает недостаток драматизма, хотя и в меньшей степени, чем классический вариант.



*Цветовая схема гармонии родственно-контрастных цветов  
и родственно-контрастная цветовая композиция*

**Родственно-контрастная** цветовая гармония использует сразу два первичных цвета (красный с желтым, красный с синим, желтый с синим) и одновременно к каждому из двух выбранных первичных цветов добавляются поочередно по одному ближайшему вторичному цвету. Таким образом, в родственно-контрастной цветовой схеме участвуют четыре цвета: два первичных и два вторичных. Всего в этой цветовой схеме возможны шесть цветовых сочетаний:

- 1) красный — желтый — оранжевый — зеленый;
- 2) красный — желтый — оранжевый — фиолетовый;
- 3) красный — синий — фиолетовый — зеленый;
- 4) красный — синий — фиолетовый — оранжевый;
- 5) желтый — синий — оранжевый — зеленый;
- 6) желтый — синий — зеленый — фиолетовый.

Основной цветовой контраст в родственно-контрастной схеме возникает вследствие того, что во всех ее шести вариантах один из двух входящих в схему первичных цветов имеет свой дополнительный (противоположный) цвет (например, красный и зеленый, желтый и фиолетовый и т. д.).

Существует упрощенный вариант родственно-контрастной цветовой гармонии, в котором используются сочетания трех цветов: одного первичного и двух вторичных, расположенных на цветовом круге по обе стороны от первичного. Всего в этой цветовой схеме возможны три цветовых сочетания:

- 1) красный — оранжевый — фиолетовый;
- 2) синий — фиолетовый — зеленый;
- 3) желтый — зеленый — оранжевый.

В этих цветовых сочетаниях вторичные цвета являются родственными с первичным и контрастными по отношению друг к другу.

Декоративная композиция на основе родственно-контрастной цветовой гармонии богата множеством цветовых оттенков, имеет естественный колорит, усиливает настроение активности, радости и может при этом дополнительно создавать ощущение легкого драматизма.

*Цветовая схема гармонии контрастных цветов  
и контрастно-цветовая композиция*

В этой цветовой схеме могут использоваться два вида цветовых контрастных сочетаний:

- а) сочетание одного первичного цвета с дополнительным (вторичным) цветом.

Этот вариант сочетания *взаимодополнительных цветов* обеспечивает наиболее чистый и сильный цветовой контраст. Это происходит оттого, что первичный цвет и его дополнительный вторичный разные настолько, насколько это возможно, потому что каждый из них не содержит никаких цветов, из которых состоит другой.

Однако в этом варианте контрастной цветовой схемы возможны только три цветовых сочетания:

- 1) красный — зеленый;
- 2) синий — оранжевый;
- 3) желтый — фиолетовый;

- б) сочетание двух любых цветов (кроме первичного с дополнительным), лежащих на цветовом круге напротив друг друга и условно называемых *противоположными*.

Этот вариант открывает исключительно широкие возможности для контрастных цветовых сочетаний. Главными из них являются сочетания *двух третичных цветов*, лежащих на цветовом круге напротив друг друга: красно-оранжевый и сине-зеленый; желто-оранжевый и сине-фиолетовый; желто-зеленый и красно-фиолетовый.

Так как в контрастно-цветовой композиции используются только два цвета, то распределение площади картинной плоскости между этими двумя цветами отличается от общепринятого. После выбора доминантного цвета можно отдать под этот цвет до 75% всей площади, оставив для субдоминантного цвета оставшиеся 25%.

Добавление в композицию в качестве отдельных элементов черного, белого или серого «нейтралов», а также оттенков коричневого может производиться в разумных пределах за счет площадей двух основных контрастных цветов без нарушения общей цветовой схемы.

При использовании вариантов контрастно-цветовой схемы можно добавлять в композицию третий оттенок, взятый из цветотеневого ряда («семейства тонов») любого из двух основных противоположных цветов. Например, используя в качестве основных желтый и фиолетовый цвета, можно добавить к ним «разбеленный» или же «зачерненный» желтый или фиолетовый.

Уже говорилось, что, оказываясь в композиции рядом (или достаточно близко друг к другу), противоположные цвета очень выгодно подчеркивают и взаимно обогащают свою хроматичность. Оранжевый на синем фоне, желтый на фиолетовом и красный на зеленом будут восприниматься наиболее яркими и чистыми. И наоборот, когда противоположные цвета смешиваются, то взаимно ослабляют хроматичность друг друга. Поэтому неудачно выбранная пропорция при смешивании двух противоположных цветов может привести к появлению в композиции тусклого и невыразительного (нейтрального) цвета. В то же время, если насыщенность противоположных цветов уменьшается, то они делаются менее драматичными и более приемлемыми в композиции с общей «спокойной» цветовой гаммой. Чтобы уменьшить контрастность и драматичность противоположных цветов, их можно, не используя смешивания, разделить на картинной плоскости каким-нибудь другим цветом.

Используя гармонию контрастных цветов, можно создавать в композиции наивысший хроматический контраст и получать звучную мажорную цветовую гамму, в которой цвет проявляет себя наиболее активно. В то же время цветовой контраст вносит в композицию подлинный драматизм, делает ее броской, захватывающей внимание и довольно часто откровенно декоративной. Поэтому в любом случае разумное использование контрастных чистых цветов и в других цветовых схемах, придает декоративной композиции большую жизненность. Например, очень эффективно использовать рядом два взаимодополнительных цвета для выделения или подчеркивания объектов композиции, особенно при создании доминанты или сильных акцентов.

#### *Цветовая схема гармонии разделенных контрастных цветов*

Эта цветовая схема существует в двух вариантах: трех- и четырехцветном.

*Трехцветный вариант.* В этом варианте цветовой схемы используются три цвета: один любой цвет из цветового круга и два цвета, расположенные по обе стороны от того цвета, который является *дополнительным* или *противоположным* первому цвету. Например, синий, желто-оранжевый и красно-оранжевый; сине-фиолетовый, желтый и оранжевый и т. д.

*Четырехцветный вариант.* В этой цветовой схеме используются четыре цвета: любые три цвета, взятые подряд на цветовом круге, и добавленный к ним *дополнительный* или *противоположный* цвет к среднему цвету из трех взятых подряд. Например, зеленый, сине-зеленый, желто-зеленый и красный (взаимодополнительный с зеленым); синий, сине-фиолетовый, сине-зеленый и оранжевый (взаимодополнительный с синим); фиолетовый, сине-фиолетовый, красно-фиолетовый и желтый (взаимодополнительный с фиолетовым).



модополнительный с фиолетовым); фиолетовый, красно-фиолетовый, красный и желто-зеленый (противоположный красно-фиолетовому) и т. д.

Декоративная композиция, использующая трехцветную цветовую схему, очень художественна, так как должна быть построена на тонкой разнице между прямым *дополнительным* или *противоположным* цветом, который ожидает увидеть зритель, и двумя соседними с ним цветами.

В декоративной композиции, использующей четырехцветную цветовую схему, *противоположный* цвет нужно употреблять подчиненно — с целью небольшого «приглушения» трех соседних родственных цветов при одновременном сохранении общей цветовой гармонии.

*Цветовая схема гармонии двойных  
контрастных цветов*

В этой цветовой схеме используется гармония четырех цветов. Из цветового круга выбираются два любых, чаще всего соседних цвета и к ним добавляются два других цвета, расположенных на цветовом круге прямо напротив первых (*дополнительные* или *противоположные* цвета). Например, красный — красно-оранжевый — зеленый — сине-зеленый; фиолетовый — сине-фиолетовый — желтый — желто-оранжевый и т. д.

*Цветовая схема гармонии разделенных двойных  
контрастных цветов*

Гармония этой полихроматической цветовой схемы строится в полном соответствии со схемой гармонии разделенных контрастных цветов, но при этом используется не один, а два набора разделенных *взаимодополнительных* или *противоположных* цветов.

Главная колористическая опасность при использовании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

#### *Цветовая схема гармонии тройных контрастных цветов*

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония шести цветов. Из цветового круга выбирают три любых, чаще всего соседних цвета и к ним добавляют три других цвета, расположенных на цветовом круге прямо напротив первых (*дополнительные* или *противоположные* цвета). Например, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый.

#### *Триадная (трехцветная) схема цветовой гармонии*

В этой цветовой схеме используется гармония трех цветов, схема существует в трех вариантах:

- а) гармония любых трех цветов, расположенных на цветовом круге на одинаковых расстояниях друг от друга (т. е. равноудаленных). Такие цвета лежат в вершинах вписанного в цветовой круг равностороннего треугольника. Например: красный — синий — желтый; оранжевый — зеленый — фиолетовый; сине-зеленый — красно-фиолетовый — желто-оранжевый и т. д.

В этом варианте *триадной* цветовой схемы возникает сочетание трех первичных цветов: красный — синий — желтый. Теоретически любое сочетание первичных цветов друг с другом: красного с синим, красного с желтым или синего с желтым — является по вполне понятным причинам нейтральным как в отношении их взаимной родственности, так и контрастности. Это теоретическое положение относится к чистым цветам, в которых нет примесей любых других цветов или же «нейтралов» — белого, черного или серого.



В художественной практике нейтральные сочетания чистых первичных цветов друг с другом все же чаще всего условно относят к контрастным;

б) гармония любых трех цветов, которые лежат в вершинах вписанного в цветовой круг равнобедренного треугольника. Например, красный — сине-зеленый — желто-зеленый; фиолетовый — желто-зеленый — желто-оранжевый и т. д.;

в) гармония любых трех цветов, которые лежат в вершинах вписанного в цветовой круг прямоугольного треугольника. Например, красный — зеленый — синий.

Равносторонний, равнобедренный и прямоугольный треугольники можно плавно поворачивать внутри цветowego круга, получая новые триадные цветовые схемы.

Чтобы не вписывать в двенадцатицветовой круг равносторонний треугольник, можно от выбранного первого цвета отсчитать пять цветов в одну, а затем пять цветов в другую сторону.

При использовании в декоративной композиции триадной схемы вначале выбирается доминирующий цвет, а затем к нему добавляются еще два.

Триадные цветовые схемы обеспечивают довольно сильные хроматические контрасты, и это позволяет композиции выглядеть достаточно эффектно.

#### *Двойная триадная схема цветовой гармонии*

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония шести цветов, схема существует в двух вариантах:

а) гармония шести цветов, расположенных на цветовом круге на одинаковых расстояниях друг от друга (т. е. равноудаленных). Эти цвета лежат в вершинах двух вписанных в цветовой круг равносторонних треугольников. Для двенадцатицветового круга та-



кими цветами будут красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый; красно-оранжевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый, красно-фиолетовый. В цветовом круге, состоящем из 18 или 24 цветов, таких *двойных триадных* сочетаний соответственно больше;

- б) гармония шести цветов, которые лежат в вершинах двух вписанных в цветовой круг равнобедренных треугольников. Например, красный, сине-зеленый, желто-зеленый, зеленый, красно-фиолетовый, красно-оранжевый. В цветовом круге, состоящем из 18 или 24 цветов, таких *двойных триадных* сочетаний соответственно больше.

Главная колористическая опасность при использовании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

#### *Идеальная триадная схема цветовой гармонии*

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония девяти цветов и, следовательно, три триадных набора цветов.

Главная колористическая опасность при использовании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

#### *Комбинированные цветовые композиционные схемы*

*Комбинированные* схемы цветовой композиционной гармонии представляют собой различные варианты и разнообразные сочетания двух или более предыдущих формализованных схем, основанные на их глубоком понимании и творческом использовании.

*Неформализованные (свободные) цветовые  
композиционные схемы*

Создание неформализованных (свободных) цветовых композиционных схем требует от художника не только глубоко творческого подхода, неограниченного использования художественного воображения и интуитивного чувства цвета, но и глубокого понимания создателем композиции основных законов сочетаемости и взаимовлияния цветов. Исключительно плодотворным в этом случае может быть сочетание *неформализованной* цветовой схемы с одной или несколькими *формализованными*.

**Внимание!** Примеры цветовых композиционных схем приведены на цветных вклейках.

**Использование в цветовых схемах  
декоративных композиций принципа  
доминанты**

В процессе создания композиционных цветовых схем (особенно имеющих два цвета и более) используется *принцип цветовой доминанты*, согласно которому какой-либо один цвет или группа оттенков из «семейства тонов» должны быть на картинной плоскости господствующими (доминантными), а другие цвета должны занимать подчиненное положение (быть субдоминантными), оттенять и подчеркивать доминантный цвет. Кроме придания композиции художественности, принцип цветовой доминанты предохраняет общий колорит композиции от так называемой «борьбы» цветов, когда два или несколько цветов, занимая на картинной плоскости одинаково важное положение и одинаковые площади, взаимно уменьшают и приглушают свои цветовые эффекты.

Например, в *родственно-цветовой* декоративной композиции решено использовать три цвета: зеленый, синий и сине-зеленый. В качестве доминантного цвета выбран сине-зеленый. Тогда около 50% площади картинной плоскости можно отвести для сине-зеленого цвета, включая все его оттенки из «семейства тонов» — «разбелы» и «зачернения». Примерно 50% формата остается для двух других цветов — зеленого и синего. Однако разделить между этими цветами оставшуюся площадь поровну нельзя, потому что в этом случае между ними возникнет нежелательный визуальный эффект «борьбы» цветов. Из двух оставшихся цветов нужно выбрать один субдоминантный. Этот второй цвет будет подчинен доминантному, но в то же время он все-таки более важен, чем оставшийся третий цвет. В качестве субдоминантного цвета можно выбрать синий и отвести для него и его «семейства тонов» 30–35% площади картинной плоскости. Тогда оставшиеся 15–20% площади займут зеленый цвет и его «семейство тонов».

После общего распределения картинной плоскости на три цветовые области нужно переходить к частным распределениям площадей внутри каждой из этих областей. Безусловно, эти три частных распределения будут во многом зависеть от авторского замысла и творческой манеры его воплощения, однако при этом желательно соблюдение некоторых основных принципов. Например, определяя участки для какого-либо цвета и его «семейства тонов», нельзя допускать равенства площадей, которые займут сам цвет и его «семейство тонов» — «разбелы» и «зачернения».

Это нежелательно делать по той же причине, по которой в самом начале нельзя было отводить равные площади для трех основных цветов композиции. Поэтому при распределении площадей, занятых самим цветом и его же «разбелами» и «зачернениями» («семейством тонов»), нужно использовать *принцип частной цветовой доминан-*



ты. Например, очень часто в качестве *частной доминанты* внутри участка, занятого каким-либо «семейством тонов», выбирается сам чистый цвет. Однако замысел каждой композиции дает несколько путей решения этой творческой проблемы, хотя в любых случаях полезно помнить общее правило: при использовании цвета в композиционных цветовых схемах не рекомендуется «уравниловка» в любых смыслах и проявлениях.

### **Общие практические указания для выбора и создания цветовых схем декоративных композиций**

1. Выбирая тот или иной вид цветовой схемы декоративной композиции, нельзя забывать, что ни один вид сам по себе не является более предпочтительным в художественном отношении. Выбор должен зависеть только от авторского замысла и художественного способа его воплощения.
2. Все теории и схемы гармоничных цветовых сочетаний нужно рассматривать как общие закономерности, которые можно плодотворно использовать с учетом творческого замысла и специфики конкретной декоративной композиции.
3. Указанные во всех цветовых схемах те или иные цвета нужно рассматривать в качестве основных, от которых можно образовывать необходимое количество соответствующих цветовых тонов. В этом случае общее количество возможных гармоничных цветовых сочетаний будет зависеть от числа интервалов — промежуточных цветовых тонов и может варьироваться в достаточно широких пределах, в первую очередь с помощью приемов «разбеления», «зачернения» и «приглушения».

4. Используя ту или иную цветовую схему композиции, нужно учитывать, что цветовая гармония в определенной степени зависит не только от сочетания самих цветов как таковых, но и от их *светлоты, насыщенности и площадей*, занимаемых этими цветами на картинной плоскости.
5. В цветовую схему декоративной композиции с целью расширения изобразительных возможностей могут быть добавлены белый, серый и черный «нейтралы», так как все они имеют общее свойство хорошо сочетаться с любыми хроматическими цветами. Так как эти «нейтралы» цветами не являются, то могут в качестве отдельных элементов и в определенных пределах добавляться к любой цветовой схеме для ее обогащения, не изменяя при этом ее цветовой природы.

При этом «теплые» цвета лучше всего гармонируют с темными «нейтралами», а «прохладные» — со светлыми (например, «теплый» красный и темно-серый; «прохладный» голубой с белым или со светло-серым). Насыщенные хроматические цвета лучше гармонируют с черным или белым, а малонасыщенные (например, с примесью серого) лучше сочетаются с различными оттенками серого.

## СТИЛИЗАЦИЯ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

### Художественный стиль в изобразительном искусстве

Слово «стиль» (греч. *стилос*; лат. *stylus*) у древних греков и римлян вначале означало заостренный стержень для писания на восковых дощечках, а затем стало означать почерк. В дальнейшем понятие «стиль» расширилось и перешло в литературу и искусство. История и теория изобразительного искусства находят и выделяют конкретный стиль в тех случаях, когда характерные признаки изобразительных средств указывают на их связь с каким-либо определенным общим началом — с эпохой, традиционными художественными формами (например, с национальными), художественной школой, личностью художника.

Реально и зримо стиль произведения изобразительного искусства проявляет себя совокупностью особенностей общего вида произведения и его частей, изображения и его деталей, колорита, композиции и всех остальных особенностей создания и выполнения произведения, в которых проявляются эпоха и личность художника. В результате возникает индивидуальная форма изложения художника, отличающаяся от общего направления какими-либо определенными частностями. Чем значительней дарование художника, тем сильнее отражаются в произведениях его

мировоззрение и индивидуальность. Так возникают стили и школы выдающихся и знаменитых мастеров. И тогда в истории и теории изобразительного искусства пишут о стилях Микеланджело с его мятежом во имя свободы человека, Рафаэля с земной красотой в его композициях, Леонардо да Винчи с его чуть ли не анатомическим натурализмом, Рубенса с его утрировкой жизненных красок и форм, Рембрандта с его жанровым реализмом. А позже выделяют стили Манэ, Ван Гога, Модильяни, Матисса, Сезанна, Пикассо, Серова, Репина, Перова, Федотова, Сарьяна, Глазунова и многих других.

Стиль иногда пытаются заменить понятием «манера». Хотя эти понятия тесно связаны, понятие «манера» намного уже, чем понятие «стиль». Манера — это главным образом внешние индивидуальные особенности использования художником изобразительных средств. Например, можно писать яркими красками, грубыми мазками, с размытыми контурами изображения. А можно предпочесть «мягкие» промежуточные оттенки, писать незаметными «гладкими» мазками и четко определять контуры изображения. В этих двух случаях будут ясно видны две разные манеры использования изобразительных средств, две разные манеры выражения. Но будет ли виден стиль? Об этом пока ничего нельзя сказать.

Очень многие ученики и последователи известных мастеров в совершенстве овладели изобразительной манерой своих учителей, но совсем немногие из них смогли впоследствии создать свой стиль. Способ художественного выражения, приобретенный долгим изучением и не вытекающий из внутренней сущности личности художника, может стать только его манерой, потому что стиль создает не совершенное владение тем или иным набором изобразительных методов и приемов, а понимание глубинных возможностей, характера и «духа» используемых изобразительных средств, человеческие свойства ума и мировоззрение художника, его способность по-своему видеть ок-



ружающий мир и по-своему передавать это впечатление, что отражается также и в выборе сюжетов.

В результате возникает стиль как совокупность изобразительных приемов, которые свойственны не только определенному художнику и даже не только определенной художественной школе, а свойственны главным образом художественным произведениям, их характеру, настроению, мыслям. Только произведение с единым собственным характером может обладать стилем.

### Стилизация в изобразительном искусстве и ее виды

С понятием «стиль» в изобразительном искусстве достаточно тесно связано понятие «стилизация». Общее здесь в том, что *творческая стилизация* обязательно носит индивидуальный характер, подразумевает авторское видение и художественную переработку явлений и объектов окружающей действительности и как результат отображение их с элементами новизны.

Стилизация в изобразительном искусстве известна с древнейших времен и как метод художественного творчества достигла очень высокого уровня в древнеегипетских и древнегреческих орнаментах, в которых наряду с геометрическими линиями и узорами очень часто использовались стилизованные с высокой художественностью и вкусом объекты флоры и фауны: ветви, листья, цветы, плоды, фигурки животных. В наши дни орнаментальные композиции с элементами стилизации находят широкое применение в настенных росписях, лепных и резных украшениях, вышивке, расцветке тканей.

Наряду с творческой стилизацией существует ее более низкий уровень, так называемая *подражательная стилизация*, которая предполагает наличие готового образца для подражания и заключается в подражании стилю той

или иной эпохи, известным художественным течениям, стилям знаменитых мастеров, стилям и приемам творчества того или иного народа. И все же несмотря на уже имеющийся образец подражательная стилизация не должна иметь характер прямого копирования. Подражая тому или иному стилю, создатель стилизованного произведения должен стремиться внести в него, насколько это возможно, свою индивидуальность, например, избранным сюжетом, новым видением колорита или общим композиционным решением. Именно степень этой художественной новизны и будет, как правило, во многом определять ценность стилизованного произведения.

В целом стилизация, в первую очередь творческая, является одним из плодотворных методов изобразительного искусства, который основан на другом, отличном от реалистического способе реальной интеграции при осмыслении и отражении окружающей жизни. Широко известны знаменитые стилизованные произведения Ван Гога, Сезанна, Пикассо, Матисса, Леже, Лентулова, Филонова, Куприна, Сарьяна и многих других зарубежных и отечественных мастеров.

### Стилизация в декоративно-прикладном искусстве

При создании декоративных композиций чаще всего используется метод *творческой стилизации*. Более удачным названием этого важного художественного метода могло бы быть не *стилизация*, а *интерпретация*, которое более точно передает сущность и особенность этого творческого процесса: художник смотрит на объект, интерпретирует его и эмоционально передает так, как он его чувствует, ощущает. Другими словами, он как бы заново создает этот натуральный объект, но уже в виде художественного символа. При этой интерпретации лучше всего

следовать творческому принципу триады: «познать, оценить и улучшить». Этот теоретический принцип не имеет конкретного автора, но он был хорошо известен уже много веков назад. Вот что говорилось о художественной интерпретации в одном из российских учебных пособий для художников XVIII в.:

«Простой подражатель природы не может никогда произвести ничего великого, не может никогда возвысить и распространить воображение и тронуть сердце зрителя. Он должен стараться усовершенствовать их величием своих понятий... Все искусства получают свое совершенство от умопонимаемой красоты (т. е. творчески воображаемой художником красоты. — Прим. авт.), преимущественной над тою, какую можно обрести в природе каждой вещи особенно».

В этом наставлении художнику предлагается творчески переосмысливать реально существующие объекты природы, в том числе и самые прекрасные. Поэтому стилизацию любого явления или объекта окружающего мира, в частности природы и природных форм, нужно рассматривать не в качестве одного из оригинальных художественных приемов и средств выражения, а считать основным творческим методом и выразительным средством декоративно-прикладного искусства.

*Цель творческой стилизации в декоративно-прикладном искусстве — создание нового художественного образа, имеющего повышенную выразительность и декоративность и стоящего над природой, реальными объектами окружающего мира.* Теоретической основой для творческой стилизации нужно считать положение, согласно которому создание подлинно нового — это создание того, чего напрямую нет в природе, окружающем мире, хотя главным и единственным источником для этого нового должна служить все та же природа, все тот же окружающий мир. Отсюда возникает общее понятие декоративной композиции.

*Декоративная композиция — это композиция с высокой степенью выразительности и явными признаками декоративности, имеющая модифицированные, стилизованные или же абстрактные элементы, которые, придавая ей декоративный вид, усиливают ее чувственное восприятие.* Таким образом, главной целью декоративной композиции является достижение ею максимальной выразительности и эмоциональности с частичным или же полным (в беспредметных композициях) отказом от достоверности, которая становится излишней или даже мешающей.

Основными общие черты, возникающие в процессе стилизации у объектов и элементов декоративной композиции, — *простота форм, их обобщенность и символичность, эксцентричность, геометричность, красочность, чувственность.*

В первую очередь декоративной стилизации свойственны обобщенность и символичность изображаемых объектов и форм. Этот художественный метод подразумевает сознательный отказ от полной достоверности изображения и его подробной детализировки. Метод стилизации требует отделить от изображения все лишнее, второстепенное, мешающее четкому визуальному восприятию с тем, чтобы обнажить сущность изображаемых объектов, отобразить в них самое главное, привлечь внимание зрителя к скрытой до этого красоте и вызвать у него соответствующие яркие эмоции.

Высшей формой отказа от изображения несущественных реалистических деталей объектов декоративной композиции с одновременной заменой их абстрактными элементами является *абстрактная стилизация*, которая существует в двух видах: абстракция, имеющая реалистический образец в окружающем мире, и абстракция, не имеющая такого образца, — воображаемая (беспредметная) абстракция.

## Декоративная стилизация и абстракция, имеющие реальные образцы в окружающем мире

### Стилизация в орнаменте

*Стилизация и абстракция как методы изобразительного искусства* были уже хорошо известны в древнейших государствах — Ассирии, Вавилоне, Персии, а затем в Древнем Египте, Древней Греции и Древнем Риме. Наиболее наглядно и убедительно это доказывает история орнаментального искусства, и в частности история так называемого *меандрового* орнамента, или же просто *меандра*, который родился в древнейшие времена у разных народов и в разных местах нашей планеты. Имея огромное множество разновидностей, меандровый орнамент успешно дожил со времен глубокой древности вплоть до наших дней.

В своем первоначальном виде меандровый орнамент представляет собой ломаную или изогнутую линию с ритмически повторяющимся линейным рисунком. Название этого орнамента происходит от одноименной реки *Меандр* в Малой Азии, русло которой образует множество извилин и изломов. В истории искусств считается, что по крайней мере одна из разновидностей меандра в виде изогнутой линии с завитками появилась в результате стилизации, а затем и абстрактного изображения художниками древнего мира волн морского прибоя. Это абстрактное изображение гребней морских прибрежных волн можно считать наиболее древней абстракцией, запечатлевшей одно из самых впечатляющих природных явлений.

В качестве объектов стилизации в орнаментах широко использовались объекты флоры и фауны, как реальные, так и вымышленные, и даже фигуры людей (рис. 160).



*a*



*б*



*в*



*г*

Рис. 160. Виды орнаментов:

*a* – наиболее древние ассирийско-вавилонские орнаменты; *б* – характерные виды меандрового орнамента (меандры); *в, г* – современные орнаменты

История происхождения и развития орнамента наглядно показывает, что абстракция не является каким-либо принципиальным скачком и отрывом от реалистического. И поэтому, приступая к созданию стилизованного или абстрактного изображения, имеющего реалистический образец, нужно быть уверенным, что любой объект из окружающей жизни может быть показан нереалистически, оставаясь в то же время самим собой.

Для выбора сюжетов и мотивов стилизованных или абстрактных композиций имеется широкий простор, который художнику обеспечивают два главных источника творчества: окружающая жизненная среда, включая окружающую природу, и геометрия. Например, бесчисленные представители живой природы — флоры и фауны: деревья, кустарники, цветы и плоды, различные животные, птицы, рыбы, насекомые, со времен древнего мира служили и служат художникам прекрасными образцами и объектами для художественной стилизации.

### **Принципы и методы стилизации в декоративной композиции**

Чтобы яснее и более чувственно отобразить сущность стилизуемого объекта, от него отделяется и из него убирается все ненужное, лишнее и второстепенное. Например, для изображения объектов живой и неживой природы (деревьев, растений, цветов и плодов, представителей животного мира, речных и морских берегов, гор, холмов и т. д.) используются самые характерные и наиболее яркие их особенности и при этом, как правило, характерные особенности изображаемого объекта в самой различной степени преувеличиваются, а иногда искажаются с целью создания абстракции.

Для таких художественных преувеличений природные формы (например, формы листьев), близкие к гео-



метрическим, окончательно превращают в геометрические, любые вытянутые формы вытягивают еще больше, а округленные — округляют или же сжимают. При этом происходят сознательное искажение и деформация размеров и пропорций изображаемых натуральных объектов, целями которой являются увеличение декоративности, усиление выразительности (экспрессии), облегчение и ускорение восприятия зрителем авторского замысла. В этом творческом процессе самопроизвольно возникает ситуация, при которой, чем ближе изображение к сущности природы объекта, тем оно становится все более обобщенным, условным, а на самой конечной стадии — абстрактным.

Сначала выполняется стилизованное изображение, а затем его можно легко превратить в абстрактное. Иногда из нескольких характерных признаков стилизуемого объекта выбирается какой-то один и делается доминирующим, а другие характерные особенности объекта смягчаются, обобщаются или даже полностью отбрасываются. В результате изображение объекта с обобщенными признаками становится символичным. Этот творческий процесс обобщения изображения объекта и придания ему символичности удобно делить на три основных этапа. Наглядней и проще всего их рассмотреть на примерах создания стилизованного и абстрактного изображений древесного листа и самого дерева. В этих двух примерах (лист и дерево) будут показаны и использованы два различных подхода и метода стилизации (рис. 161–163).

Для стилизации изображения дерева выбирается другой метод (рис. 164–167).

В основе всех видов и методов стилизации природных объектов лежит единый изобразительный принцип — *художественная трансформация* реальных природных объектов с помощью самых различных изобразительных средств и приемов. Чаще всего такая трансформация производится с помощью изменения и упрощения формы



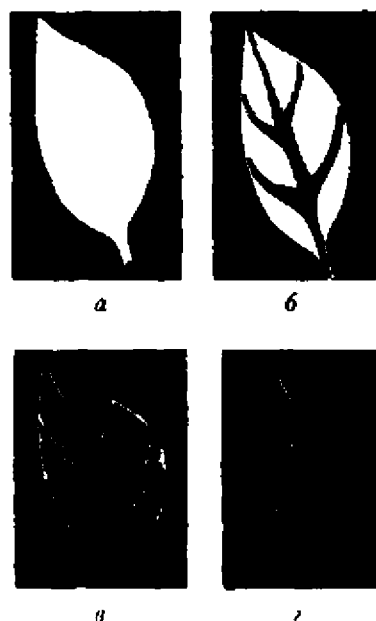


Рис. 161. Этапы стилизации листа дерева:

*а* — на первом этапе от реального изображения листа сразу и полностью отбрасываются все подробности. Остается только то, что делает лист дерева узнаваемым — контур листа. Этот контур может быть заполнен любым цветом в соответствии с авторским замыслом. Такое изображение листа сразу становится абстрактным, особенно если не используется зеленый цвет. При этом степень абстракции зависит от того, насколько форма листа будет отличаться от реальной. Придавая форме все новые и новые конфигурации, можно добиваться все большей выразительности и декоративности изображения, но и все большей абстракции вплоть до полного отказа от реалистического изображения; *б, в* — на втором этапе на окрашенном контуре изображаются тем или иным способом главные детали древесного листа — прожилки, которые делают его полностью узнаваемым; *г* — на третьем этапе на окрашенный контур листа с прожилками наносится декор, который может быть выбран из огромного множества уже известных видов декора, или создан автором. В результате возникает декоративное изображение стилизованного листа дерева



Рис. 162. Композиция со стилизованными листьями

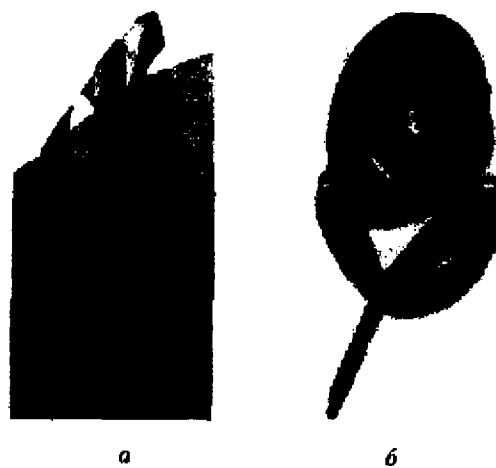


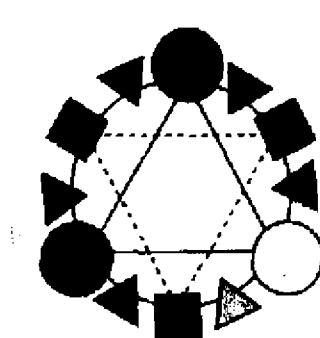
Рис. 163. Абстрактные изображения листьев



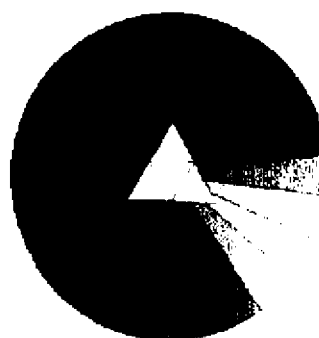
Рис. 1. Цвета солнечного спектра  
плавно и незаметно переходят друг в друга



Рис. 2. Практическая оценка чистоты (хроматичности)  
цвета с помощью визуальной воспринимаемой насыщенности  
цвета путем сравнения **светлоты** хроматического цвета  
и ахроматического такой же **светлоты**



а



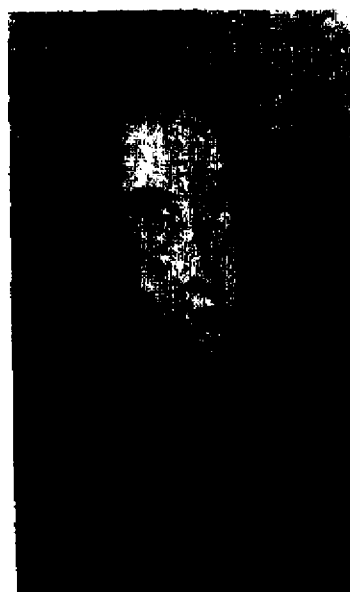
б

Рис. 3. Цветовые круги: а – двенадцати  
и б – двадцатичетырехцветовой

*Декоративные портреты*



*А. Дерен. Портрет Матисса*



*А. Модильяни. Портрет девушки*

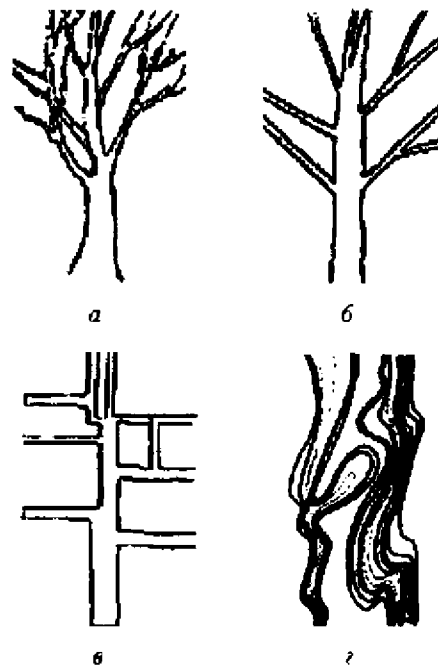


Рис. 164. Этапы стилизации изображения дерева:

*а* — на первом этапе выполняется реалистический рисунок дерева, который должен включать все детали: реальную форму ствола, ветви дерева и фактуру древесной коры; *б* — на втором этапе реалистическое изображение дерева превращается в стилизованное. Для этого от ствола дерева отбрасывается как можно больше веток, которые неоднократно в том или ином виде повторяются, убираются все второстепенные детали изображения и остаются только те части дерева, которые нужны для его определения, но не для описания. Одновременно упрощается форма ствола дерева; *в* — на заключительном третьем этапе отдельные узнаваемые части дерева — ветки, ствол — заменяются абстрактными элементами, чтобы создать нереалистическое (абстрактное) изображение, которое не обязательно должно указывать на то, что было изображено первоначально; *г* — как в стилизованном, так и в абстрактном изображении может быть использован декор для показа фактуры коры дерева



а



б



в



г

Рис. 165 а, б, в, г. Стилизованные изображения деревьев с мягкими, размытыми контурами рисунка

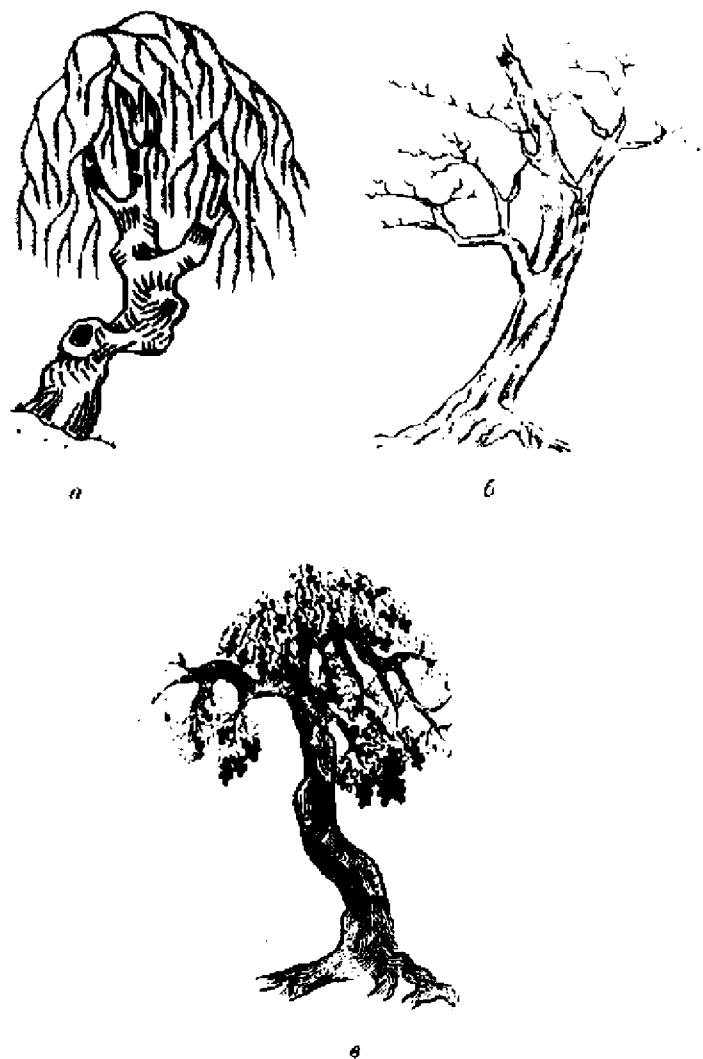


Рис. 166 а, б, в. Стилизованные изображения деревьев с четкими контурами рисунка

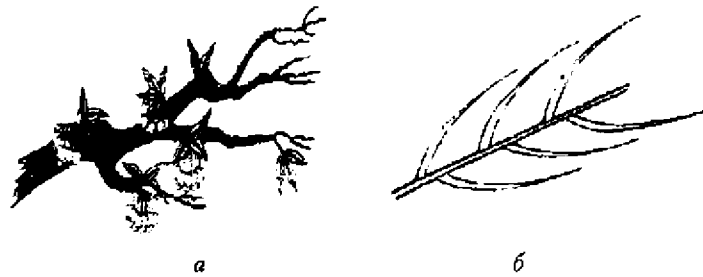


Рис. 167. Стилизованная (а) и абстрактная (б) ветки дерева

реальных объектов флоры и фауны, укрупнения или уменьшения характерных частей этих объектов, изменения количества характерных деталей объектов в большую или меньшую сторону, изменения природного цвета объектов. Довольно часто стилизованное изображение предполагает объединение различных частей, каждая из которых скопирована с какого-либо объекта природы или окружающей среды и творчески видоизменена. Например, цветок конкретного растения изображается не с целью точной передачи оригинала, а создается формализованным, с использованием отдельных деталей, присущих цветкам и других растений, с одновременным «отбрасыванием» второстепенных деталей, присущих цветку этого конкретного растения. Или, например, лист клена изображается таким образом, что его форма приобретает геометрическую форму шестиугольника.

Художественная трансформация природных объектов имеет главную цель — превращение реальных природных форм в стилизованные или абстрактные, наделенные выразительностью и эмоциональностью такой силы, яркости и запоминаемости, которые недостижимы в реалистических изображениях. Поэтому *стилизация* и *абстракция* изображения довольно тесно связаны с его экспрессивностью (выразительностью). Если изображение или композиция экспрессивны, то независимо от того, созданы они в стилизованной, абстрактной или же реалистической



манере, в их фундаменте заложена абстракция, понимаемая как обобщенность и символичность всего изображения или какой-то его части с целью лучшего выражения глубинной сущности композиции. А это означает, что, используя стилизацию и абстракцию в изображениях объектов, нужно обязательно уметь с их помощью показывать и передавать экспрессивность.

### Стилизация природных объектов (рис. 168–195)



Рис. 168. Стилизованные растительные формы:  
а — стилизованное и абстрактное (на черном фоне) изображение цветка лилии; б — стилизованное изображение еловой ветки с шишками и ветки остролиста с листьями и плодами



Рис. 169. Две ветки вишни (с цветами и плодами)



Рис. 170. Стилизованные изображения цветов:  
а — стебель с цветами примулы («первоцветы»); б — стебли с цветами герани



а



б

**Рис. 171.** Стилизованные изображения цветов:  
а – стебли с цветами фиалки; б – стебли с цветами дикой («тигровой») лилии



Рис. 172. Стилизованные изображения стеблей и цветов хризантем:

*а* — стебли с листьями и цветами хризантемы; *б* — стилизованные цветы хризантемы, соединенные на одном стебле с листьями остролиста



**Рис. 173.** Стилизованные изображения цветов:  
*а* – стебли с цветами и лист герани; *б* – стебли с бутонами и цветами ромашки



**Рис. 174.** Стилизованное изображение стебля с цветками азалии

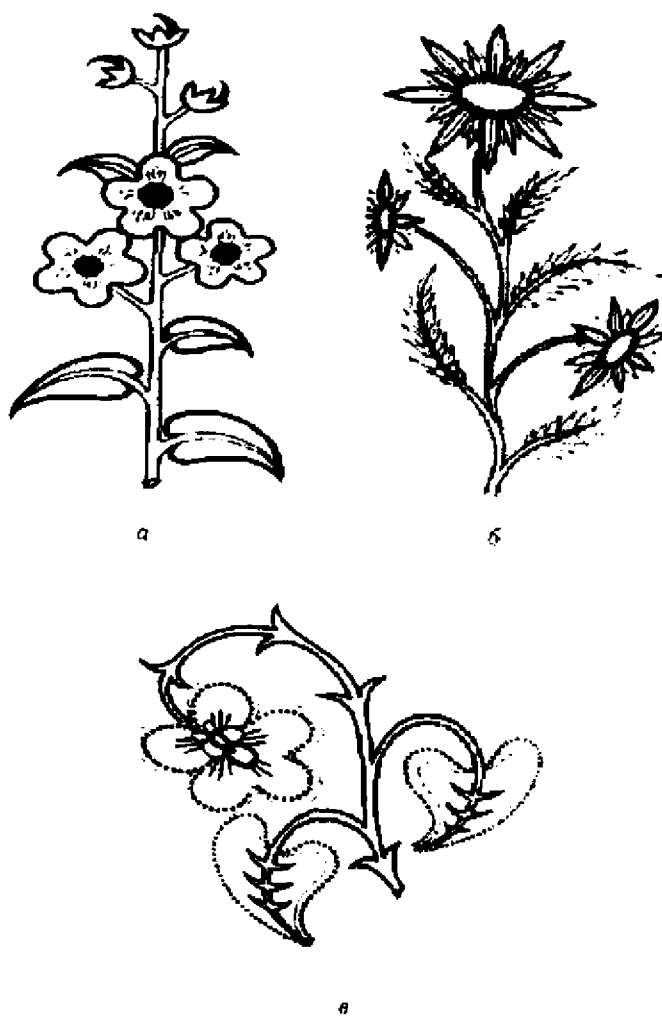


Рис. 175. Стилизованные изображения цветов

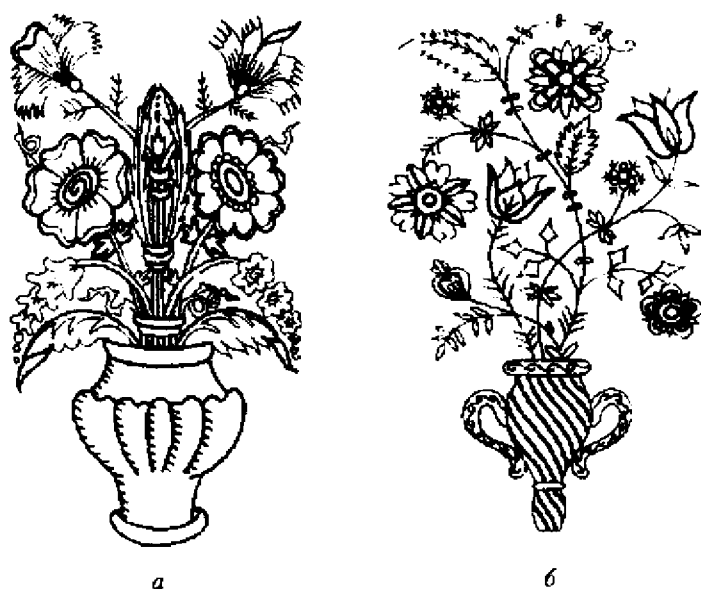


Рис. 176. Композиционное объединение разных цветов

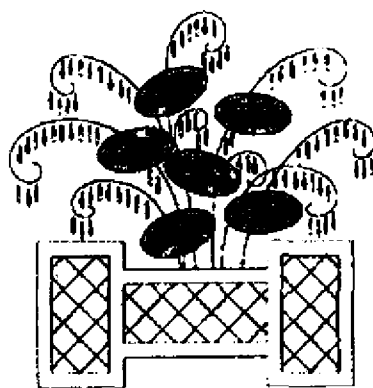


Рис. 177. Абстрактная композиция с цветами



a



б



в





2

Рис. 178. Стилизованные изображения букетов цветов

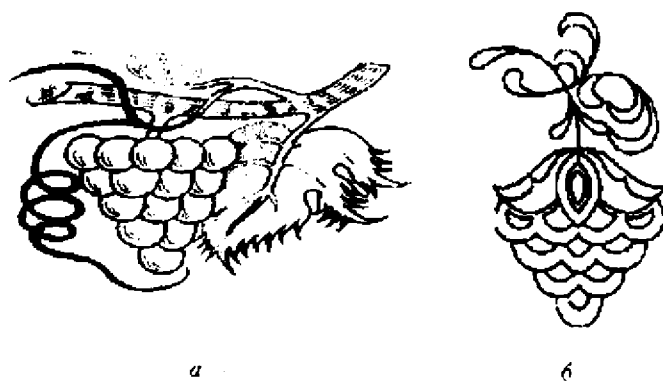
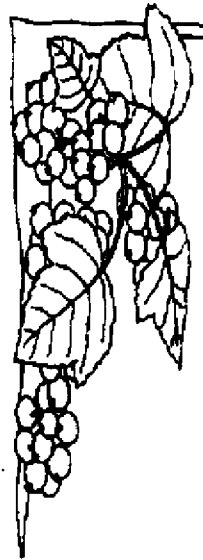
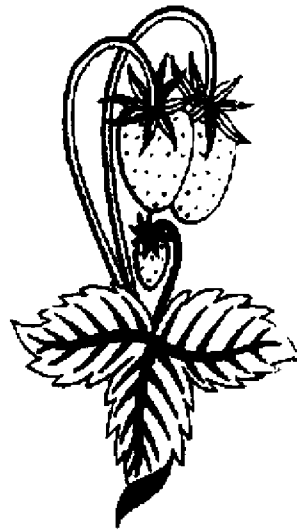


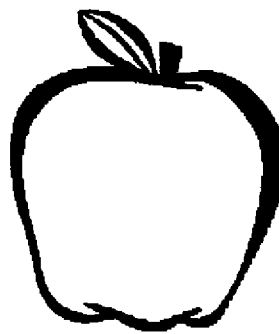
Рис. 179. Стилизованное (а) и абстрактное (б) изображения ветки и кисти винограда



а



б



в



г



д



е

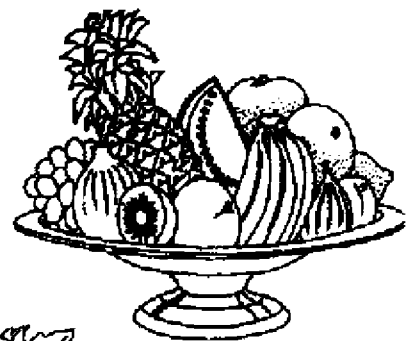


ж

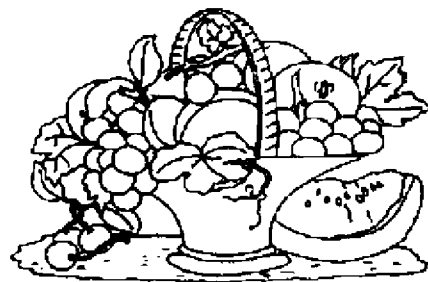
Рис. 180. Стилизованные изображения ягод, плодов и овощей



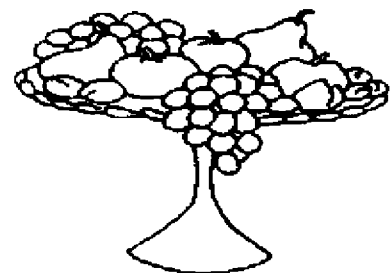
а



б

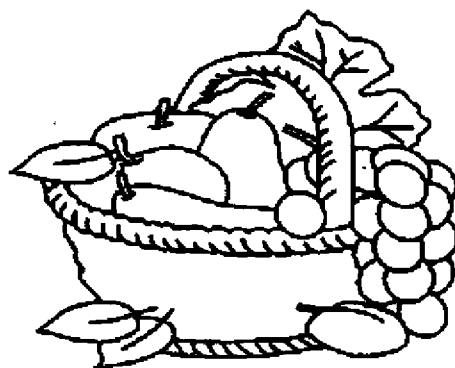


в



г

Рис. 181. Композиции с разными плодами и фруктами



а



б

Рис. 182. Композиции с фруктами и ягодами



Рис. 183. Декоративная композиция с цветами и фруктами

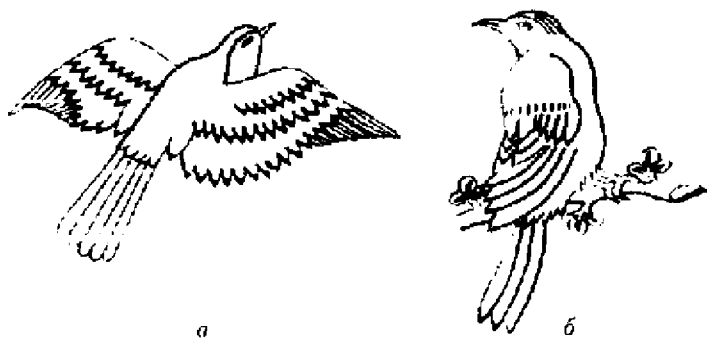


Рис. 184. Декоративные изображения птиц



Рис. 185. Декоративные изображения птиц

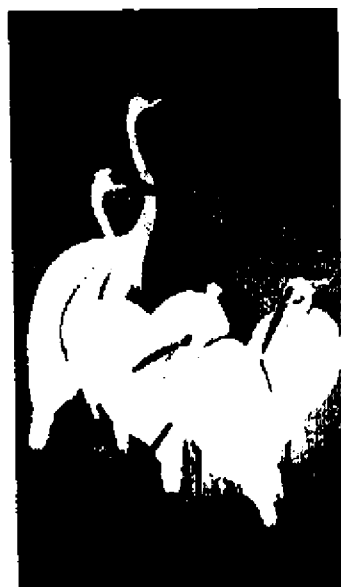
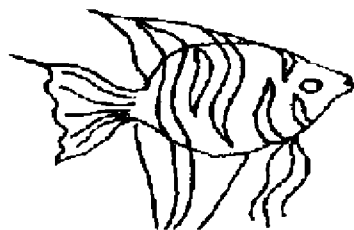


Рис. 186. Декоративная композиция с цаплями



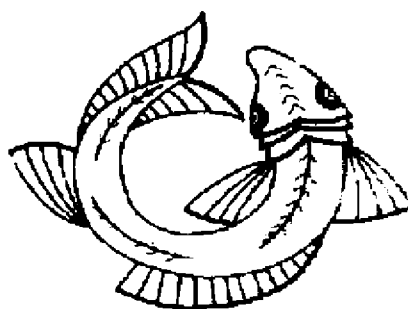
Рис. 187. Стилизованные изображения птиц



а



б



в



г

Рис. 188. Стилизованные изображения рыб





а



б

**Рис. 189.** Стилизованные изображения морских рыб:  
а – стилизованное изображение морского конька; б – стилизованное изображение морской рыбы



**Рис. 190.** Декоративная композиция с рыбами



**Рис. 191.** Декоративное изображение крокодила

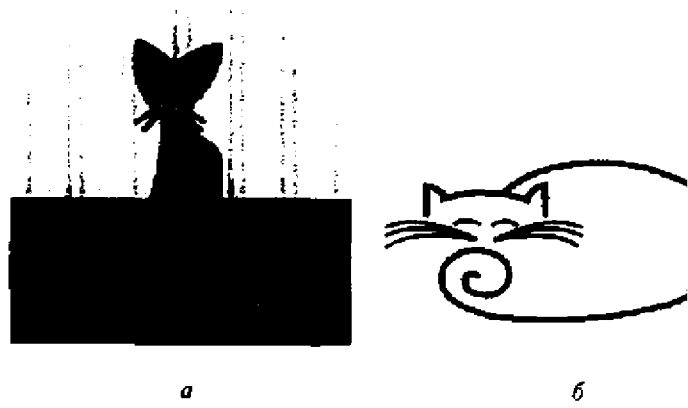


Рис. 192. Стилизованные изображения кошки

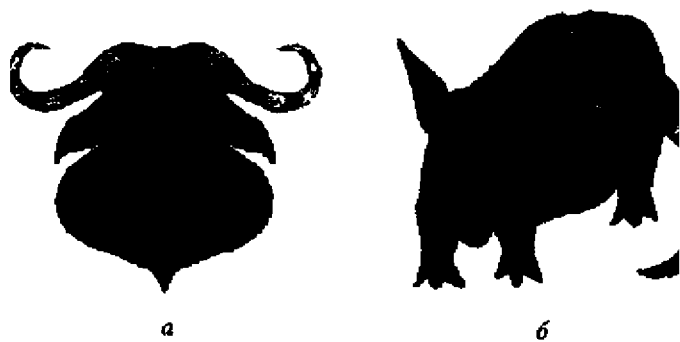


Рис. 193. Стилизованные изображения буйвола (а),  
броненосца (б)

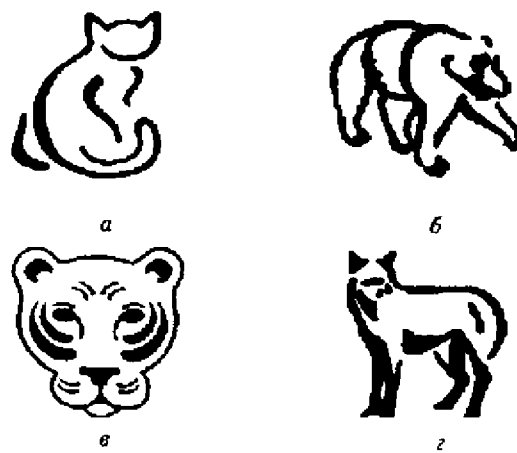


Рис. 194. Стилизованные изображения животных, выполненные минимальными изобразительными средствами

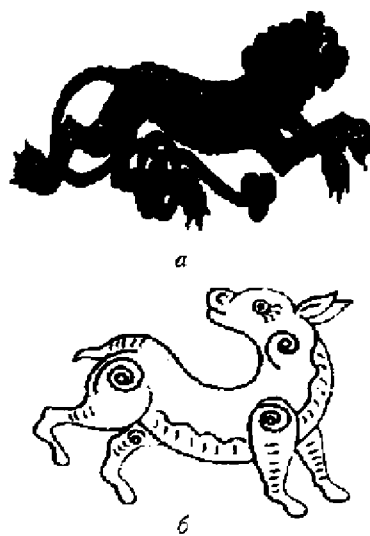
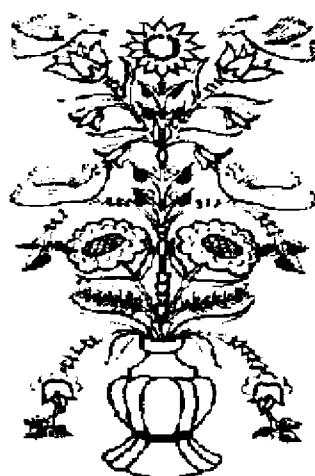
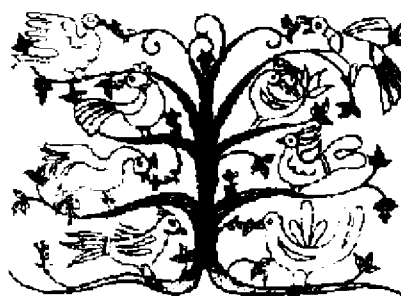


Рис. 195. Стилизованные изображения льва (а) и зайца (б)

Стилизованные изображения объектов животного мира (фауны) издавна используются как элементы орнаментов, но чаще они объединяются в общую композицию с различными растительными формами (объектами флоры) или же вместе с окружающей их средой становятся составной частью стилизованных пейзажей (рис. 196–197).



a



б

Рис. 196. Объединение в единую композицию объектов флоры и фауны



а



б

Рис. 197. Стилизованные пейзажи с объектами фауны

### Декоративная стилизация в пейзаже

Истоки декоративной стилизации в пейзаже можно увидеть в дошедших до нас настенных росписях и декоративно-прикладных изделиях ремесленников Древней Руси. В более поздние века стилизованные пейзажи уже были широко распространены как в народном декоративно-прикладном творчестве, так и в работах профессиональных мастеров и художников-прикладников (рис. 198).



Рис. 198. Роспись дверцы шкафа (Ярославская область — XVIII в.)

В творчестве известных мастеров живописи XIX–XX вв. стилизованный декоративный пейзаж занимал видное место, благодаря чему в наши дни этот жанр отличается большим разнообразием стилей и художественных направлений (рис. 199).

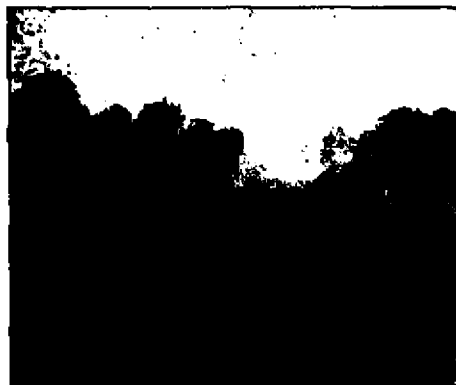


Рис. 199. «Оливковая роща» В. Ван Гог



После того, как произведено обобщение форм изображаемого объекта и достигнут определенный уровень символичности изображения, стилизованный объект может быть помещен в органичную и свойственную ему окружающую среду или обстановку. Например, стилизованное дерево выглядит органично в стилизованном декоративном пейзаже, а абстрактное — в абстрактном. Основная разница между этими двумя видами пейзажа состоит в том, что в абстрактном пейзаже стилизация доходит до крайней степени условности, после превышения которой пейзаж начинает терять свою жанровую узнаваемость. Поэтому в декоративном пейзаже степени обобщения и условности могут быть сколь угодно велики, но они не должны переходить границу жанровой узнаваемости или использоваться для создания только лишь одной декоративности.

Как и любая декоративная плоскостная композиция, декоративный пейзаж, обычно выполняется в двухмерном пространстве, в котором задний и передний планы сближаются с общим средним планом, а все объекты пейзажной композиции показываются с одинаковой четкостью в условиях отсутствия линейной и воздушной перспектив.

Декоративный стилизованный пейзаж создается по общим законам декоративной композиции, и одним из главных условий его художественности является четкая и подчеркнута выразительная передача картин окружающей природы в ее различных состояниях. Чтобы яснее и более чувственно отобразить сущность пейзажной композиции, из изображаемого пейзажа отбрасывается все ненужное, второстепенное и все, что мешает наиболее выразительно передать состояние природы или конкретного природного явления. Из объектов пейзажа убираются все мелкие подробности, особенно если они неоднократно в том или ином виде повторяются, упрощается сама форма этих объектов: сглаживаются рельефы гор, холмов и окружающей местности, обобщаются очертания облаков, лесных опушек,

зарослей, морских берегов, рек и озер. Одновременно производится стилизация, которая чаще всего заключается в выделении и акцентированном подчеркивании самых характерных и наиболее выразительных в декоративном отношении свойств и качеств объектов пейзажа, отобранных для создания композиции (рис. 200 – 206).



а



б

**Рис. 200.** Основные этапы создания стилизованного пейзажа:

*а* - общий рисунок без подробностей и детализовки объектов;  
*б* - законченный стилизованный пейзаж





Рис. 201. Стилизованный пейзаж лесной опушки

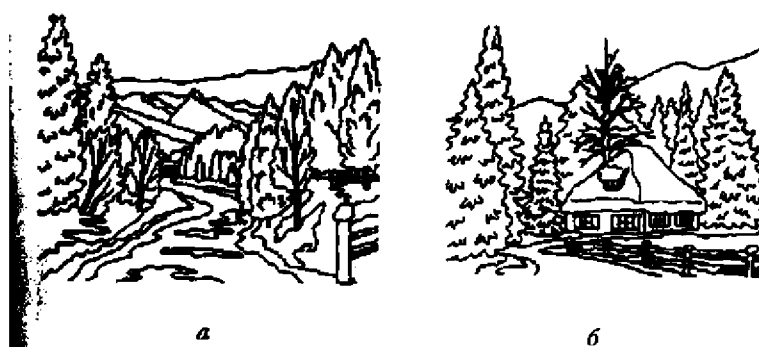


Рис. 202. Стилизованные лесные пейзажи:  
а — просека в лесу; б — домик в лесу



а



б



в



г



д



е

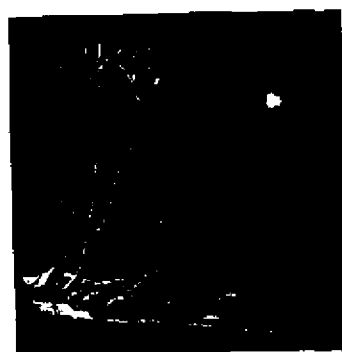


ж

Рис. 203. Стилизованные пейзажи

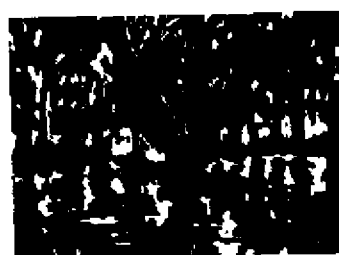


а



б

Рис. 204. Стилизованные пейзажи с элементами абстракции



а



б

Рис. 205. Стилизованные пейзажи ночного леса:  
а — стилизованный пейзаж; б — абстрактный пейзаж



Рис. 206. Декоративный пейзаж с элементами абстракции

Цвет в декоративном пейзаже может использоваться как с учетом натуральной окраски природных объектов, так и произвольно в соответствии с авторским замыслом.

### **Декоративная стилизация в натюрморте**

Известные мастера живописи XIX–XX вв. широко использовали в своем творчестве декоративную стилизацию натюрморта. В современном изобразительном искусстве жанр стилизованного натюрморта характеризуется исключительно большим разнообразием стилей и художественных направлений.

Для создания декоративных стилизованных натюрмортов с различными предметами, составляющими определенную группу, применяются общие методы и приемы декоративной стилизации. Специфичным требованием для стилизованных натюрмортов (так же, как и для реалистических натюрмортов) является необходимость добиваться прежде всего полного единства группы изображаемых объектов, используя для этого группирующие законы и принципы визуального восприятия.

Необходимость полного единства в натюрморте, кроме создания собственно изображения, заставляет уделять особое внимание группирующим свойствам каждого отдельного объекта, входящего в натюрморт: форме и размерам объекта, его цвету, цветовому оттенку, цветовой тени, фактуре. Единство и гармония в натюрморте заставляют также особо тщательно рассматривать и организовывать взаимное расположение объектов на картинной плоскости с обязательным выделением доминантного объекта, который привлекает главное внимание зрителя и вокруг которого группируются остальные объекты (рис. 207–211).



Рис. 207. Виды стилизации в натюрморте

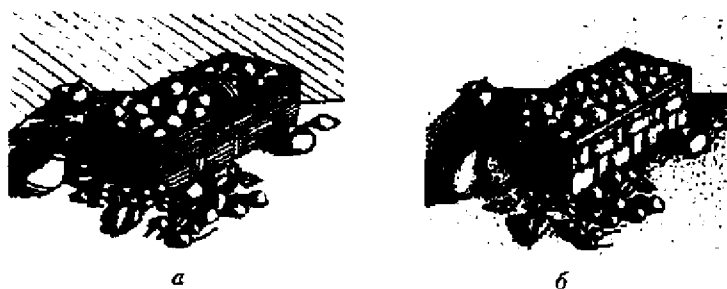


Рис. 208. Стилизованные натюрморты с одними и теми же объектами, но с разной техникой выполнения

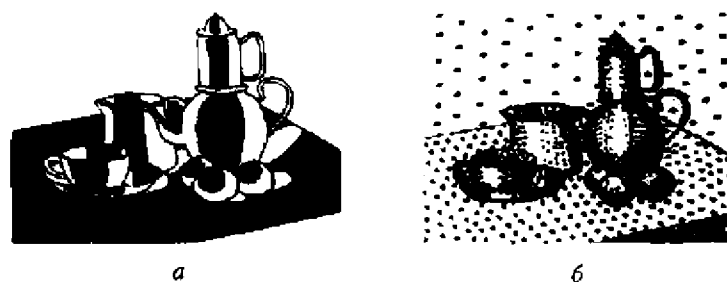


Рис. 209. Виды стилизованных натюрмортов с разной техникой выполнения

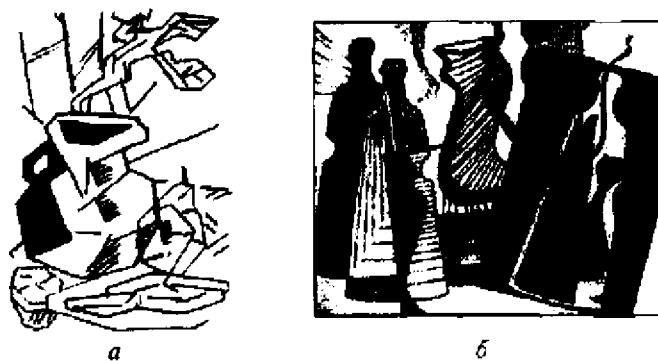


Рис. 210. Стилизованные натюрморты с элементами абстракции



Рис. 211. Стилизованный натюрморт (а) и натюрморт с элементами абстракции (б)

Цвет в декоративном натюрморте может использоваться как с учетом натуральной окраски изображаемых объектов, так и произвольно в соответствии с авторским замыслом.

### Декоративная стилизация в портрете

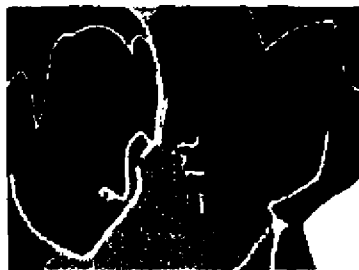
Декоративная стилизация в качестве художественного метода может использоваться как в портрете, у которого есть реальный прототип, так и в частично или же полностью вымышленном портрете. Крайний случай стилизации представляют *абстрактные* портреты и изображения людей.

На первом этапе стилизации делается портретный набросок с большей или меньшей степенью детализовки черт лица. Если стилизация ограничивается портретным наброском, то возникает упрощенный стилизованный портрет, в большей или в меньшей степени отличающийся от реалистического изображения. Главным отличием здесь является полное или почти полное отсутствие второстепенных деталей лица и одежды, которые нужны не для портретного определения лица и фигуры, а нужны лишь для расширенного описания. Для портретного наброска используются четкие, отчетливо видимые линии (рис. 212–213).





Рис. 212. Примеры декоративных портретов с полным отсутствием второстепенных деталей



а



б

Рис. 213. Стилизованные портретные изображения:  
а – стилизованное изображение с полным отсутствием детализации; б – декоративный женский портрет с птицей

На втором этапе при создании более полного и насыщенного стилизованного портрета уточняются очертания формы глаз, бровей, щек, подбородка и т. д., а затем очерчиваются области теней, которые лежат или могут лежать на лице. Для этого используются такие же четкие, отчетливые линии, как и для портретного наброска (рис. 214–215).



Рис. 214. Два примера уточнения портретного наброска



Рис. 215. Уточненный эскиз для декоративного живописного портрета

На заключительном этапе может производиться смешанное рисование, включающее использование цвета, цветовых оттенков, цветовой тени (или светотени при ахроматическом изображении), декора одежды и прически и т. д. В результате — предварительный портретный набросок, эскиз или упрощенное портретное изображение превращается в декоративный живописный портрет.

### **Стилизация, не имеющая реальных образцов (абстрактная, или беспредметная, композиция)**

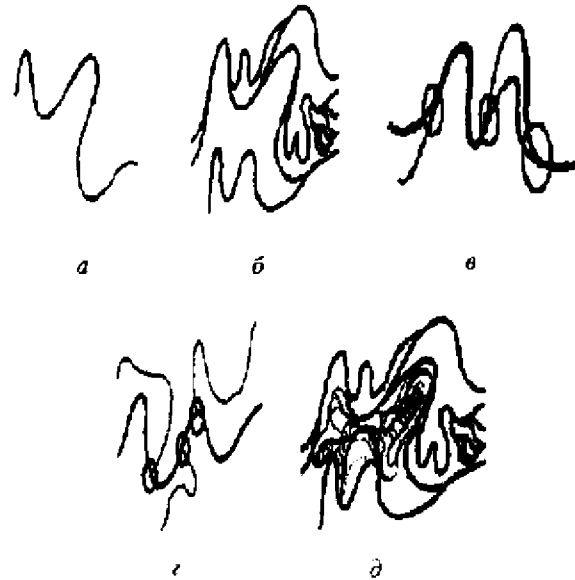
Все изобразительные средства, методы и приемы, которые участвуют в создании обычных декоративных композиций, в полной мере используются и в абстрактных декоративных композициях, однако их использование имеет свою специфику.

#### ***Линия в абстрактной (беспредметной) композиции***

Чаще всего для изображения элементов абстрактной композиции применяются *изогнутые, наклонные и угловатые линии*. Все эти линии не должны проводиться без заранее продуманного плана и тем более без определенного смысла.

Форма, направление, толщина и цвет линий должны подчиняться конкретному творческому замыслу и выражать определенные мысли и эмоции.

Специфику использования линий в абстрактной композиции наглядней и удобней всего рассматривать с помощью практических схем (рис. 216).



**Рис. 216.** Общая схема создания абстрактной композиции с использованием изогнутых (волнистых) линий:

*а* — на первом этапе выбирается начальная линия движения, форма которой должна в зачатке содержать тот или иной вид передаваемых эмоций (бодрость, спокойствие, оживление, грусть, радость, страх, напряжение, драматизм и т. д.). Эта первая линия может начинаться от любого края картинной плоскости и продолжать свое волнообразное движение до противоположного края. На приведенной общей схеме форма начальной линии должна передавать спокойную и углубленную созерцательность; *б* — к первоначальной линии добавляются дополнительные линии, которые должны поддерживать выбранное эмоциональное настроение. Эти линии могут начинаться от края или непосредственно от самой начальной линии. Для достижения общей «мягкости» композиции важно, чтобы все новые линии сохраняли скользящее волнообразное движение начальной линии, напоминающее движение волн прибоя, однако не получали при этом однообразную форму. Все дополнительные линии независимо от того, где они начинались, уходят вдаль, за край формата; *в* — с учетом общего характера движения дополнительные линии должны плавно совмещать свои начала и

концы с начальной линией или друг с другом, как бы «вытекающая» одна из другой. Начинаются линии несколько позади того участка, из которого они «вытекают» и несколько миллиметров продолжают совмещаться с той линией, из которой они вышли. Это гарантирует плавное соединение линий (показано овалами); г — с учетом выbranного вида создаваемых эмоций не допускаются соединения линий под углами, близкими к прямым, что нарушает общую плавность (показано овалами); д — свободные участки между длинными линиями заполняются более мелкими «связками» линий с разнообразными и сложными движениями

Одновременно в композицию вносится цвет. Появление компактных «связок» среди множества длинных изогнутых линий, заполняющих картинную плоскость, вносит эффект неожиданности и побуждает зрителя композиции к размышлениям (рис. 217–218).

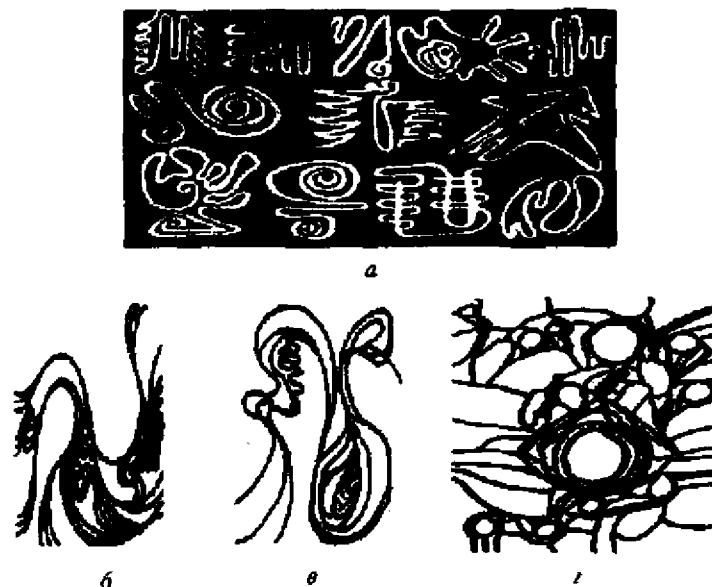


Рис. 217. Характерные примеры движения, «течения» и соединения изогнутых линий в абстрактных композициях

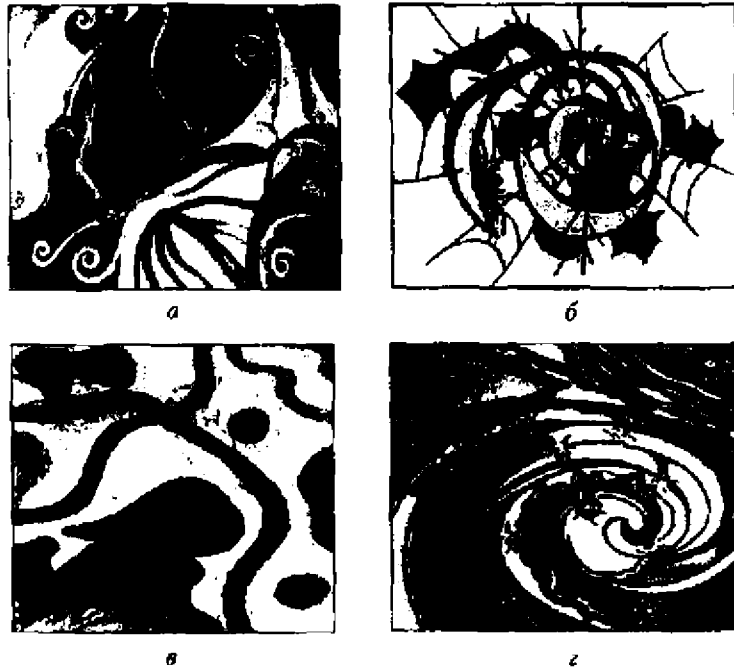


Рис. 218. Абстрактные композиции с изогнутыми линиями

Специфику использования наклонных и угловых линий удобнее рассмотреть с помощью практической схемы абстрактной композиции (рис. 219).

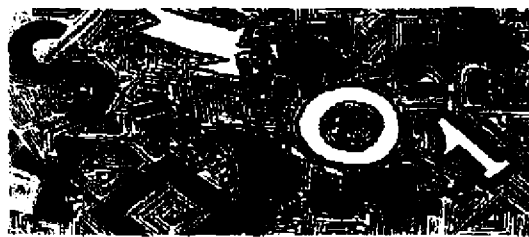


Рис. 219. Схема абстрактной композиции с наклонными и угловатыми линиями



Вначале выбираются объекты композиции (формы) и распределяются на картинной плоскости. Выбор объектов и их распределение должны в зачатке содержать тот или иной вид передаваемых эмоций (бодрость, спокойствие, оживление, грусть, радость, страх, напряжение, драматизм и т. д.). На рис. 219 выбранные объекты (формы) должны передавать сложность и напряженность окружающего современного мира.

С учетом передаваемого эмоционального состояния промежутки между объектами заполняются в основном угловатыми линиями, которые должны поддерживать выбранное эмоциональное настроение. Эти линии никогда не пересекаются и не совмещаются друг с другом. Они всегда параллельны и могут начинаться от любой части края картинной плоскости. Этим подчеркиваются универсальная однообразность жизни людей в крупном мегаполисе и их взаимная отчужденность.

В то же время эти линии, напоминающие движение в переходах лабиринта, в своих деталях достаточно сложны, а иногда даже вычурны, что символизирует различия в конкретных человеческих судьбах.

Движение угловатых линий зависит от расположения объектов на картинной плоскости и возникающего выравнивания линий относительно этих объектов. Линии движутся по картинной плоскости в разных направлениях, избегая и обходя препятствия в виде форм, символизируя самые различные превратности и сложности человеческих судеб (рис. 220).

С учетом выбранного вида создаваемых эмоций в композициях используются линии самых различных видов и типов (рис. 221–222).

На заключительном этапе в композицию вносится цвет.



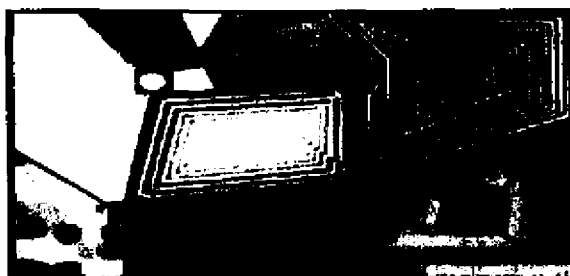
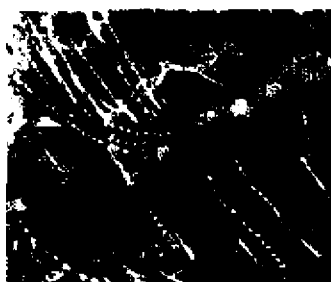


Рис. 220. Композиция с наклонными и угловатыми линиями



а



б



в

Рис. 221. Композиции с изогнутыми и наклонными линиями





Рис. 222. Абстрактная композиция с изогнутыми, наклонными и угловатыми линиями

### **Особенности использования цвета в процессе стилизации декоративной композиции**

Декоративный стилизованный пейзаж и натюрморт с использованием природы часто подсказывают и даже задают цветовую гамму. Однако любая стилизованная композиция должна иметь четкую цветовую схему, помогающую наиболее полно и выразительно показать авторский замысел и наиболее эффективно возбудить у зрителя определенные эмоции: светлые, солнечные, радостные или, наоборот, унылые, серые, грустные или же подтолкнуть его к раздумью. Поэтому декоративной стилизации, особенно свойственны условные цветовые отношения, локальное и контрастное использование цвета, а также мозаичность цвета. Изображения ярко-красного мака с черной серединой, ярко-желтой пчелы с черными полосками на фоне лепестков василька, голубого комбайна на желтом поле пшеницы могут служить примерами декоративных цветовых контрастов.

Цвет каждого отдельного объекта декоративной композиции, как и ее общий колорит, необходимо переосмысливать и преобразовывать для подчеркивания и усиления стилизационного эффекта, делая тем самым цвет одним из важных изобразительных средств стилизации.

В соответствии с творческим замыслом цвет стилизованного объекта композиции может быть объективным (как у этого же объекта в реальной жизни): голубое небо, желтое поле пшеницы, зелень травы, кустарников и деревьев, зелено-голубая речная и морская вода, белый снег, красно-оранжевый огонь костра, камин, свечи и т. д. или же субъективным (нереалистичным): голубые деревья, зеленое небо, красная вода и т. д. При этом нужно учитывать и использовать тот факт, что многие объекты флоры (листья, ветви, цветы и т. д.) и фауны (бабочки, жуки, дикие и домашние животные и т. д.) могут иметь ту или иную конкретную окраску, а многие объекты окружающего мира (здания, сооружения, автомашины и т. д.) не имеют характерного для них цвета.

Субъективный цвет объектов и элементов декоративной композиции при ее стилизации (в том числе и в абстракции) используется, в основном, с двумя главными целями:

- а) создание или увеличение декоративности композиции;
- б) передача определенного эмоционального содержания композиции (мыслей, эмоций, настроений).

Для абстрактных (беспредметных) композиций правильный и точный выбор цветовой схемы особенно важен, потому что одно из основных назначений цвета в таких композициях — передача эмоциональных состояний (солнечно, пасмурно) и настроений (бодрое, веселое, радостное, грустное).

В стилизованной композиции, а также и в абстрактной качество и эффективность художественного использова-



ния цвета оцениваются с помощью понятия «экспрессия цвета».

Термин «экспрессия» соответствует понятиям «выразительность, сила выражения» и происходит от лат. *expressio* — выражение.

### **Практические приемы создания экспрессии цвета и общего колорита в абстрактных композициях**

В большинстве методов и практических приемов создания экспрессии цвета и общего колорита в абстрактных композициях используется предварительная разбивка абстрактного контурного рисунка на визуально интересные цветовые области и участки. При этой разбивке и делении первоначального рисунка руководствуются главным правилом: визуальный интерес должен возникать во всех случаях, когда на картинной плоскости наряду с общим единством композиции представлено разнообразие форм, размеров и цвета. При выборе конкретных цветов и оттенков для создания общего колорита и для отдельных участков абстрактной композиции пользуются схемами цветовых гармоний (см. гл. «Цвет в декоративной композиции»).

Для достижения в абстрактной композиции гарантированного цветового разнообразия число областей и участков разбивки первоначального рисунка под будущую цветовую схему может доходить до 20 и больше, если это не противоречит авторскому замыслу. Чаще всего контуры абстрактного рисунка создают 12–16 цветовых областей, в которых может неоднократно повторяться один и тот же цвет или оттенок (рис. 223–225).

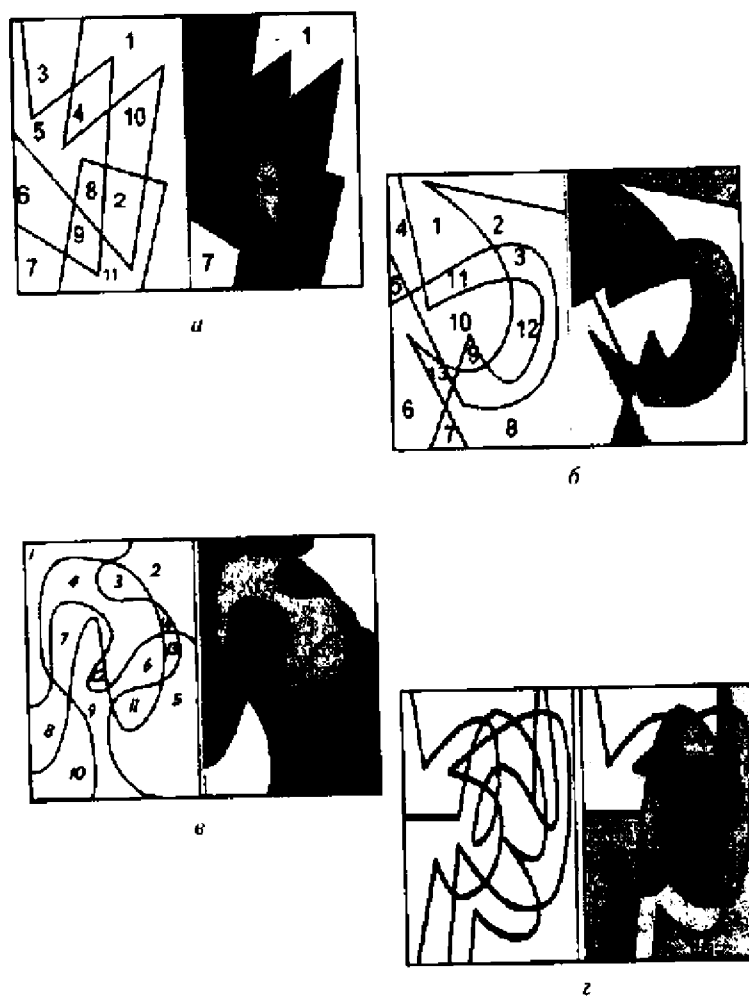
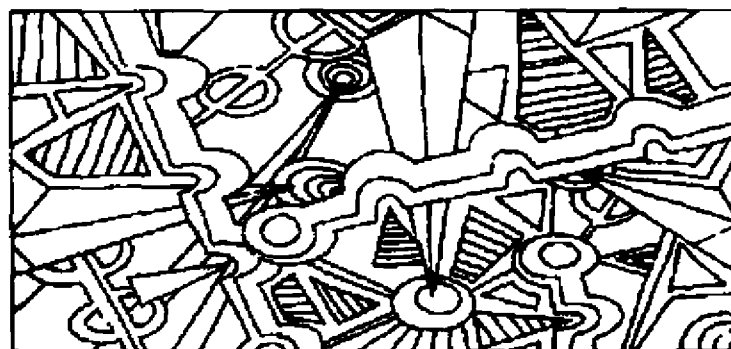


Рис. 223. Примеры разбивки первоначального рисунка на цветовые области и участки

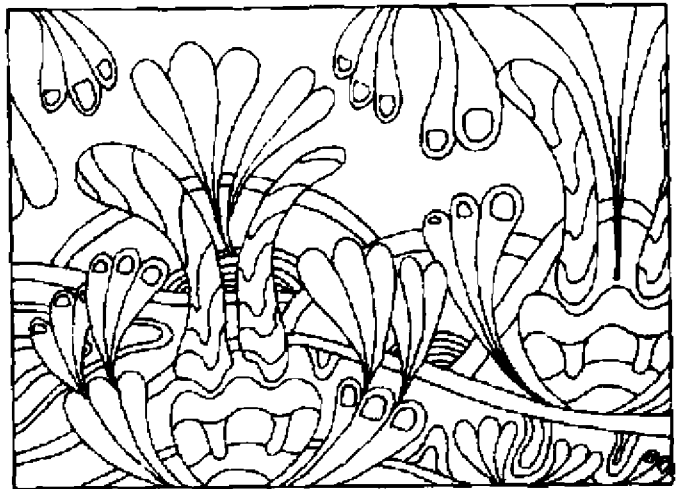


а



б

Рис. 224. Абстрактные композиции перед выбором цветовой схемы



а



б

Рис. 225. Абстрактные композиции с изогнутыми линиями перед выбором цветовой схемы

## ЛИТЕРАТУРА

*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 2007.

*Беда Г.В.* Основы изобразительной грамоты. Л., 1963.

*Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов н/Д, 1998.

*Горбов А.Н.* Рисование. М., 1924.

Декоративное искусство. М., 1972.

История искусства народов СССР. М., 1985.

*Капдинова С.Г.* От замысла и натуры к законченному произведению. М., 1981.

*Кузин В.С.* Вопросы изобразительного творчества. М., 1971.

*Кузин В.С.* Психология. М., 1997.

*Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977.

*Лернер И.Я.* Дидактические основы методов обучения. М., 1981.

*Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.

Методика обучения изобразительной деятельности и конструированию: хрестоматия / Под ред. Т.С. Комаровой. М., 1985.

*Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX в. М., 1991.

Объективные законы композиции в изобразительном искусстве: хрестоматия / Под ред. Н.Н. Ростовцева. М., 1989.

*Пономарьков С.И.* Декоративно-прикладное искусство в школе. М., 1976.

*Ростовцев Н.Н.* Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М., 1980.

*Ростовцев Н.Н.* Рисунок. Живопись. Композиция. М., 1989.

Русское декоративное искусство. М., 1963.

Сокровища русского народного искусства. М., 1967.

*Шорохов Е.В.* Композиция. М., 1986.

*Шорохов Е.В.* Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе. М., 1974.

*Шорохов Е.В.* Основы композиции. М., 1979.

*Wertheimer M.* Laws of organization in perceptual forms. London, Routledge Kegan Paul, 1938. (First published as Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II, in *Psychologische Forschung*, 4, 1923).

*Wertheimer M.* Productive Thinking. New York, Harper Row, 1959.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
Зарождение декоративно-прикладного творчества как общей основы изобразительного искусства .....	3
Развитие декоративно-прикладного искусства в России .....	8
Декоративно-прикладное искусство в современной жизни .....	15
<b>Часть 1. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ</b> .....	<b>18</b>
Декоративная композиция и декоративность .....	18
Композиция как одна из важнейших творческих основ изобразительного искусства и дизайна .....	20
Концепция визуального восприятия произведений изобразительного искусства .....	24
Действие основных закономерностей визуального восприятия при композиционном построении произведений изобразительного искусства .....	26
<i>Закон завершения</i> .....	29
<i>Закон направления движения (продолжаемости)</i> .....	32
<i>Закон подобия (похожести)</i> .....	41
<i>Закон соседства (близости)</i> .....	47

Закон выравнивания .....	
О совместном действии группирующих законов подобия, соседства и выравнивания .....	
Принципы визуального восприятия — теоретическая основа для создания декоративных композиций .....	
Принцип ограничения (отбора) .....	
Принцип контраста .....	
Принцип акцента .....	
Принцип доминанты .....	
Принцип баланса .....	
Принцип ритма .....	
Принцип гармонии .....	
Принцип общего единства .....	
О творческом применении закономерностей и принципов визуального восприятия при создании декоративных композиций .....	
Два взгляда и два понимания основных принципов визуального восприятия .....	
Использование изобразительных (выразительных) средств и их свойств в декоративных композициях .....	
Точка .....	
Линия .....	
Форма .....	
Размер, масштаб, пропорции (соотношения), модуль .....	
Светотень .....	
Фактура .....	
Текстура .....	
Формат и картинная плоскость декоративной композиции .....	

<i>Практические рекомендации по распределению площади картинной плоскости декоративной композиции</i> .....	181
<i>Взаимные отношения изображения и фона на картинной плоскости</i> .....	182
<i>Использование пространства картинной плоскости в декоративных композициях</i> .....	187
<b>Общий порядок создания декоративных композиций, основанный на закономерностях и принципах визуального восприятия</b> .....	194
<i>Творческий замысел и пути его воплощения</i> .....	194
<i>Выделение доминанты композиции</i> .....	195
<i>Создание субдоминанты (поддоминанты) композиции и последующих областей интереса</i> .....	197
<i>Распределение визуального интереса между остальными объектами и элементами декоративной композиции</i> .....	200
<b>О художественной форме и содержании декоративной композиции</b> .....	201
<b>Часть 2. ЦВЕТ В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ</b> .....	203
<b>Цвет и его главные характеристики</b> .....	203
<b>Использование главных характеристик и свойств цвета в декоративных композициях</b> .....	206
<i>Цветовой круг</i> .....	206
<i>Использование смешивания цветов в декоративной композиции</i> .....	209
<i>Использование светлоты (яркости) и чистоты (хроматичности) цвета в декоративной композиции</i> .....	211
<i>Использование цветовой тональности (цветотени) в декоративной композиции</i> .....	213



Создание цветотеневого композиционного баланса .....	216
Основные схемы использования цветовых тональностей в декоративных композициях .....	217
Взаимные отношения фона и изображения в цветной композиции .....	220
Использование «температуры» цвета в декоративной композиции .....	222
Использование «веса» цвета в декоративной композиции .....	225
Использование «звучности» цвета в декоративной композиции .....	225
Использование «пространственной подвижности» цвета в декоративной композиции .....	226
Использование цветового контраста в декоративной композиции .....	226
Главные функции цвета при создании декоративной композиции .....	227
Современная теория и методы выбора и создания гармоничных цветовых схем декоративных композиций .....	228
Основные формализованные цветовые схемы декоративных композиций .....	230
Использование в цветовых схемах декоративных композиций принципа доминанты .....	241
Общие практические указания для выбора и создания цветовых схем декоративных композиций .....	243

<b>Часть 3. СТИЛИЗАЦИЯ</b>	
<b>В ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ .....</b>	<b>245</b>
Художественный стиль	
в изобразительном искусстве .....	245
Стилизация в изобразительном искусстве и ее виды ..	247
Стилизация в декоративно-прикладном искусстве .....	248
Декоративная стилизация и абстракция, имеющие	
реальные образцы в окружающем мире .....	251
Стилизация в орнаменте .....	251
Принципы и методы стилизации	
в декоративной композиции .....	253
Стилизация природных объектов .....	261
Декоративная стилизация в пейзаже .....	281
Декоративная стилизация	
в натюрморте .....	289
Декоративная стилизация в портрете .....	292
Стилизация, не имеющая реальных образцов	
(абстрактная, или беспредметная, композиция) .....	295
Особенности использования цвета	
в процессе стилизации декоративной композиции .....	301
Практические приемы создания экспрессии цвета	
и общего колорита в абстрактных композициях .....	303
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>307</b>

Серия «Высшее образование»

---

Дагидиян Калуст Тигранович

## ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Ответственный редактор *С. Осташов*

Технический редактор *Л. Багрянцева*

Обложка *А. Вартаков*

Корректоры *М. Лепехина, В. Югобабян*

Подписано в печать 29.10.2009

Формат 84х108 1/32. Бумага офсетная.

Гарнитура *PetersburgC*. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 16,8. Тираж 2500 экз.

Заказ № 852.

ООО «Феникс»

344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга»

344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57

Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

**Вышли в свет**

---

**Г.А. Айрапетов**

**СТРОИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ**

*Учебно-справочное пособие*



Приведены классификация и характеристики важнейших современных строительных материалов, краткая информация о их получении и эффективных областях применения. Отражены последние достижения техники и технологии, дано сравнение с зарубежными аналогами. Представленная информация соот-

ветствует действующим нормативным документам.

Для студентов и аспирантов высших и учащихся средних специальных учебных заведений, инженерно-технических и научных работников строительного комплекса, менеджеров строительных и торговых компаний.