

ВВЕДЕНИЕ

В творческом процессе дизайна современной одежды решающая роль принадлежит композиции. Композиция, отражающая внутреннюю гармоническую упорядоченность во внешнем проявлении, является понятием организующим, имеющим силу соединять части, составляя из них единое целое. Работа над композицией представляет собой процесс индивидуального образного мышления дизайнера, его представления, реализуемые в конкретном художественном произведении. Такой род деятельности предполагает наличие у специалиста таланта и интуиции, основанной на трудолюбии и богатом визуальном опыте. При этом основы композиции это довольно строгая наука, которая опирается на знание конкретных правил и законов и использование выразительных средств и приемов. Таким образом, процесс работы над композицией есть единство интуитивного и логического начал.

Под композицией в искусстве понимают строение (структуру) художественного произведения, расположение его основных элементов и частей в определенной системе и последовательности, т.е. композиция – это единство и целостность формы художественного произведения, обусловленная его содержанием. Композицию рассматривают в двух взаимосвязанных проявлениях: как живой процесс художественного творчества, т.е. решение проектной задачи, и как ее реализация.

Курс «Пропедевтика» включает разделы знаний о закономерностях зрительного восприятия формы, об основных элементах изобразительного языка в дизайне, о композиции как средстве приведения элементов формы в гармоничное целое.

Курс построен в соответствии с требованиями Государственного стандарта высшего профессионального образования в области культуры и искусства на соискание диплома по специальности 07060165 «Дизайн» квалификации дизайнер (дизайн костюма). Учебное пособие содержит теоретические и практические составляющие предмета «Пропедевтика» (основы композиции в дизайне одежды).

Целью настоящего курса является ознакомление студентов с основными закономерностями композиционной организации структуры формы в дизайне, привитие профессиональных навыков работы с плоскостной и объемно-пространственной формой, выработка чувства меры в поисках художественной выразительности проектируемого изделия и развитие индивидуальных творческих возможностей.

Основные задачи курса заключаются в развитии у студентов способности грамотно использовать законы композиции в проектировании объектов дизайна, а также в умении самостоятельно превращать теоретические знания в метод профессионального творчества в проектировании костюма.

Опыт преподавания дисциплины показывает, что в ряду дисциплин, которые студенты начинают постигать уже с самого начала обучения («Цветоведение и колористика», «Рисунок», «Живопись»), данный курс является наиболее фундаментальным. Знакомство с содержанием дисциплины должно способствовать не только расширению представлений об основных принципах и закономерностях композиционного мастерства, но, прежде всего, должно побудить студента к самостоятельному и постоянному овладению знаниями как залого успешной учебы и дальнейшей творческой деятельности.

Тема 1. СВОЙСТВА И КАЧЕСТВА КОМПОЗИЦИИ

Композиция (*composition* – лат.) в переводе обозначает расположение. Под этим термином мы понимаем упорядоченное соединение элементов в целое.

Закономерности композиции выступают как объективно действующие условия, отражающиеся на характере нашего восприятия формы. Независимо от того, является ли субъект восприятия профессионалом или человеком неискушенным, нарушение важнейших закономерностей композиции вызывает у него определенную реакцию – сигнал о нарушении целостности.

В современной теории зрительного восприятия огромное значение придается визуальной структуре воспринимаемого объекта с его наиболее характерными особенностями, под которыми понимают следующие структурные свойства: направления, углы, расстояния между элементами, резко выраженные пластические и ритмические особенности. Основными формальными признаками композиции для любой организованной формы являются: целостность и единство, соподчиненность (подчиненность второстепенного главному), уравнишенность [Паранюшкин, 2001].

1.1. Целостность композиции

При целостности композиции предмета или изображения они охватываются взглядом целиком как единое целое: все элементы композиции находятся во взаимной связи и зависимости; каждый элемент должен быть сам композиционно организован.

Характер восприятия зависит от взаиморасположения элементов композиции, между которыми могут быть промежутки, пробелы, но их взаимопроникновение зрительно не разрушает единства предмета или изображения. Целостность может быть в компоновке изображения по отношению к формату листа или раме картины, может быть как целостность общего колористического пятна по отношению к окружающему пространству или внутри изображения [Паранюшкин, 2001].

Целостность композиции и единство ее элементов проявляются в таком качестве, как гармоничность. Сгармонизированные элементы находятся между собой в неразрывной связи, во взаимной соразмерности. Художественный опыт многократно позволил убедиться, что при отсут-

ствии единства и целостности форма теряет свои выразительные свойства, становится эстетически ущербной. Хотя практика иногда свидетельствует о том, что целостность формы может строиться не только на единстве элементов, но, порой, и на нарушении этой закономерности.

В законе единства и целостности композиции получили отражение и воплощение природные принципы организации объектов окружающего мира. Анализ творений природы, как и подлинно прекрасных творений рук человеческих, постоянно подтверждает наличие неких объективных закономерностей. Ведь примеры тесной связи и взаимного согласования всех элементов формы человек постоянно видел своими глазами: соразмерность формы листа дерева, его кроны и ствола, целесообразную согласованность частей тела всех животных, гармонию природных ландшафтов. Все части расположены в строгом порядке, группируясь и объединяясь в целое за счет равновесия, сбалансированности, симметрии, повторяемости, ритма, соразмерности, пропорциональных соотношений. Эти композиционные начала, присущие природным формам, получили эстетическое освоение и закрепились в опыте искусства и в ходе социально-исторической практики [Сомов, 1987].



Рис. 1. М.К. Эшер. Рыбы и чешуйки. 1959.
Пример целостной динамичной замкнутой композиции

1.2. Соподчиненность элементов

Равновесие способствует тому, чтобы композиция воспринималась легко. Сбалансированная композиция вызывает ощущение цельности, простоты, ясности. Существенным средством композиции является раз-

деление воспринимаемого объекта на элементарные части, которые составляют систему, т.е. целостность. Система – это соподчинение элементов главных, менее значимых и второстепенных. В этом реализуется один из главных принципов композиции – закон соподчинения частей целому. Как система ряда соподчинений композиция возникает лишь при наличии особых связей между частями целого. Особенно велика роль закономерностей, связанных с пропорциями. Известно, какое значение для гармонии формы имеет четкая система закономерных отношений, положенная в основу размеров основных элементов и элементов орнамента народного костюма. Каждый объект дизайнера должен обладать специфическими выразительными средствами. Это свойство визуальной модели, которое осознается посредством таких зрительно воспринимаемых качеств, как скорость, форма, цвет. Закон соподчинения можно сформулировать следующим образом: разное звучание выразительных средств композиции обеспечивается выделением из их числа главных и второстепенных и подчинения им других второстепенных, т.е. выделение главного композиционного центра или доминанты [Сомов, 1987].

Существует ряд приемов для выделения главного элемента или группы элементов:

- 1 – главное по месту положения формы в пространстве;
- 2 – главное по размеру формы;
- 3 – главное по структуре формы;
- 4 – главное по цвету, фактуре и т.п.

Второй важной задачей является нахождение места расположения главного элемента в композиции, т.е. доминанты. Задача доминанты – привлечь внимание, выделить достоинства или раскрыть содержание всей композиции.

Простым способом для выделения доминанты является геометрический центр, определяемый пересечением радиальных линий в круге или пересечением диагоналей в квадрате. В прямоугольной форме центр, как правило, немного смещен вверх относительно середины. Это связано со зрительным восприятием. Если композиционный центр формы будет совпадать с геометрическим центром, то будет создаваться иллюзия падения.

Расположение доминанты зависит и от характера действия, направления движения, а также от общего замысла в композиции. Композиционный центр может располагаться в любом месте пространства или плоскости, причем он должен быть уравновешен другим элементом, подходящим по замыслу, теме, стилю и т.д.

В сложной композиции может быть несколько центров, но менее выразительных (рис. 3).

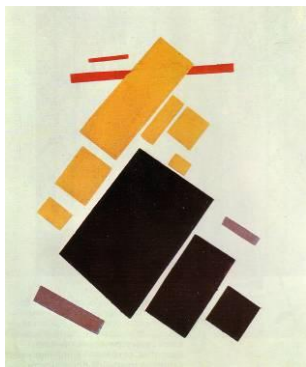


Рис. 2. К. Малевич. Супрематическая композиция. 1919.
Пример доминанты в композиции

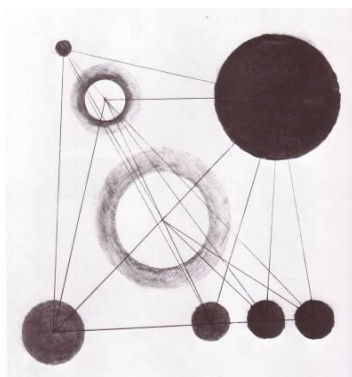


Рис. 3. Г. Штаух. 1928. Композиция, отражающая движения взгляда по акцентным точкам и соединяющим их линиям

1.3. Уравновешенность

Важным признаком композиции является равновесие формы, когда все элементы формы сбалансированы между собой. Уравновешенность композиции зависит от распределения основных масс формы относительно ее центра, т.е. связано с характером организации пространства, пропорциями, расположением главной или второстепенных осей, цветовыми отношениями отдельных частей между собой и с целым [Сомов, 1987].

Композиционное равновесие по-разному проявляется в симметричных асимметричных формах. Уравновешенность симметричной формы достигается более простыми средствами, чем формы асимметричной, так как наличие оси симметрии создает предпосылки для равновесия.

Асимметричные композиции могут быть уравновешенными или неуравновешенными.

Уравновесить композицию можно разными приемами: уравновешиваются части по массе, тону, цвету и т.п. Впечатление устойчивости создается использованием совершенных геометрических фигур – равносторонних и равнобедренных треугольников, квадратов, арок, трапеций, а в объемных композициях – кубов, пирамид, прямых призм.

Эллипс, круг, шар, лежащий цилиндр придают композиции динамику, так как эти формы неустойчивы.

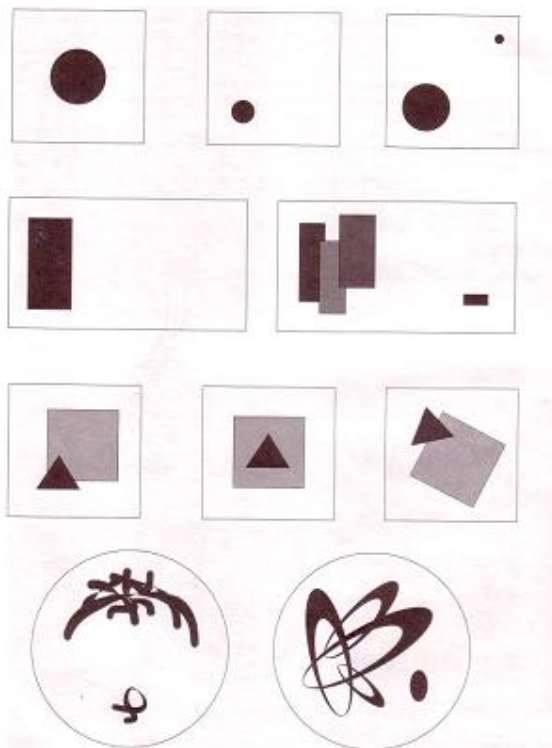


Рис. 4. Уравновешенность. Взаимодействие пятна и поля

1.4. Типы композиций

По признаку пространственного расположения композиции и в зависимости от характера ее восприятия выявлены типы и формы композиций.

По характеру восприятия выявлено шесть типов композиции.

1.4.1. Замкнутая композиция

Изображение с замкнутой композицией вписывается в формат таким образом, чтобы оно не стремилось к краям, а как бы замыкалось само на себя. Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие периферийные элементы опять к фокусу, то есть стремится с любого места композиции к ее центру.

Отличительной чертой замкнутой композиции (рис. 5) является наличие полей. В такой композиции проявляется ее целостность – композиционное пятно имеет четкие границы, все композиционные элементы тесно связаны между собой [Паранюшкин, 2001].



Рис. 5. Примеры замкнутой композиции

1.4.2. Открытая композиция

При открытой композиции наполненность изобразительного пространства может быть двух видов [Паранюшкин, 2001]:

– уходящие за пределы формата детали, которые легко представить вне композиции (рис. 6);

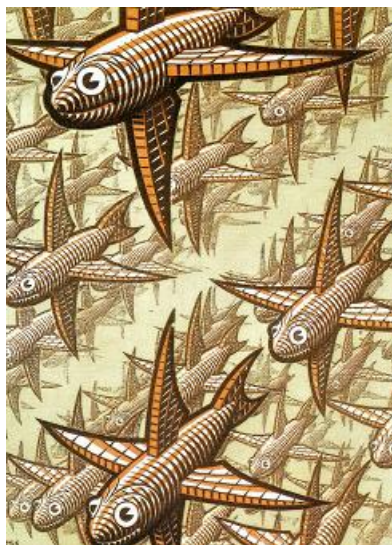


Рис. 6. М.К. Эшер. Глубина.1955. Пример открытой композиции

б – это большое открытое пространство, в которое погружается фокус композиции, дающий начало развитию, движению соподчиненных элементов. В этом случае взгляд свободно уходит за пределы картины (рис. 7).



Рис. 7. Л. Сеан. Фигура с петухом. Пример открытой композиции

Открытая композиция центробежна. Она может быть сложной, но всегда уходящей от центра. Иногда центр композиции отсутствует или складывается из нескольких мини-центров, заполняющих поле изображения.

1.4.3. Симметричная композиция

Основная черта симметричной композиции – ось симметрии (рис. 8). Композиционную ось не следует понимать буквально в виде линии, которая присутствует в композиционной плоскости. Эта ось мысленная. В композиции ось симметрии может иметь различное направление – вертикальное, горизонтальное, диагональное, а также наличие одних и других одновременно. При частом повторении осей возникает ритм. Симметричные композиции равновесны и статичны [Паранюшкин, 2001].

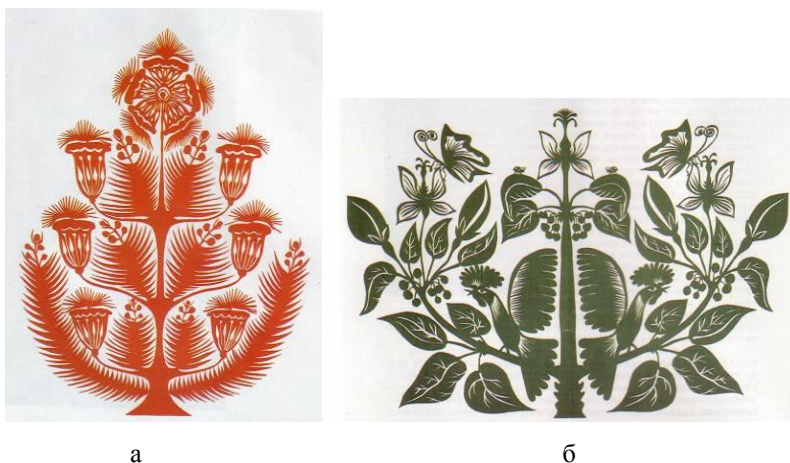


Рис. 8. Пример симметричных композиций:
а – Н. Юрене. Травы. Литва. 1976; б – Н. Юрене.
В природе. Литва. 1976 г.

На основе симметрии строится все многообразие реального мира: органические вещества, флора, фауна, сам человек (рис. 9).

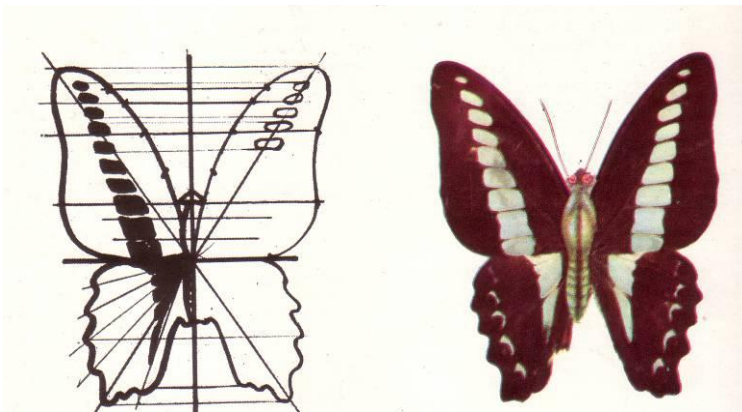


Рис. 9. Пример симметричных фигур

1.4.4. Асимметричная композиция

Асимметричные композиции не содержат оси или точки симметрии. Состояние завершенности таких композиций находится путем оптического уравнивания их частей. Асимметричные композиции динамичные и сложнее для восприятия и соподчинения [Паранюшкин, 2001].

Асимметричная композиция может складываться из симметричных частей, связь между которыми не подчиняется закономерностям симметрии. Такой характер имеют многие природные формы.

1.4.5. Статичная композиция

Для статичной композиции характерны закономерности симметрии и метрического строя. Композиции этого спокойны, неподвижны, часто несут в себе не иллюстрационное описание, не событие, а философское направление.

1.4.6. Динамичная композиция

В динамичной композиции всегда присутствует главное направление движения – ось. Лишь вдоль нее может развиваться динамика движения. Для такой композиции характерны асимметрия и ритм.

1.5. Формы композиций

Учитывая пространственное расположение композиции и тяготение к какой-либо геометрической форме, можно выделить шесть форм композиций [Паранюшкин, 2001].

1.5.1. Центрическая (точечная) композиция

У точечной композиции всегда проглядывает центр: он может быть центром симметрии или условным центром в несимметричной композиции, вокруг которого располагаются композиционные элементы, составляющие активное пятно (рис. 10).



а



б

Рис. 10. Пример центрической композиции:
а – М.К. Эшер. Предел – круг 1.1958;
б – М.К. Эшер. Лист Мебуса 1. 1961 г.

Точечная композиция всегда центростремительная, фокус композиции является главным элементом, организующим изображение. Этой формы композиции целостны и уравновешены. Для точечной компо-

зиции большое значение имеет формат изобразительного поля [Паранюшкин, 2001].

1.5.2. Линейно-ленточная композиция

Композиции этой формы развиваются в одном направлении и имеют вытянутый формат (рис. 11). Линейно-ленточные композиции являются незамкнутыми и часто динамичными. Формат изобразительного поля допускает свободу, здесь изображение и поле не так жестко привязаны друг к другу по размерам, главное – вытянутость формы [Паранюшкин, 2001].



а



б

Рис. 11. Пример линейно-ленточной композиции:
а – рельеф; б – коклюшечное кружево. XIX – нач. XX века. Россия

В ленточной композиции проявляется второй из трех главных признаков композиции – подчиненность второстепенного главному. Если это орнаментальная композиция, то она построена на повторяющихся элементах вдоль прямой или изогнутой незамкнутой линии.

1.5.3. Плоскостная (фронтальная) композиция

В плоскостной композиции (рис. 12) заполняется вся плоскость листа. В ней отсутствуют ось и центр симметрии, нет ярко выраженного одиночного фокуса. Плоскость листа определяет целостность изображения. Фронтальные композиции используются при создании декоративных произведений. Композиции этой формы часто относятся к открытому типу [Паранюшкин, 2001].

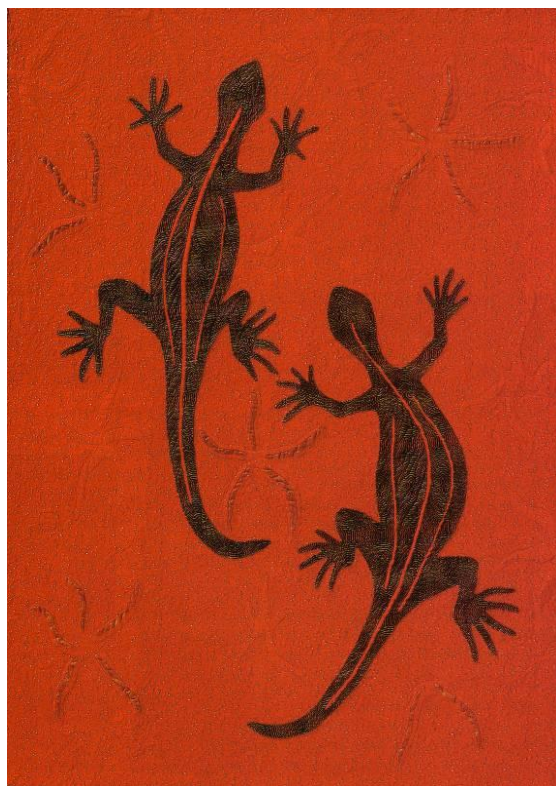


Рис. 12. Хелен Кинен. Ты впереди, я сзади. Аппликация.
Пример плоскостной композиции

1.5.4. Объемная композиция

Объемной композицией считается такая, которая имеет равномерное развитие формы по трем координатам или с преобладанием вертикальной и горизонтальной, но при самостоятельном значении – и глубиной. Данная геометрическая характеристика оценивается понятиями одномерная, двумерная и трехмерная. Для объемной композиции характерна замкнутая форма (но не обязательна).

Эта композиционная форма выходит в трехмерные виды искусств – скульптуру, керамику, архитектуру и т.д. Ее отличие от всех предыдущих форм в том, что восприятие произведения происходит последовательно из нескольких точек наблюдения, во многих ракурсах. Объемная композиция взаимодействует с окружающей средой. Окружающая среда влияет на выразительность одной и той же композиции (освещенность произведения) (рис. 13, 14).

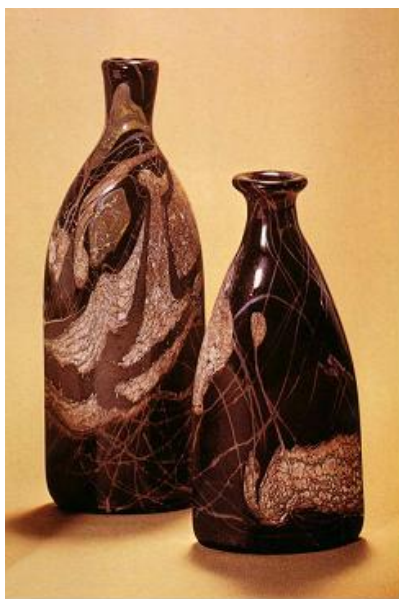


Рис. 13. Примеры объемной композиции в декоративных сосудах (Шушкановы) и в малых скульптурных формах (М. Шемякин)



Рис. 14. Примеры объемной композиции в современном костюме

1.5.5. Пространственная композиция

Пространственная композиция становится объектом внимания художника в том случае, когда она строится из объемных художественно-декоративных элементов, расположенных в пространстве. В пространственной композиции существует тесная связь между элементами формы и пространством (рис. 15). Пространственная композиция зависит от освещения, так как игра света и тени, объема и цвета может кардинально изменить восприятие композиции [Паранюшкин, 2001].

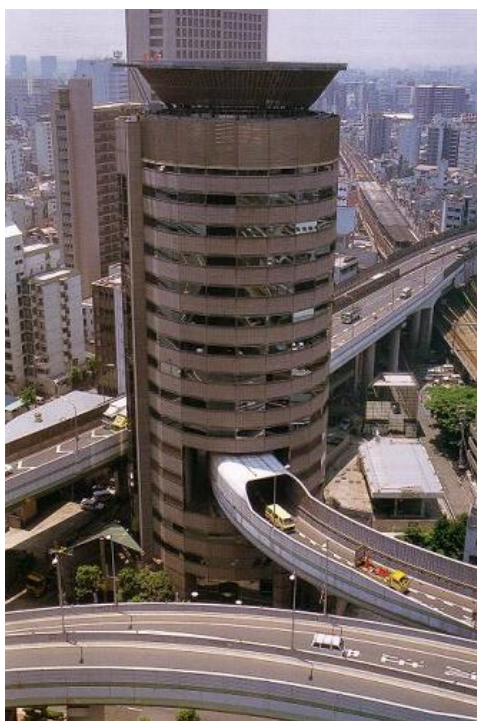


Рис. 15. Примеры пространственной композиции в сценическом решении и в городской среде

1.5.6. Комбинация композиционных форм

В реальных конкретных произведениях формы композиции в чистом виде встречаются не всегда [Паранюшкин, 2001]. Композиция картины или изделия использует элементы и принципы разных форм (рис. 16).

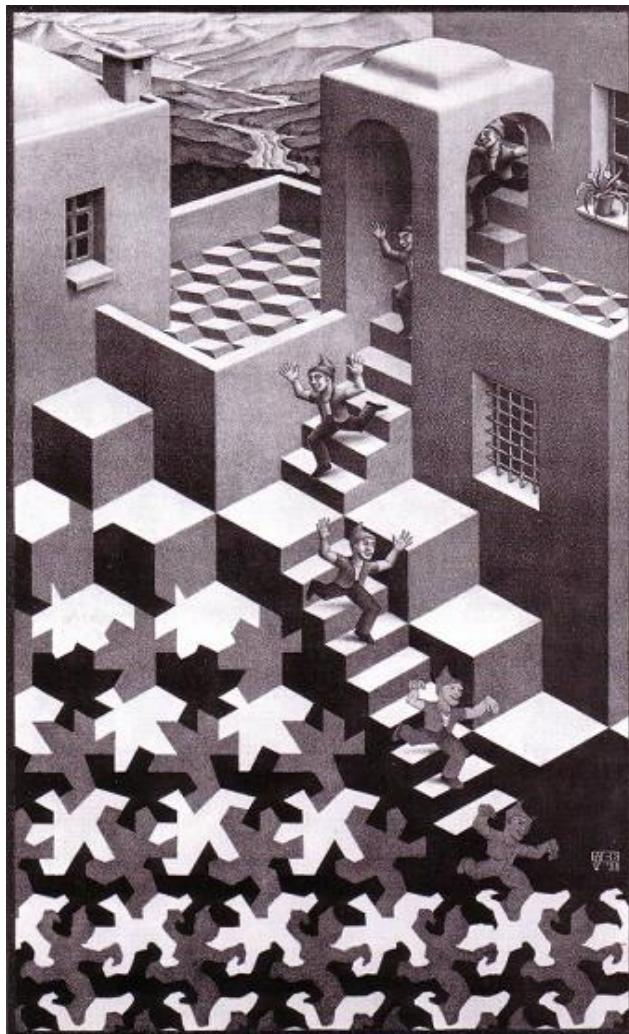


Рис. 16. М.К. Эшер. Цикл. 1938.
Пример комбинации композиционных форм

1.6. Основные элементы изобразительного языка

Точка, линия, пятно – элементы организации плоскостной композиции. Из элементов графики наиболее активно воспринимается линия. Примеры линейного изображения представлены на рис. 17–19. Через линию передаются как качества предметов – кривизна, угловатость, волнистость, так и качества движения – напряженного и вялого, быстрого и медленного. В зависимости от конфигурации линия и пятно по-разному взаимодействуют на зрителя. Процесс происходит на ассоциативном, интуитивном, физическом уровне восприятия и на уровнях памяти. Цветовые и линейные образы качеств природных и искусственных объектов являются материалом, из которого строятся пространственные образы предметов творчества. Чем богаче духовный мир зрителя, тем разнообразнее палитра сопереживания с художником [Емельянович, 1990].



Рис. 17. Линейный наскальный рисунок всадника в долине реки Дялангаш (Горный Алтай) VI–VIII вв. н.э.



Рис. 18. А. Матисс. Анемон и девушка. 1937 г.

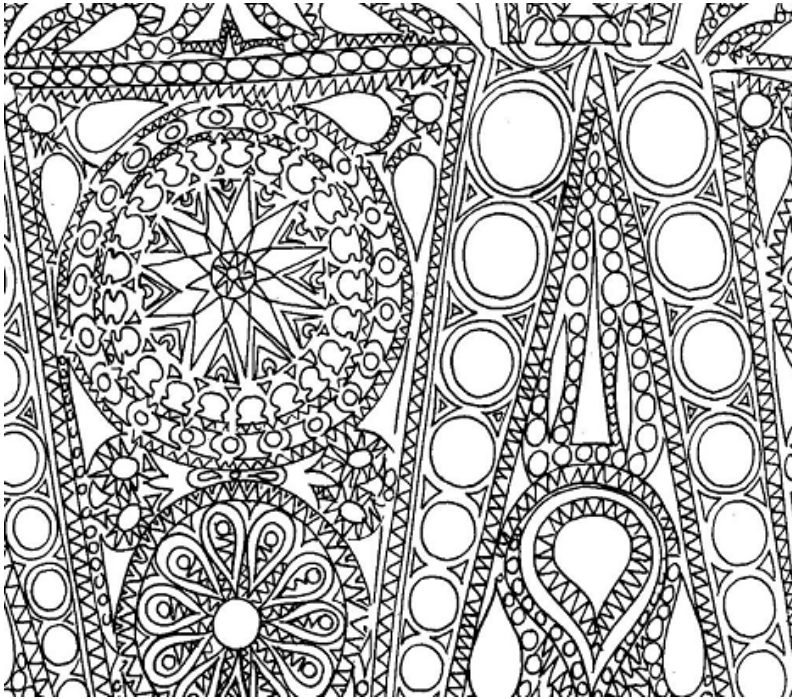


Рис. 19. Орнаментальный линейный рисунок на ткани

Линия служит границей, отделяющей изображаемую форму от окружающего ее пространства. Универсальность ее в том, что она одновременно принадлежит только данной плоскости и служит границей пересечения нескольких плоскостей. Отсюда ее гибкость в переходах от плоского изображения к объемному, ясность в выражении пространственных форм. Ряд историков считают, что линия лежит в основании развития искусства многих стран. Понимание культуры графической линии, ее теоретическое обоснование произошло на рубеже XIX–XX веков вместе с признанием графики как особого вида искусства. Эмоциональная окраска линейного изображения рассматривается в зависимости от формы линии, материала, на котором производится изображение, и используемого инструмента.

В пятновом изображении форма определяется сочетанием различных по конфигурации пятен. Под пятном понимается часть плоскости, выделенная каким-либо цветом и образованная группой точек, линий или штрихов. Различают пластичность двумерного и трехмерного пятнового изображения. Меняющиеся по светлоте и цветовому тону, пятна усиливают глубину рельефа в текстильных орнаментах, как представлено на рис. 20–21.



Рис. 20. Набивной рисунок с использованием выражающих объем линии и пятна. Франция, начало XX века



Рис. 21. Точечный рисунок на ткани

Эстетика штриха в искусстве графики связана с культурой нанесения изображений от руки. Различают ряд разновидностей штрихового

рисунка. Штрих используется одновременно с линией, передавая фактуру и движение формы.

Точечное изображение наиболее трудоемкое. Примеры точечного изображения на рис. 21, 22. Современная полиграфическая печать основана на совмещении в различных сочетаниях мельчайших точек основных цветов. Такой метод при наличии высокоточной технологии позволяет получать качественные репродукции даже с живописных произведений.



Рис. 22. Коллаж из полиграфических растров

1.7. Принципы построения монокомпозиции

Фронтальные композиции на плоскости представлены произведениями, выполненными в различных техниках и материалах. К ним относятся компьютерная графика, голография, произведения декоративно-прикладного характера, где фактура материала часто придает рельефность композиции (текстиль, гобелен, витраж и т.д.). Композиции, выступающие из плоскости, то есть имеющие рельеф, также относят к фронтальным, так как они не требуют бокового обозрения. Рельеф произведений позволяет выявить их форму и композиционное построение за счет света и тени. Фронтальные композиции создаются авторами как самостоятельные произведения. Тем самым исключается влияние среды

и ее индивидуальных свойств. Самостоятельность произведений подчеркивается рамой, каймой, линией и другими композиционными приемами, которые решают проблему вычленения произведения из пространства, замыкают композицию. Одновременно фронтальная композиция может стать элементом глубинно-пространственной композиции в решении, как интерьера, так и экстерьера. Своей формой, пластикой, цветом может стать композиционным центром.

Трудность построения композиции данного вида состоит не только в требовании предельной утонченности соотношения элемент – поле, но и в том, что композиция в полной мере должна обладать активностью, художественной выразительностью и целостностью [Козлов, 1981].

В отличие от закономерных раппортных орнаментальных композиций, фронтальные композиции называют монокомпозициями. Принципы построения монокомпозиции имеют свои четко выраженные особенности, свои закономерности, обусловленные единичностью изделия. Особенности построения монокомпозиций рассматриваются на примере современной графики, принтов, гобеленов, платков. Монокомпозиция может предполагать не только самые простые решения, чаще она состоит из значительного числа различных мотивов, которые следует сгруппировать и расположить определенным образом так, чтобы акцентировать внимание на центральной части плоскости, посредством некоторых движений элементов. Следует учитывать законы восприятия плоскости человеческим глазом, согласно которым плоскость делится на активную и пассивную части.

К выразительным средствам решения монокомпозиции относят: компоновку элементов, членение плоскости на части, ритмическую организацию, создание доминанты.

В ассортименте изделий текстильной промышленности есть большая группа штучных изделий разного назначения, входящих в ансамбль женского, мужского и детского костюмов. К ним относятся: носовые, головные, шейные платки, шали шарфы, галстуки и текстильные эмблемы. Все рисунки изделий данной группы строятся по принципу монокомпозиции, то есть орнаментальный мотив организуется в замкнутой плоскости заданного размера и формы и подчиняется общим закономерностям.

Распределение всех элементов композиции текстильного рисунка в плоскости, независимо от ее сложности, должно быть уравновешенным с учетом формы и масштаба изделия, взаимосвязи отдельных элементов орнамента, соотношения фона и орнаментального мотива в целом. Равновесие может быть статическим и динамическим. В том случае, когда все элементы мотива расположены симметрично относительно одной или нескольких осей плоскости, равновесие называют статическим. Это может достигаться не только за счет расположения элементов мотива, но и за счет членения плоскости на 2, 4, 6, 8 и т.д. равных частей и симметричной их организации.

Более сложный вид равновесия – динамическое, при котором элементы мотива асимметрично расположены относительно вертикальной и горизонтальной осей плоскости и сдвинуты вправо или влево, вверх или вниз. Равновесие достигается перераспределением элементов мотива, выявлением главных и второстепенных, ориентацией первых к зрительному центру композиции. Учитываются форма, размер, цвет элементов мотива, орнаментальная плоскость рисунка. Динамика построения композиции достигается также за счет членения плоскости на неравные части прямыми и кривыми линиями. Примеры организации статичной и динамичной композиции платков показаны на рис. 23.

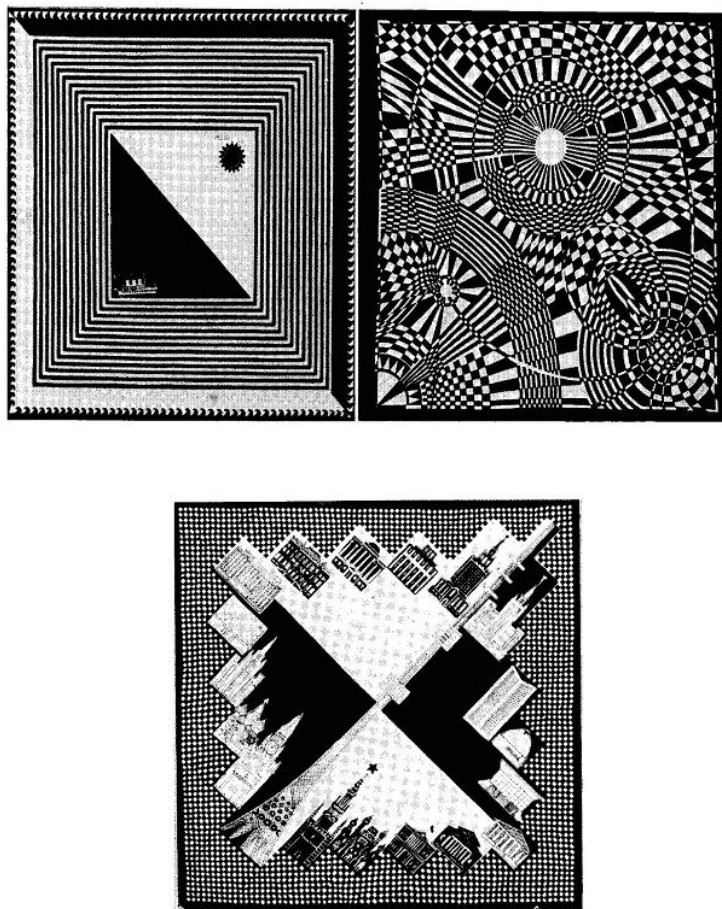


Рис. 23. Н. Жовтис. Сувенирные платки. 1968 г.

Организация равновесия в монокомпозиции осуществляется выделением композиционного центра – доминанты. Доминантой композиции может служить наиболее крупный элемент мотива или группа элементов, обеспечивающих устойчивое зрительное равновесие, в первую очередь за счет формы, размера, цвета или плотности орнамента. Доминанта может быть ориентирована к геометрическому центру заданной плоскости или может быть смещена и уравновешена другими средствами.

В монокомпозиции учитываются следующие требования к построению рисунка: замкнутость композиции рисунка с учетом взаимосвязи всех элементов мотива и фона, характер равновесия, доминанта композиции.

1.8. Средства выражения художественного образа

Результатом творческого процесса является произведение, форма выражения которого может быть самой разнообразной. Это и архитектурное сооружение, и живописное полотно, и ювелирное украшение, дизайн автомобиля, национальный или современный костюм. Но произведение будет представлять художественную ценность только в том случае, если оно создано по законам гармонии и несет в себе художественный образ [Голубева, 2004].

Художественный образ – это выражение авторского ощущения, личного видения предмета, явления, окружающего мира. Это форма отражения объективной реальности с позиций определенного эстетического идеала в искусстве и культуре. Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, необходимого и случайного, части и целого, сущности и явления, содержания и формы. С художественным образом связана способность искусства доставлять человеку глубокое эстетическое наслаждение. Мыслить образами – это значит конкретно воспроизводить содержание предметов, понятий, мыслей с живостью и яркостью, соответствующие представлению, возникшему в результате ассоциаций, в которых используется жизненный опыт, накопленный графический опыт и творческий дар художника. На рис. 24–28 представлены примеры подачи исторического и модного образа разных художественных эпох.

В основе творческого мышления лежит либо логика, либо ассоциативность. В случае преобладания логического начала в творческих поисках художник приступает к работе с анализа теоретического материала, вычленения ключевых слов и понятий из темы, которые сопоставляются. Взаимодействуют и вытекают в органичную и не навязанную извне идею. Затем эта ключевая идея в процессе творческой доработки

и конкретизации наполняется образным содержанием и эстетической значимостью.

Однако художник чаще всего мыслит ассоциативно. Художественный образ при этом строится по парадоксальным законам – через сопряжение далеко стоящих друг от друга явлений. Художник как бы сталкивает между собой несовместимые понятия, раскрывая неизвестные стороны известных понятий и находя новое прочтение знакомым явлениям. При этом в искомый образ входит не только материал действительности, переработанный фантазией художника, но и богатство личности творца. Вообще творчество начинается с обостренного внимания и осмысления явлений окружающего художника мира, его умения нестандартно видеть и воспринимать традиции. Поэтому личность художника всегда получает отражение в художественном образе, и чем ярче, значительнее эта личность, тем значительнее само произведение [Толкачева, 2002].



Рис. 24. Утагава Кунисада (1786–1864 г.). Пион



Рис. 25. А. Муха. Изображение на ткани. 1896 г.

Художественный образ формируется в процессе творческого мышления и имеет три основных элемента: символическую форму, смысл, настроение. С точки зрения эстетики механизм творческого мышления можно представить как цепочку: идея – воображение – вдохновение – подсознание – сознание.

Идеям, возникшим в результате осмысления темы, присуща смысловая неопределенность, намечающая лишь очертания темы. Это всего лишь интонация, эмоциональное отношение к теме, имеющая различный потенциал возможного развития идеи. Далее воображение воспроизводит впечатления и образы, хранящиеся в памяти, комбинирует и мысленно рисует искомый художественный образ. Это стимулирует вдохновение, которое рождает бурную творческую энергию, приводит к богатству ассоциаций и непосредственному включению в творчество

накопленного в подсознании художественного опыта. Подсознание под влиянием различных впечатлений рождает огромное количество вариантов решения темы, а интуитивное эстетическое чувство, чувство красоты и гармонии заставляет отобрать из этого числа наиболее интересные образы. Сознание же контролирует основную цель художника, организует работу эмоционального творческого мышления вокруг сверхзадачи и доводит ее до совершенного осуществления.



Рис. 26. Ж. Леппэ. Акварели из альбома Дома П. Пуаре. 1911 г.

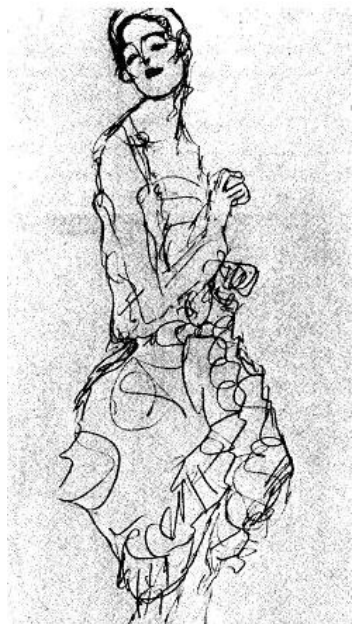


Рис. 27. Г. Климт. Танцовщица. 1917 г.



Рис. 28. Костюм для улицы. Модель из коллекции «new look». 1947 г.

Основное средство выражения художественного образа – форма. Совокупность тех или иных форм обогащает художественный образ, дает ему разностороннюю эмоциональную характеристику, усложняет ассоциативный строй. На выразительности формы держится художественный образ. Стилизация – один из приемов визуальной организации образного выражения, при котором выявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются ненужные детали. Трансформация – это изменение формы предмета в необходимую сторону: округление, вытягивание, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей, подчеркивание угловатости и т.д. Особое значение для придания выразительности художественному образу имеют пропорции. Пропорциональное соотношение частей с целым дает различные вариации его трактовки.

Цвет в совокупности с формой дает богатые по своему содержанию произведения. Форма выражается через цвет, фактуру и свет. Используя цвет в качестве средства выражения художественного образа, следует учитывать характер физиологического воздействия цвета на человека, физические и эмоциональные ассоциации, вызываемые цветом. Цвета имеют субъективные и объективные свойства восприятия. Цветоведение и колористика являются отдельными дисциплинарными курсами в образовании дизайнера.

Фактура имеет физические характеристики и обладает эстетической выразительностью. Фактура по-разному взаимодействует с формой, влияет на субъективную оценку при восприятии формы. В костюме каждая фактура несет в себе признаки определенного образа и зачастую определяет назначение костюма, восприятие формы, соотношение ее с декором, взаимосвязи с модой и формообразованием. При восприятии формы фактура выявляет ее структурные соотношения, обостряет звучание композиционных приемов и средств гармонизации, иллюзорно изменяет значимость и размер отдельных частей. В проектировании учитываются факторы восприятия фактуры, связанные с освещением.

Рельефность как основной отличительный признак фактуры в сочетании с гладкими поверхностями может усилить основной ритм или дополнить масштабные характеристики так же, как и зрительно увеличить объем целой формы или ее элемента [Козлова, 1998].

Дизайнер, формируя свою творческую идею, берет в руки карандаш и рисует графический эскиз. Именно в графическом эскизе идет отработка форм, пропорций, деталей, фактуры и образа будущего костюма. Графический эскиз часто не дает полную информацию о будущем костюме, но передает главное эмоциональное и смысловое значение идеи, те ощущения и переживания, которые должны быть заложены в костюме. Уметь правильно «читать», видеть суть такого эскиза – необходимое условие для успешной работы дизайнера.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение понятию «композиция».
2. На чем основан принцип согласования элементов формы в природе?
3. Как реализуется в композиции принцип соподчиненности элементов?
4. Какими признаками обладает «доминанта» в композиции?
5. Какими средствами достигается равновесие в композиции?
6. Чем отличается замкнутая композиция от открытой?
7. Определите основное свойство симметричной композиции.
8. Каким образом располагаются элементы в центрической композиции?
9. Как характеризуется динамическое состояние линейно-ленточной композиции?
10. Каким выраженным геометрическим свойством обладает трехмерная композиция?
11. Назовите основные элементы изобразительного графического языка.
12. Приведите пример линейного изобразительного решения в современной графике.
13. В каких предметах костюма художественное решение осуществляется в виде монокомпозиции?
14. Каковы основные принципы построения монокомпозиции?
15. Чем отличается художественный образ от реального?
16. Что означает мыслить «ассоциативно»?
17. На чем построен механизм творческого мышления?

Тема 2. СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ ФОРМЫ

Достижение гармонии в форме – есть путь согласования элементов композиции между собой и с целым, приведения их к «общему знаменателю». Это поиск и выражение того общего характера формы, который производит наиболее глубокое впечатление на зрителя. Дробная, несогласованная в частях форма не убеждает. Собранность, гармоничность – важнейшие признаки выразительной композиции.

Одним из основных условий возникновения художественных качеств формы является единство всех элементов ее формы, то есть соразмерность, согласованность, соподчиненность, что обеспечивает целостное восприятие формы. Средствами объединения элементов формы в гармоничное целое являются: пропорции, масштабность, ритм, контраст, нюанс, тождество, симметрия. Рассмотрим средства достижения гармоничных решений в композиции.

2.1. Пропорции

Подобие тел, характеризующееся равенством отношений размеров, называется пропорцией. Пропорции есть именно то средство, в основе которого заложена идея соотношения целого и составляющих это целое частей. Под пропорцией понимается отношение частей целого между собой и этим целым. Термин «золотое сечение» был введен Леонардо да Винчи для известного пифагорейцам описанного Эвклидом деления отрезка в так называемом «крайнем и среднем отношении», при котором большая его часть является средней пропорциональной между всем отрезком и меньшей частью. На рис. 17 показано деление отрезка АВ в отношении золотой пропорции. В треугольнике АВС: $AB = 2CB$.

Древние ученые понимали пропорцию следующим образом: две части или две величины не могут быть связаны между собой без посредства третьей, достигается это пропорцией (анalogией), в которой из трех чисел среднее так относится ко второму, как первое к среднему, а также второе к среднему, как среднее к первому.

Особенность среднего пропорционального состоит в том, что оно содержит в себе качественное обобщение, так как выражается одним числом, а не множеством, поэтому пропорции так существенны в выражении гармонии [Голубева, 2004].

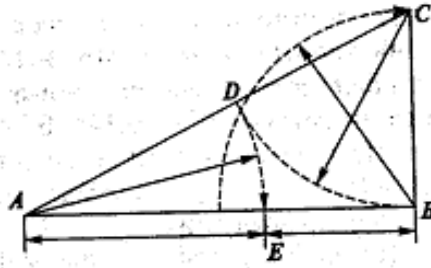


Рис. 29. Схема деления отрезка АВ в отношении золотой пропорции

Основные пропорции:

– арифметическая:

$$a - x = x - b,$$

где среднее арифметическое $x = (a + b)/2$,

– геометрическая:

$$a/x = x/b,$$

где среднее арифметическое $x = \sqrt{ab}$,

– гармоническая:

$$(a - x) / (x - b) = a / b,$$

где среднее гармоническое «х» находится по формуле

$$1/x = 1/2 \cdot (1/a + 1/b),$$

– золотое сечение – это деление целого на две неравные части так, чтобы целое относилось к большей части, как большая часть к меньшей:

$$(a + b) / a = a / b = (\sqrt{5} + 1) / 2 = 1,618 = \Phi \text{ (число Фибоначчи),}$$

где $\Phi^{-1} = 0,618\Phi + 1 = \Phi^2$

Пропорционирование как метод количественного согласования частей и целого имеет в своей основе геометрическую или числовую закономерность, которая способствует достижению эстетической целостности, гармоничности объемно-пространственной формы за счет объединения ее размеров в какую-либо систему. На рис. 30 и 31 показано, как особенности пропорциональных систем связаны со способами строительства и измерения, которые применялись мастерами той или иной эпохи. Пропорциональные системы, основанные на числовых арифметических приемах согласования частей и целого, называются модульными системами. Такая система предполагает существование модуля – условной единицы измерения. С древних времен в строительстве использовались геометрические системы, которые осуществлялись

с помощью мерного шнура и кольев путем относительно простых геометрических построений на основе треугольника, квадрата, прямоугольника и круга [Васютинский, 1990].

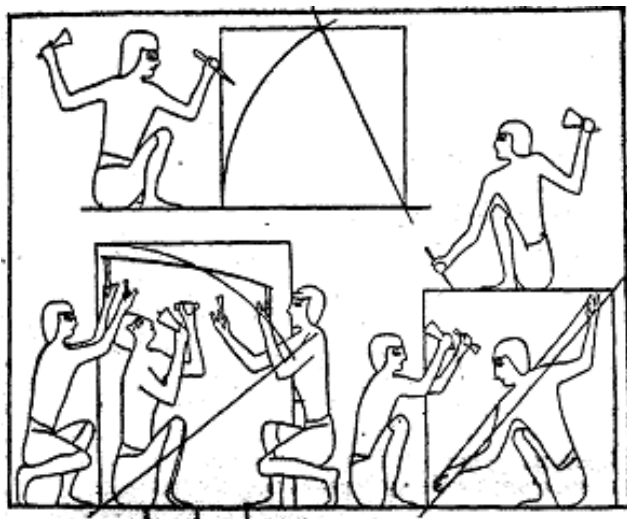


Рис. 30. Изображение геометрического построения пропорциональных элементов в архитектуре Древнего Египта (288–2400 гг. до н.э.)

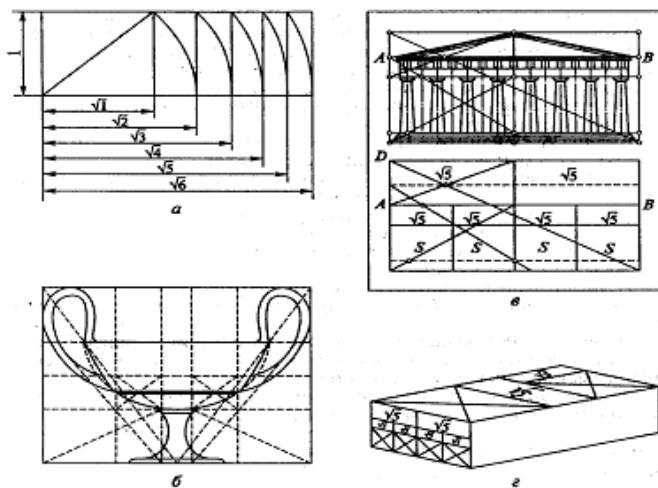


Рис. 31. Система динамической симметрии по Д. Хембиджу

Отношение золотого сечения – широко распространенная закономерность организации живой природы, которая за единством аддитивности и мультипликативности скрывает глобальный принцип построения мироздания. Понятие аддитивности свидетельствует о том, что целое структурно. Понятие мультипликативности означает, что на все части структурно организованного целого распространяется одна и та же закономерность роста. В природе золотое сечение – числовая характеристика членения стеблей растений, их расположения на стволе, закручивания спиралей подсолнечника, описание пропорций человеческого тела, строения раковины, яблока. Законы гармонии обнаружены в музыкальных рядах, в таблице Менделеева, в расстояниях между планетами, в микро- и макрокосмосе. Скульптура, архитектура, астрономия, биология, техника, психология – везде проявляет себя золотая пропорция. Закономерности строения в живой природе показаны на рис. 32 и 33, в строении человека – 34–35.

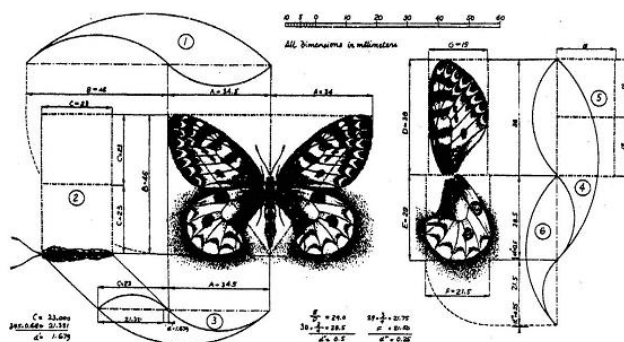


Рис. 32. Золотая пропорция в строении бабочки

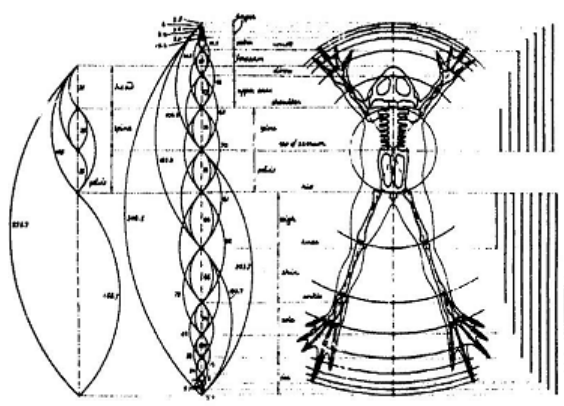


Рис. 33. Золотая пропорция в строении лягушки

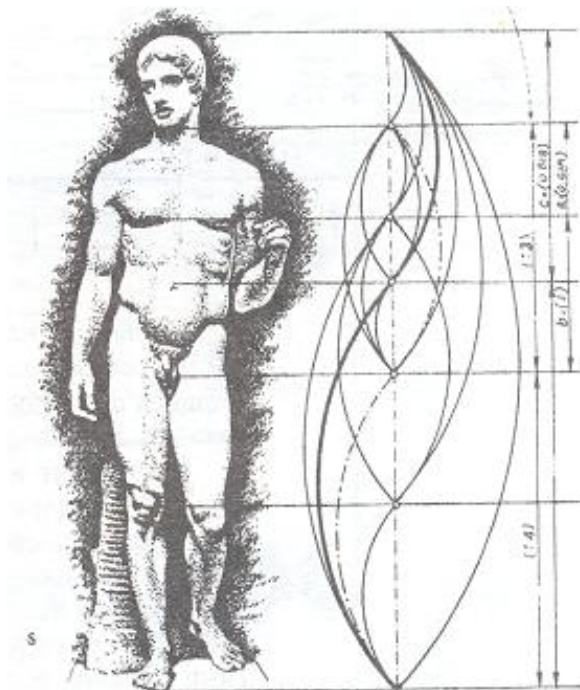


Рис. 34. Копьеносец Дорифор. Поликлет. (V век до н.э.)

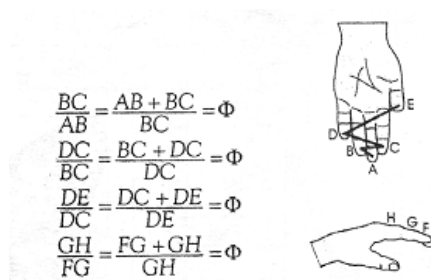


Рис. 35. Пропорции в строении кисти руки

О. Боднаром разработаны принципы формообразования растительного мира, для которого характерны спиральная симметрия, строгий структурный порядок, связь с золотым сечением и рядом Фибоначчи. Опираясь на гипотезу В. Вернадского о «неевклидовом характере геометрии живого вещества» и положения динамической симметрии,

О. Боднар построил характерную геометрию гиперболы генетической спирали, которая применима и для объектов архитектуры и дизайна. Тем самым установлена единая геометрическая основа для развития науки и искусства в области пространственных представлений [Петушкова, 2004].

Человеку свойственна способность через пропорции улавливать закономерность строения формы. Установлено, что геометрическое подобие отрезков и фигур имеет особенную притягательную организующую силу. Поиск закономерностей в проектировании костюма облегчается тем, что фигура человека сама по себе пропорциональна и имеет целые ряды элементов подобия. Рассматривается строение фигуры, членения которой основываются на модульной величине, равной длине головы по вертикали. Гармонично сложенная человеческая фигура, принимаемая дизайнерами одежды за идеал, имеет пропорциональные соотношения частей и целого, проявляющиеся в ее измерениях по вертикали, горизонтали и диагонали.

Гармонические принципы отбирались поколениями людей и складывались в канонические и модульные системы, иллюстрируемые рис. 36–39. Эти системы диктовали гармонические нормы зодчим, скульпторам, живописцам, художникам прикладного искусства. Наиболее известны три канона: индо-тибетский, насчитывающий более 3000 лет, египетский и канон «квадратура круга» (европейский), основанный на пропорциях золотого сечения. В XX веке широкое распространение получила модульная система Ле Корбюзье, созданная для применения как в плоскостных графических композициях, так и для создания объемных и объемно-пространственных композиций. Сущность изобретения Ле Корбюзье предельно проста: «модулер» – это средство измерения, основой которого является рост человека и математика.

Использование модуля как первоначальной единицы меры в дизайне костюма основано на глазомере и чувстве пропорциональности. В этом и есть диалектика становления гармонических пропорций, которая совершенствуется с развитием опыта и знаний. Особенно важно это чувство при непосредственном конструировании одежды, но вместо развития чувства меры введен так называемый «коэффициент перевода», который не только не помогает определять параметры костюма на чертеже, а, напротив, искажает идею художника. Модульные и пропорциональные системы в проектировании костюма приведены на рис. 40–42.

Математическая природа пропорций, объективно существующая в строении человеческого тела, не догматизируется в творчестве дизайнера, от нее отталкиваются как от нормы. Основные членения формы тела определяются конструктивными поясами, устанавливающими и места композиционного развития форм одежды. Главным элементом является

торсовая часть, второстепенными – элементы костюма, покрывающие конечности, обрамляющие шею и голову. В каждом элементе можно наблюдать свою иерархию принципа золотого сечения, членение элемента на неравные иррациональные части, являющиеся основой художественной компоновки массы костюма.

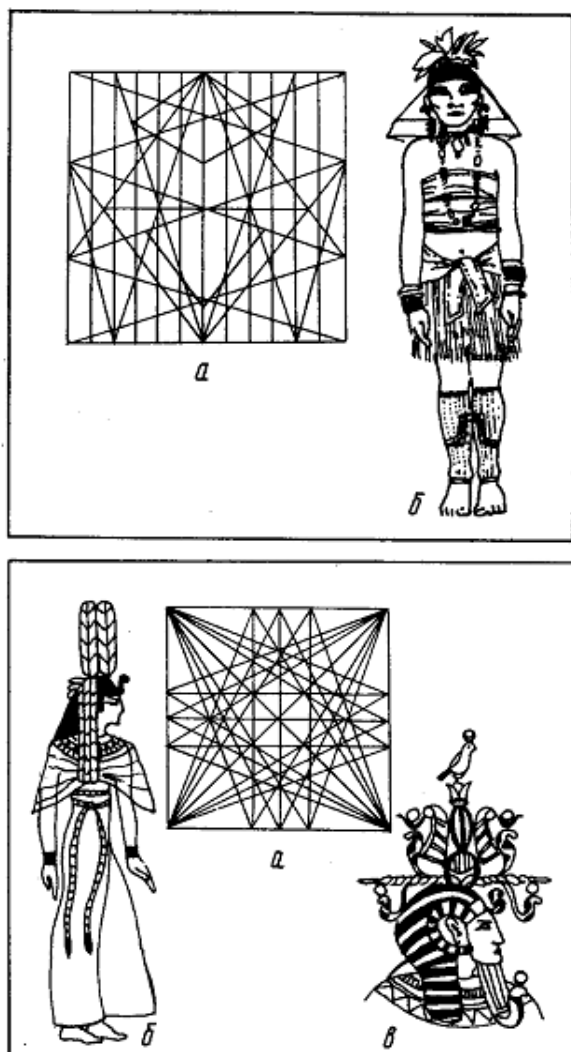


Рис. 36. Индо-тибетский канон и костюм, построенный на его основе.
Египетский канон, костюм и головной убор на его основе

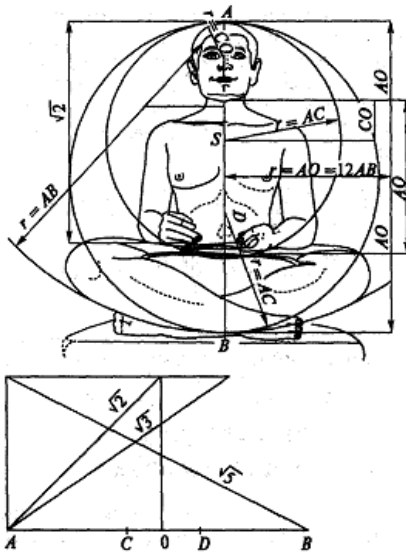


Рис. 37. Построение канонического типа египетской статуи в пропорциях «золотого сечения»

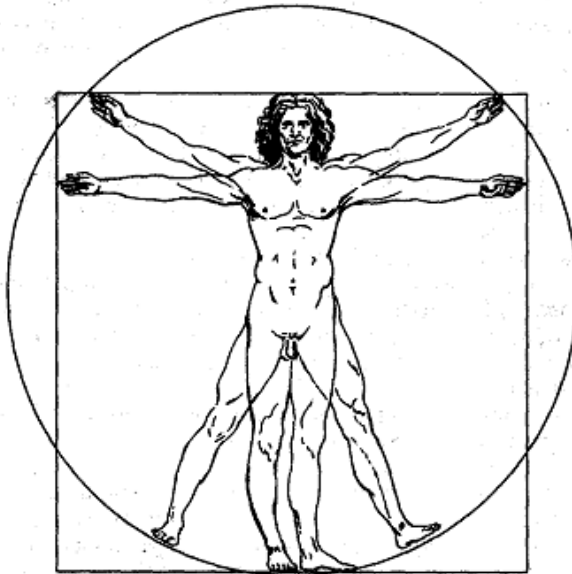


Рис. 38. «Квадрат древних» Леонардо да Винчи

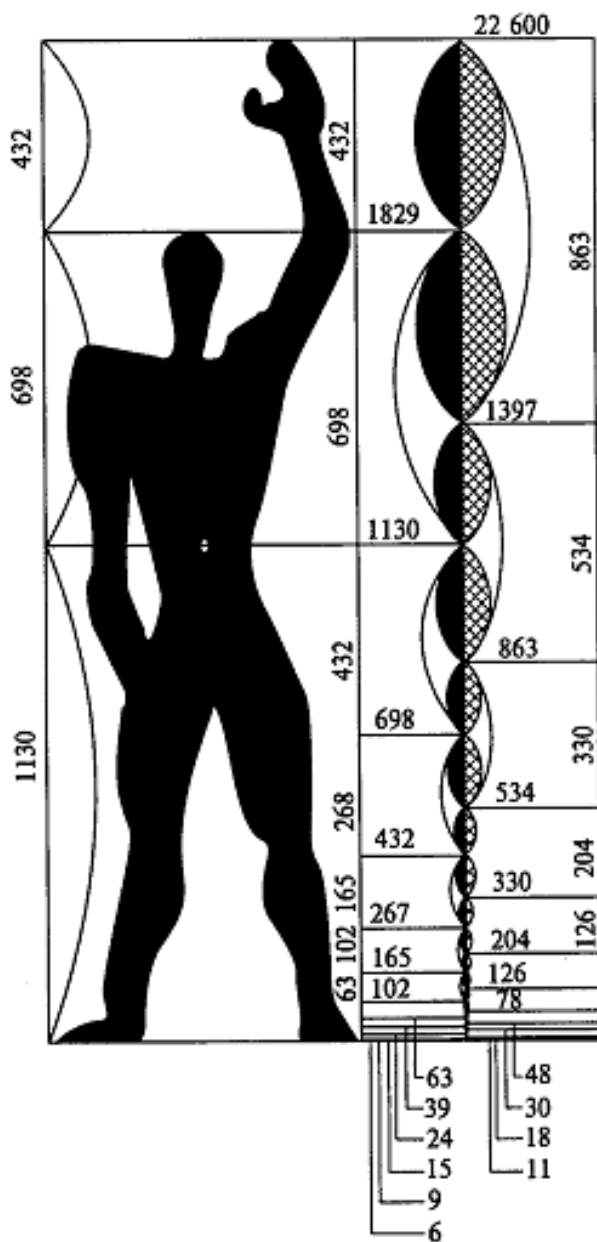


Рис. 39. Модулор Ле Карбюзье

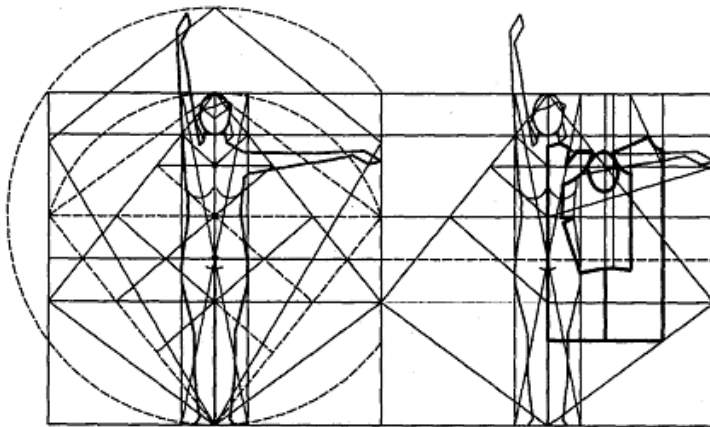


Рис. 40. Модуль построения конструктивной системы одежды по О. Терпеновой

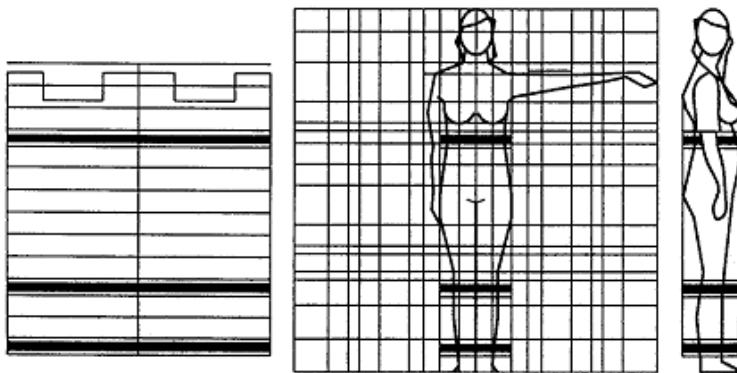


Рис. 41. Сетка пропорционирования по О. Докучаевой

Для упрощения графического языка, для облегчения общения дизайнеров в процессе творчества прибегают к геометрии, придавая геометрический вид формам из ткани. Это осуществляется в графике, при рисовании формы костюма, начиная от фор-эскизов и кончая чистовыми работами. При анализе костюма геометрия позволяет исследовать закономерности построения форм. Воспользоваться начертанием силуэтов одежды в плане аналогов можно в процессе чисто абстрактных поисков композиционного решения костюма для определения ритмиче-

ских задач, задач пластического соотношения и пропорционального строя. Это является основой комбинаторики элементов форм костюма. Обращение к геометрии используется и при расчете конструкции, где геометрические понятия выступают как средство построения технического чертежа.

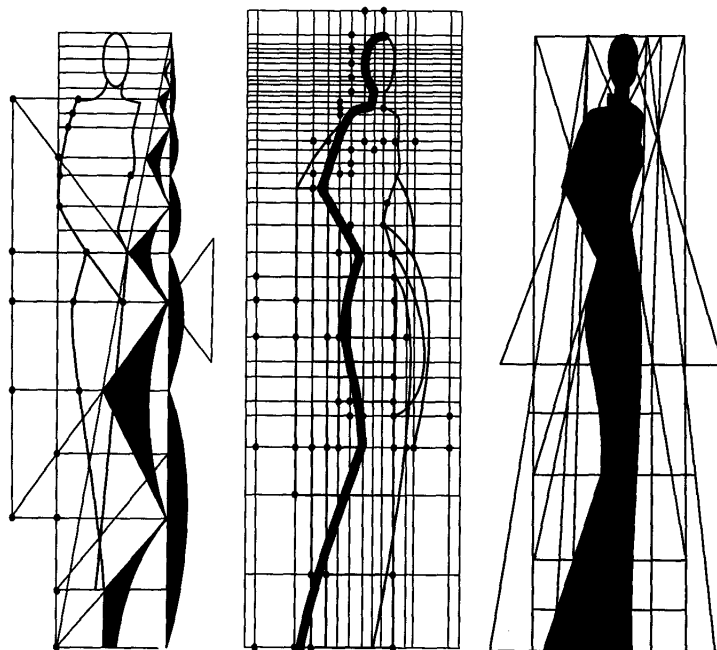


Рис. 42. Программа пропорционирования модной одежды 1999 года

Отношением называется результат сравнения двух величин одного свойства, например, линейных измерений, площадей поверхности или объемов костюма. Отношения возникают и по другим составляющим формы костюма: по цвету, фактуре, массе и т.д.

Пропорция считается главным средством композиции, так как она в значительной степени определяет соподчиненность целого и фрагментов, и, следовательно, выразительность формы. Так одно только соотношение параметров формы по трем координатам способно создать образ спокойствия и статичности (куб), или динамики (вытянутая призма). Предмет, разделенный на равные части, вызывает ощущение покоя, разделенный на неравные части – ощущение движения.

Группировка костюмных масс определяется природным строением фигуры человека, основанным на принципе «золотого сечения». Отношение «золотого сечения» рассматривается как феномен структурной гармонизации объектов естественного и искусственного происхождения и часто является основным критерием оценки пропорций объекта дизайна. «Золотое сечение» является наиболее устойчивой пропорцией ($3/5=5/8$) в элегантно классическом костюме. Примером тому является костюм в стиле Шанель.

При установлении пропорций в костюме используется прием сопоставления подобных фигур. Например, в трапециевидной форме подобными становятся лиф, юбка, рукава, головной убор и т.д. Приведение к подобию сопровождается выявлением соотношения размеров элементов, составляющих форму. Целью этого действия является достижение гармоничной целостности, а средством – арифметические и геометрические пропорции, диктуемые модой или особенностями строения индивидуальной фигуры [Горина, 1982]. Форма костюма может быть организована и по правилам контраста – не из подобных фигур. Важно, чтобы размерные отношения между элементами были не случайными, а закономерными.

Пропорционирование элементов костюма самым тесным образом связано с тектоникой формы. Упорядочение форм из жесткого материала есть поиск формообразующих средств в виде швов – членений конструкции, которые должны быть подчинены определенному ритму. Мягкая пластичная ткань позволяет получить объемные формы с минимальным количеством членений. Упорядочение масс форм в этом случае происходит легче. Очевидно, выбор пропорций связан с пластическими свойствами материалов.

Пропорция – это рассчитанная размерная система, в которой отношение элементов формы организуют объемно-пространственную структуру. Если такая пропорциональная продуманность есть, то есть и целостность формы. Пропорции лишь тогда обретают действенную силу, когда в их основу вкладывается смысловая и функциональная сущность вещи по отношению к фигуре человека. Чувство соразмерности, красивых пропорций необходимо развивать как художникам, так и конструкторам одежды. Это осуществляется при постоянном выполнении конструктивного рисунка и набросков живой фигуры, так как в строении тела человека заложены необходимые и дизайнеру, и архитектору пропорции и отношения соизмеряемых участков. В разработанных художником эскизах моделей пропорции обобщенно проявляются в соразмерностях частей фигуры модного образа и соотношениях размеров элементов костюма.

2.2. Масштабность

Как средство композиции масштаб работает стратегически. Достаточно сравнить графическую работу и монументально-декоративное произведение, чтобы понять, как масштаб влияет на форму композиции. Формальный аспект графической работы – филигранность всех ее элементов, так как она рассматривается вблизи. Монументальная композиция непременно имеет большую обобщенность, некоторую жесткость формы, упрощенность деталей. С увеличением масштаба повышаются требования к уравновешенности и целостности композиции. Внутри композиции соотношения между элементами регулируются пропорцией. Не всякое соотношение размеров согласуется друг с другом, поэтому внутренний масштаб и пропорция – весьма тонкие средства композиции, основанное на интуиции.

Предметная среда, созданная человеком, и каждый ее предмет, будь то здание, автомобиль или одежда, должны быть масштабны человеку. Так, в архитектурном проектировании фигура человека служит мерой, в соответствии с которой задаются членения зданий, его пропорциональный строй, все его элементы. При проектировании объектов техники, например станков, также стараются найти соответствие всего строя, членений и элементов фигуре человека. Соответствие чисто внешнее (соотнесенность восприятия) и эргономическое. При этом прямое влияние на масштабность объекта относительно человека оказывает действие всех тех размерных величин, которые в станке, приборе, транспортном средстве определяют удобство пользования человеком. Большую роль играет единство масштаба и общий уровень организации в условиях сложной, насыщенной предметной среды, где человеческий фактор связан с обеспечением надежности всей системы, например в пилотской кабине современного самолета, здесь разноразмерность в масштабе приборов и других элементов совершенно недопустима. То же относится и к операторским пунктам, где единство масштаба – одно из необходимых условий, без которых трудно достичь столь важной здесь целостности [Сомов, 1987].

В живописных произведениях искусства, в проектах жилых помещений масштаб и пропорции являются главным средством передачи перспективы – уменьшение элементов в глубину картины создает ощущение пространства. Достижение масштабности, связанное с пропорционированием, показано на рис. 43–44. Из двух равных по величине зданий будет казаться выше то, которое имеет больше членений, и, напротив, чем малочисленнее и крупнее членения, тем здание кажется относительно ниже, но значительнее по масштабу.

Масштабность одежды проявляется не так, как в архитектуре и технике. Человек находится внутри костюма, и если это костюм бытовой, а не театральный, то все средства композиции направляются на то,

чтобы и общая масса его и членения, детали работали на соответствие человеческой фигуре, на удобство пользования и в утилитарном, и в эстетическом смысле. В театральном искусстве, в различных представлениях, шоу персонажи часто выступают в немасштабном костюме. В целом или в отдельных элементах такая масштабность является носителем образной характеристики персонажа. На рис. 45–46 рассматриваются примеры исторического костюма, демонстрирующие масштабные отношения элементов формы.

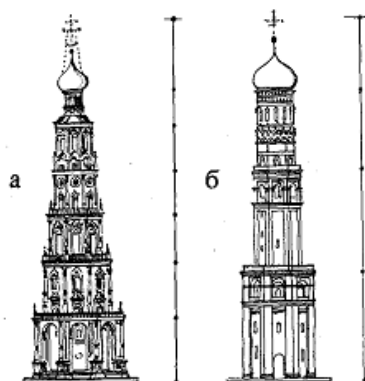


Рис. 43. Масштабный строй колокольни Ивана Великого (б) значительно больше, чем у многоярусной колокольни Новодевичьего монастыря (а)

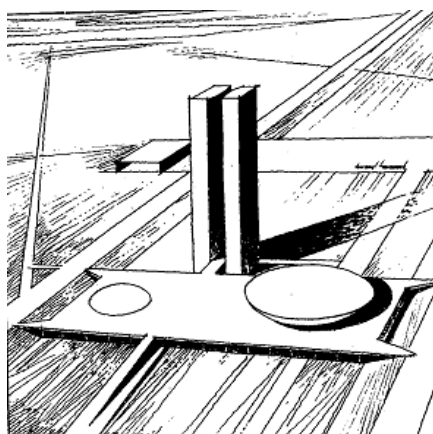


Рис. 44. Образование крупномасштабного пространства в архитектурном проекте

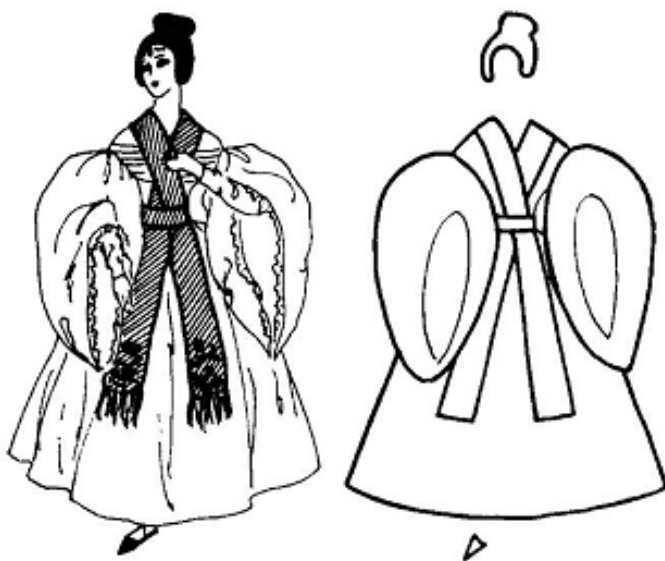


Рис. 45. Масштабность в костюме XIX века



Рис. 46. Принцип масштабности в готическом женском головном уборе

Несоразмерности элементов костюма в значительной мере сказываются на восприятии внешности человека. Характер соразмерностей в костюме зависит от множества факторов: от пластики и фактуры ткани, от масштаба и характера рисунка, от цвета ткани, от существующих на данный период времени модных пропорций.

Под масштабностью понимается отношение величины площади форм одежды к габаритам фигуры человека, отношение площадей отдельных элементов между собой и ко всей форме костюма в целом. Масштабность – один из способов создания выразительности. Композиции, в которых наблюдается контраст малой и большой величины относительно величины общей формы, обладают значительной долей выразительности.

С масштабностью связаны равновесие и устойчивость масс частей формы. Композиционное равновесие зависит от распределения костюмных масс относительно фигуры и от их пропорциональных связей. Особое значение имеет выбор размеров деталей костюма при проектировании на индивидуальную фигуру. Так, полная фигура кажется слишком грузной, если воротник и клапаны костюма не соразмерны габаритам тела. Также при выборе размеров аксессуаров, рисунка ткани следует учитывать размеры частей тела человека. В истории костюма существуют убедительные примеры решения формы, соответствующей требованиям равновесия и устойчивости. Короткие юбки всегда сопровождаются появлением обуви на платформе, т.к. фигура в короткой юбке на тонком каблучке визуально кажется неравновесной, неустойчивой [Козлова, 1998].

Но иногда мода пренебрегает требованиями равновесия частей формы, тогда за счет избыточности костюмных масс или явной недостаточности размеров деталей возникает неравновесность элементов формы, – свойство, являющееся средством выразительности. Пример тому доминирующие в ансамбле большие шляпы в одежде стиля «модерн» или изящные узкие воротники с высоко расположенным лацканом в классическом костюме стиля «унисекс» конца 90-х.

2.3. Ритм

Ритм базируется на постепенных количественных и качественных изменениях порядка. Метрический порядок может замедлить или усилить динамичность ритма. Простой метрический повтор качественно обогащается, если параллельно повторяется не один, а несколько одинаковых интервалов. В этом случае обнаруживается один крупный период, который составляет метрическую основу повторности.

В отличие от метрического повтора закономерность, на которой построен ритм, выражается в постепенных количественных изменениях в ряду чередующихся элементов – в нарастании или убывании чередований объема или площади, в сгущениях или разрежениях структуры, силы тона и т.п. Зрительное восприятие ритма связано с движением гла-

за в направлении нарастания количественных изменений ряда. Ритм задает форме активное композиционное движение и связан с проявлением динамичности и с композиционным равновесием. Изменяя порядок нарастания или убывания размеров, площадей, структурной и тональной насыщенности элементов костюма, можно усиливать или ослаблять динамичность формы. По такому принципу строятся уникальные текстильные рисунки с крупным раппортом в стиле поп-арта на рис. 47. Ритмический ряд основывается на закономерностях арифметической или геометрической прогрессии. В костюме это проявляется в выборе размеров деталей, складок, членений. Гармонизация на основе метра и ритма предполагает установление закономерного порядка в расположении элементов композиции. Чтобы порядок состоялся, необходимо не менее трех элементов.

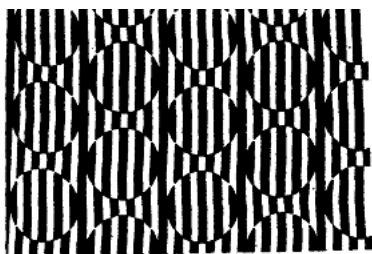


Рис. 47. В.Ф. Степанова. Рисунок для ткани. 1924 г.

Метр – простейший порядок, основанный на повторении равных элементов через равные промежутки. Монотонность метрического ряда устраняется определенными приемами. Ритм – более сложное чередование, основанное на непрерывном изменении свойств элементов. На изменении величины элементов основана организация нарастающих и убывающих рядов. Плавное нарастание характеризует статичность ряда, резкое – динамичность. Организация ритмических рядов основана на множестве приемов: изменение интервалов, сужение – расширение, параллельность и встречность движения, изменение цвета, пластики, светотени и др. Средство анализа сложных рядов – ритмическая партитура [Устин, 1998].

Ритм в костюме представляет собой убывание или нарастание в чередовании объемов, конструктивных деталей, сгущении цвета, тона, фактуры. Пример метрического ряда – заложенные в одну сторону складки, петли и пуговицы застежки, орнаментальные полосы рисунка ткани. В костюме, построенном на ритме кривых линий, порядок устанавливается относительно не только величин формы, но и нарастания и убывания кривизны линий, наклонов этих линий к общей оси и к друг другу. Чередование контрастных цветовых пятен создает активную хроматическую композицию, обеспечивает выразительное образное звучание костюма.

2.4. Симметрия и асимметрия

Понятие «симметрия» отражает фундаментальное свойство материального мира и в настоящее время используется многими науками, изучающими законы построения и организации мертвой и живой природы. Симметрия характеризует постоянство определенных свойств объекта или явления относительно каких-либо изменений. Для рассмотрения видов симметрии целесообразно воспользоваться данными кристаллографии – науки, располагающей наиболее развитым знанием о симметрии в трехмерном пространстве [Козлова, 1998].

Симметрией называют закономерное расположение равных частей объемно-пространственной формы относительно друг друга; при этом под равными подразумеваются как совместимо, так и зеркально равные части. Основными симметричными преобразованиями являются отражение, поворот и параллельный перенос. Вспомогательные геометрические элементы (точки, линии и плоскости), с помощью которых осуществляются симметрические преобразования, называются элементами симметрии. В зеркальной симметрии отражающиеся фигуры разделены линией или плоскостью симметрии. Линия, при полном обороте вокруг которой форма несколько раз совмещается сама с собой, называется осью симметрии, а число таких совмещений – порядком оси симметрии.

Асимметричные системы не имеют никаких элементов, кроме осей первого порядка. Эти системы не могут быть приведены в самосовме-

щение никакими другими симметрическими преобразованиями, кроме поворота на угол 360° вокруг любой прямой. Асимметричные формы подчиняются своим законам, в соответствии с которыми оси и плоскости симметрии деформируются, целиком преобразуя исходную форму. Эти преобразования эквивалентны ряду геометрических преобразований классических, аффинных, криволинейных групп движений [Козлова, 1998].

Форма костюма в плане теории симметрии предстает не как застывшее явление правого и левого, а как процесс пространственного перемещения элементов в заданном направлении, как свойство определенных законов движения. В процессе такого движения элементы формы располагаются как в отношениях равенства, тождества, так и в отношениях различия, что проиллюстрировано рисунком 48.



Рис. 48. Симметрия в костюме 20-х годов XX века

Категории симметрия и асимметрия служат средствами связи первичных элементов формы, помогают достичь художественного равновесия в статичных и динамичных композициях формы. В широком смысле понятие симметрии тесно смыкается с понятием закономерности как таковой, так как характеризует сохранение, постоянство определенных свойств объекта или явления относительно каких-либо изменений.

Симметрия и асимметрия предполагают равенство или неравенство геометрически или физически равных частей относительно оси. Классификацию классических типов симметрии определяет геометрическое равенство форм: зеркальное или совместимое (конгруэнтное) [Степанов, 1993].

Зеркальная симметрия – наиболее простой вид симметрии, основанный на равенстве двух частей фигуры относительно плоскости симметрии, являющейся и плоскостью равновесия. Зеркальная симметрия характеризуется статичностью и равновесием частей целого.

Другой тип симметрии – осевой – обусловлен совместимостью, получаемой при вращении фигуры относительно оси симметрии, т.е. линии, при повороте вокруг которой фигура совмещается сама с собой, как показано на рис. 49. На принципе осевой симметрии строятся такие изделия, как юбка солнце-клевш, юбка «в складку», головные уборы – берет, ток, накидки типа пончо.

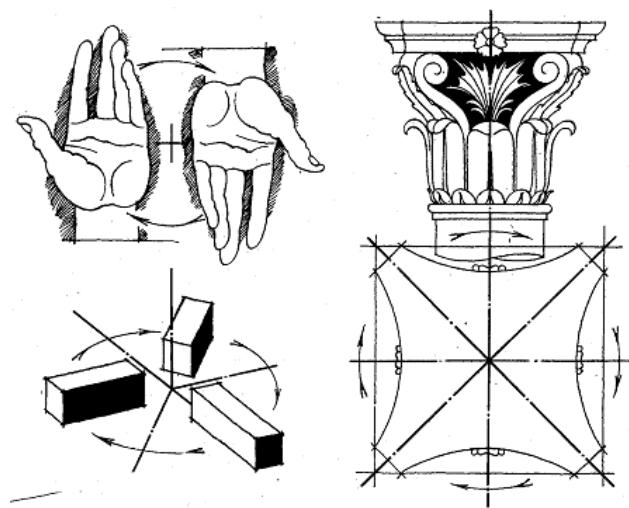


Рис. 49. Пример поворотной симметрии

Закономерности построения асимметрии в предметах костюма связаны, прежде всего, с физическим равновесием частей. Асимметрия не есть отсутствие симметрии, а наоборот, – это самый сложный ее вид, когда равенство ощущается при фактической разности. Баланс как ра-

венство масс относительно оси зрения создается развитым или природным чувством меры.

Преобладание симметрии или асимметрии в решении костюма связано с его функциональным назначением. В повседневной одежде, особенно верхней, наиболее приемлемо решение на основе симметричного расположения деталей и частей формы. В нарядной одежде, наоборот, асимметрия дает более динамичные, напряженные в художественном отношении формы. Сочетание симметрии и асимметрии в одном костюме повышает динамику асимметрии.

2.5. Динамическое состояние

Такие свойства формы, как статика и динамика, связаны с пропорциями, соразмерностями и ритмической организацией элементов формы. Равенство или сходство размеров, конфигураций элементов говорит о статичности формы, а неравенство – о динамичности. Форма костюма, складывающаяся из элементов, приближенных к квадратам, тяготеет к статичности, а форма, в проекции которой читается квадрат и прямоугольник или трапеция, динамична.

Равноценные элементы по форме, цвету, тону, фактуре воспринимаются взглядом спокойно, а при оценке сложных композиций взгляд перемещается от крупного элемента к мелкому, от сложного к простому, то есть возникает эффект динамики. Динамика формы возникает также в контрастном делении формы на части, в диагональном направлении членений, при этом в границах формы должно сохраняться состояние динамического равновесия.



Рис. 50. Примеры динамического состояния формы в костюме

2.6. Равенство, тождество и контраст

В основе восприятия формы и ее эмоциональной оценки лежит сравнение объективных свойств (размера, геометрического вида, членений, цвета, фактуры) с такими же свойствами другой формы, или сравнение однородных свойств элементов формы между собой. Критериями такой оценки являются: тождество, нюанс и контраст.

Исходным состоянием при отсчете различия свойств является состояние полного сходства, совпадения, одинаковости, то есть тождества. Контрастным считают такое отношение между сравниваемыми объектами, при котором явно преобладает различие, нюансным, когда явно преобладает сходство при незначительном различии.

Категории тождества, нюанса и контраста являются количественно – качественными, так как выражают сложный процесс накопления количественных изменений в различии форм и перехода их в новое качество.

Контраст направлен на обострение восприятия формы. Выразительность вялой формы можно повысить, используя контрастные взаимодействия ее внутренних линий, цветовых и тональных отношений, фактуры. Контраст активизирует любую форму, но, чтобы достичь гармонии, его необходимо дополнить теми нюансными отношениями, без которых он может казаться слишком резким. Нюанс создает дополнительные связи между элементами, обеспечивает мягкие живописные эффекты в композиции формы. Тождественность и подобие в строении формы вносят объединяющее начало в отношения элементов композиции, оттеняя более сложные нюансно-контрастные зависимости.

Каждому средству гармонизации отведена конкретная роль в организации композиции, а степень его значимости в создании произведения каждый автор определяет самостоятельно в силу своих творческих задач. Не только индивидуальные предпочтения, но и виды деятельности влияют на выбор этих средств. Так, в произведениях, требующих моментального, активного визуального воздействия на зрителя (например рекламный плакат), в основном будет использоваться контраст. Контраст форм, цвета, фактуры, выраженный средствами графики. Именно контраст даст возможность быстрого прочтения темы, информации, сюжета. В то же время контраст может помешать основной композиционной задаче и даже разрушить ее. Так, при создании богатой текстильной поверхности, скорее всего, будет применен нюанс, выраженный формообразованием, колоритом, фактурой.

Если контраст – это максимальное изменение качеств изобразительных средств, нюанс – минимальное, то тождество – повторение этих качеств. Для того, чтобы нюанс или контраст заработал как средство гармонизации, нужно составить ему пару – тогда появится возможность

для сравнения. Например, контраст большого и малого элемента, круглого и квадратного, черного и белого, зеленого и красного, гладкого и шероховатого. Как только появилось это сравнение, появилось и соотношение количества белого и черного, зеленого и красного, малого и большого. Поэтому в создании гармоничной композиции очень важен момент соотношения. Характеризуя одно произведение, мы говорим, что в нем основную композиционную задачу выполнил контраст тона, в другом же художественный образ может быть решен за счет богатства колорита, его нюансной проработанности [Сомов, 1987].

Контраст, нюанс, тождество – это композиционные средства, помогающие организовать уравновешенную, единую и соподчиненную композицию. Это средства, которые дают возможность художнику создавать волнующие его художественные образы. В зависимости от доминирования одного средства над другим возникают различные ассоциации и художественные образы, создается эмоциональный настрой всего произведения. Контраст и нюанс – взаимодополняющие средства, которые не могут существовать отдельно друг от друга. Гармония – это сочетание противоположностей, их равновесие.

В основе восприятия формы и ее эмоциональной оценки лежит сравнение объективных свойств с такими же свойствами другой формы. Критериями такой оценки являются тождество, нюанс и контраст. Исходным состоянием при отсчете различия свойств является состояние полного сходства, совпадения, одинаковости, то есть тождества. Контрастным считают такое отношение между сравниваемыми объектами, при котором явно преобладает различие, нюансным – когда явно преобладает сходство при незначительном различии. Категории тождества, нюанса и контраста являются количественно-качественными, так как выражают сложный процесс накопления количественных изменений в различии форм и перехода их в новое качество.

Контраст направлен на обострение восприятия формы. Выразительность скучной геометрической формы можно повысить, используя контрастные взаимодействия ее внутренних линий, цвета, фактуры. Контраст активизирует любую форму, но для достижения гармонии его надо дополнить теми необходимыми нюансными отношениями, без которых он может казаться слишком резким. Нюанс создает дополнительные связи между элементами, обеспечивает мягкие, живописные эффекты в композиции формы. Тождественность и подобие в строении формы вносят объединяющее начало в отношения элементов композиции, отменяя более сложные нюансно-контрастные зависимости.

Человеческая фигура как основа композиции костюма является носителем контраста. С вертикалью строения тела контрастируют горизонталь плеч, линии талии, рук, других конструктивных поясов. Наиболее активной зоной для получения контраста композиции всегда явля-

ются руки и плечи. Здесь наиболее многообразно может проявиться форма костюма. На рис. 51–52 рассматриваются примеры соотношения контрастных форм в композиции костюма.



Рис. 51. Пример соотношения контрастных форм в композиции исторических костюмов



Рис. 52. Пример контраста в подаче эскиза модели. И. Крутикова. 1972 г.

Контраст форм, придавая остроту силуэту, по-разному организует объемно-пространственную форму костюма в целом и говорит о функциональном назначении костюма. Значительная композиционная выразительность достигается также за счет неравного количественного соотношения контрастирующих цветовых тонов.

Нюансировка применяется не только для доведения композиции костюма до окончательной согласованности формы и цвета, но и для получения видоизменения формы. Это имеет место в моделировании каждый раз, когда появляется новая форма, становящаяся модной. Срок ее жизни в моде и определяется тем, сколько она может выдать силуэтных модификаций и особенностей внутреннего наполнения.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение понятию «пропорция» в дизайне.
2. Как проявляется «золотая пропорция» в природе и в искусственной среде?
3. Какова роль «среднего пропорционального» в определении целостности формы?
4. Кто из известных скульпторов и художников различных исторических эпох развивал идеи пропорционирования в искусстве?
5. В чем выражается «масштабность» элементов формы?
6. Что называется метрическим повтором в композиции?
7. На чем основана организация ритмических рядов?
8. Дайте определение симметрии как фундаментального свойства материального мира.
9. На основе каких геометрических элементов осуществляются симметрические преобразования?
10. Какие геометрические признаки формы влияют на ее визуальное динамическое состояние?
11. Как через симметрию передается динамическое состояние формы?
12. Какие свойства элементов формы преобразуются на основе применения контраста, нюанса и тождества?
13. Какие композиционные качества определяются как «нюанс»?

Тема 3. ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

3.1. Виды орнаментальных мотивов

Орнаментальные мотивы по характеру своего рисунка могут быть подразделены на два крупных класса: мотивы неизобразительные (геометрические и негеометрические) и мотивы изобразительные, созданные на основе растительных, животных, человеческих форм или же на основе предметов материальной культуры (орудий труда, оружия, музыкальных инструментов и т.д.).

Геометрические мотивы представляют собой правильные геометрические элементы: отрезки прямой или изогнутой линий, треугольники, квадраты, прямоугольники, ромбы, многоугольники, круги, овалы, спирали, синусоиды и т.п. (рис. 53–55). Некоторые мотивы характерного вида, полученные из этих элементов или из их сочетания, имеют особые названия: звезды, розетки, кресты, линейки, зигзаги, цепи, ленты, волны, меандры, плетенки. Для каждого из этих мотивов можно назвать место и время наибольшего распространения. Так, меандр, к примеру, был одним из популярнейших орнаментов античного и арабско-мавританского искусства; плетенки получили распространение в западноевропейском орнаменте I тысячелетия до н.э., линейки нашли широкое применение в наборной книге.



Рис. 53. Геометрические орнаменты, построенные на основе простейших фигур. Орнаменты обских угров

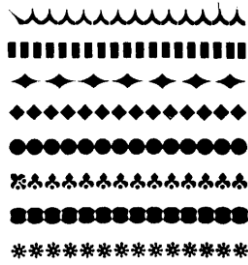


Рис. 54. Геометрические орнаменты, построенные на основе простейших фигур. Линотипные орнаменты

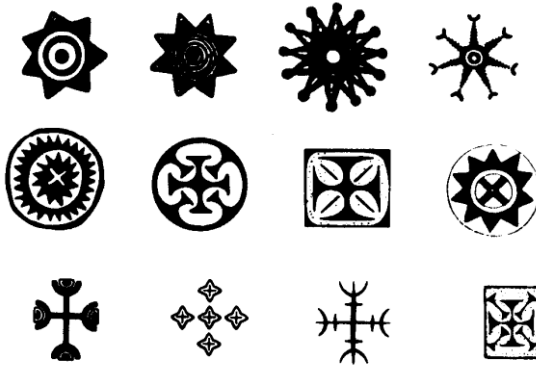


Рис. 55. Геометрические мотивы (звезды, розетки, кресты)

Многие и многие геометрические мотивы возникли в глубокой древности. Некоторые из них имели природные прототипы, чему есть веские доказательства. Установлено, например, что иные геометрические узоры появились из подражания особым кожным покровам животных. Исходными формами других мотивов послужили изображения животных, растений, человека, которые в процессе исторической эволюции схематизировались, потеряв в итоге изобразительный вид.

Неизобразительные негеометрические мотивы многие авторы не выделяли в самостоятельный вид, возможно, потому, что употреблялись они до недавнего времени сравнительно редко. Интерес к неизобразительной декорации способствует частому применению их в современном орнаменте. Мотивы, не отличающиеся геометрической правильностью, имеют причудливые формы пятен, мазков, росчерков и т.п. (рис. 56).



Рис. 56. Современный орнамент, составленный из абстрактного мотива

Растительные мотивы издавна занимали господствующее положение в орнаментальных композициях. Каждая историческая эпоха создавала свои растительные и цветочные орнаменты, для которых были характерны определенные композиционные решения, масштаб рисунка, расположение раппорта, характер его нанесения на ткань. Например, в Древнем Египте такими мотивами были лотос и папирус, в Древней Греции – пальметки, в Древнем Риме – акантовый лист, в странах Малой Азии – гранат и пальма (рис. 57, 58).



Рис. 57. Различная мера стилизации форм. Политипажи. Россия. Начало XX в.

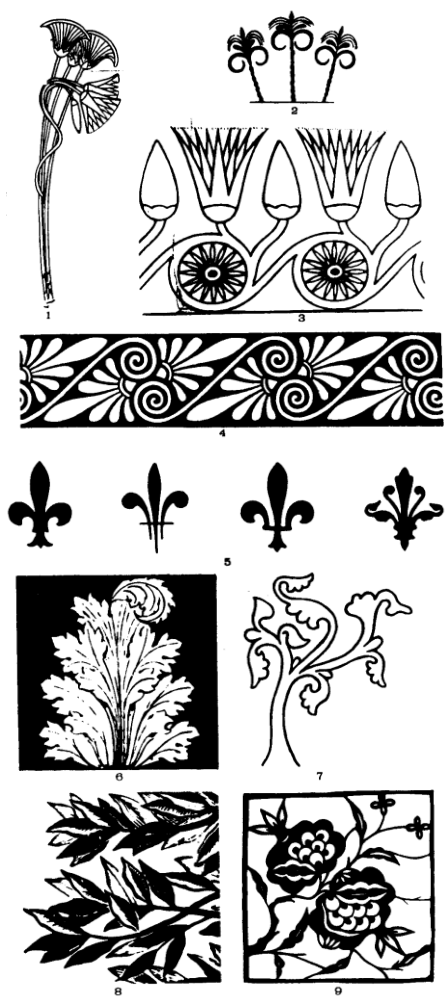


Рис. 58. Некоторые исторически устойчивые растительные мотивы:
 1 – папирус, 2 – пальма, 3 – лотос, 4 – пальметка, 5 – лилия, 6 – акант,
 7 – дерево жизни

Животные мотивы – это изображения представителей реальной фауны, с одной стороны, с другой – фантастических существ в виде драконов, сирен, крылатых львов и т.п. Орнамент с такими сказочными зверями и птицами принято называть тератологическим (рис. 59). Как и в случае с растениями, из множества животных в декоративном искусстве фигурируют очень немногие их виды, в первую очередь животные

домашние (лошадь, верблюд, собака, петух и т.д.) или промысловые (олень, утка, рыба и т.д.). Из насекомых чаще всего изображаются бабочки и жуки. Стилизация животных показана на рис. 60.



Рис. 59. Терагологические мотивы:
1 – мотивы эпохи Ренессанса;
2 – мотив русского орнамента;
3 – геральдическое изображение льва

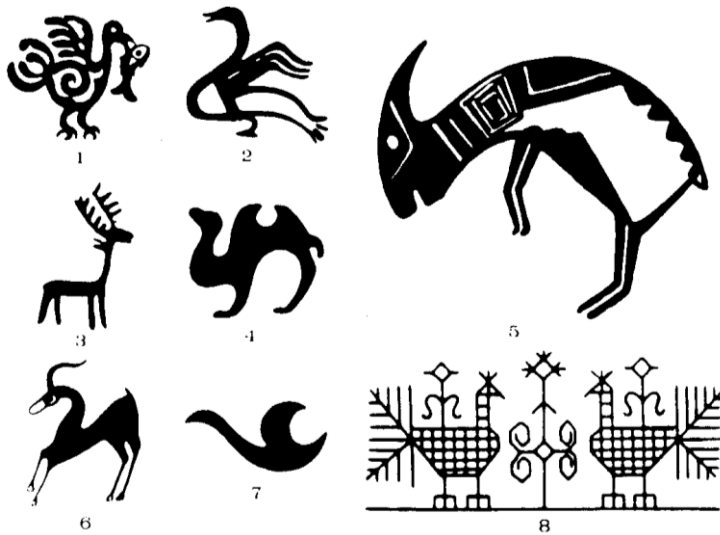


Рис. 60. Животные мотивы орнаментов древних и современных народов:

- 1 – сибирский (ульчский);
- 2, 6 – микенские;
- 3 – древнеегипетский;
- 4, 7 – киргизский;
- 5 – индейский;
- 8 – русский

Наибольшее применение во всех странах и почти во всех видах декоративно-прикладного искусства нашли изображения птиц в силу символического смысла, который им придавался: сокол в Египте; орел в Риме, Византии, Германии; павлин в христианском искусстве; журавль в Китае и Японии. Интересно проследить за трансформацией одного и того же мотива птиц у различных народов мира.

Кроме реальных животных, изображенных целиком, в качестве декоративных мотивов использовались части тела животных: бычьи головы, львиные лапы, сказочные существа – грифоны, сфинксы, сирены.

Определенным представителям животного мира оказывалось предпочтение в силу значения и качества, которые им приписывались: изображение льва прослеживается в декоративных мотивах от искусств Древнего Египта до европейской геральдики; бык – в искусстве Древнего Востока; слон – в буддийских странах; баран – в орнаментах эпохи Возрождения и Древнего Рима; змеи – в кхмерском искусстве.

Из морской фауны использовались: рыбы, дельфины в Древней Греции, Древнем Риме; карп в Китае; спрут в критских декорах; рако-

вины, гребешки встречаются в искусстве Людовика XV и Людовика XVI; скарабей в Древнем Египте; бабочка во всех видах искусства Китая и Японии.

Человеческие мотивы в орнаменте – не редкое явление, но подобно животным они чаще всего являются составным элементом комплексного узора. В декор включается не только фигура человека, но и части его тела: голова, лицо, руки, глаза (рис. 61, 62). Причудливое переплетение человеческих и животных мотивов с геометрическими и растительными, получившее особенно в эпоху Возрождения большое распространение, носит название «гротеск».



Рис. 61. Схематическое изображение человека в эпоху палеолита



Рис. 62. Человеческие мотивы, включенные в инициалы.
Русская рукописная книга. XII в.

Предметные мотивы могут формироваться из всех предметов материальной культуры. Исстари такими мотивами были оружие и воинские доспехи: копье, стрела, щит, меч, ружье, шлем, знамя; музыкальные инструменты: лира, труба, рожок, домбра, бубен; атрибуты искусств, ремесел и труда: маска, палитра, кисть, пишущее перо, книга, архитектурная деталь (капитель), серп, коса, молот, циркуль и многое другое. Декоративные формы, зародившиеся еще в Древнем Риме и включавшие несколько предметов, сгруппированных по тематическому признаку, именовались в прошлые века «трофеями». Современный орнамент обогатился многими мотивами промышленного производства, и в первую очередь – машин и технических аппаратов.

Некоторые предметные мотивы имеют символическое или эмблематическое значение, отражая определенную идею или понятие, указывая на род деятельности человека. Так, лира – символ поэтического творчества, маска – театрального искусства, книга – познания, шестеренка ассоциируется с промышленным производством, серп и молот олицетворяют союз рабочего класса и крестьянства. Однако мотивы с подобными значениями употребляются большей частью в виде единичного элемента декорации, а не для образования орнамента. [Большаков, 1990]

3.2. Основные вопросы терминологии построения орнаментальных композиций

Композиция – составление, построение, структура художественного произведения, обусловленная его содержанием, характером и назначением.

Все видимые элементы дизайн-конструкции в совокупности называются формой.

Создание формы может быть процессом, отличным от создания композиции, хотя они в значительной степени влияют друг на друга. Часто бывает полезным сначала увидеть форму изолированно, а затем как элемент среди других элементов. Дизайнер должен широко исследовать различные возможности компоновки формы.

Единичные формы (рис. 63). Если композиция состоит только из одной формы, она называется единичной формой. Композиция с единичной формой не содержит конгломерата меньших, четко выделенных форм.



Рис. 63. Единичные формы

Множественные формы (рис. 64). Когда форма повторяется в композиции, она называется множественной. Компоненты множественной формы могут незначительно отличаться друг от друга, но должны тесно связываться друг с другом так, чтобы в композиции они читались как один образ.



Рис. 64. Множественные формы

Сложные формы (рис. 65). Различные формы могут быть объединены для создания сложной формы. Множественная форма может стать сложной путем добавления элемента, отличающегося по форме.

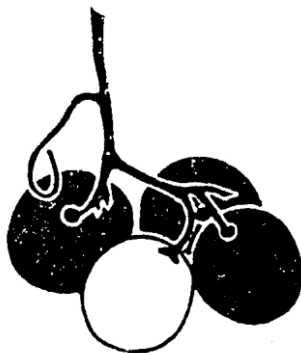


Рис. 65. Сложные формы

Блочные формы (рис. 66). Форма, неоднократно использованная в композиции, называется блочной. В отличие от компонентов множественной формы блочные формы являются индивидуальными элементами, которые не составляют большую форму. Блочные формы часто используются в орнаментальных композициях.

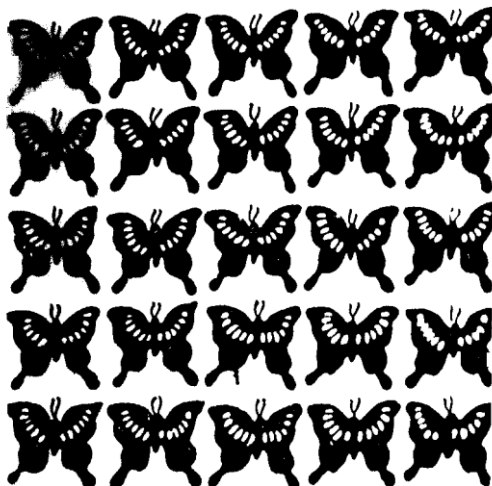


Рис. 66. Блочные формы

Суперблочные формы (рис. 67). Две или несколько блочных форм могут быть сгруппированы вместе, а затем повторены в композиции. Каждая группа рассматривается как суперблочная форма. Суперблочная форма отличается от множественной тем, что элементы множественной формы объединены для создания единого очертания; суперблочная форма может быть свободно скомпонованной группой блочных форм.



Рис. 67. Суперблочные формы

Создание геометрических очертаний. Формы могут иметь как геометрическое, так и органическое очертание. Вообще естественные формы легче выражаются как органические очертания, тогда как искусственные и абстрактные формы – как геометрические очертания.

Геометрические очертания создаются при помощи прямых линий и кругов. Природа геометрии требует тщательного планирования. Линии в композиции должны встречаться под определенным углом, одна дуга должна плавно переходить в другую, то есть пространство в композиции должно делиться в определенной закономерности, чтобы создавался правильный узор.

Симметричное изображение. Симметрия может быть введена в органическое очертание. Чтобы добиться строгой симметрии, зеркальное отображение может быть создано из компонентов, расположенных по другую сторону невидимой оси. Ось может превратиться в кривую, и элементы должны быть соответственно приспособлены для достижения симметричного изображения. Также могут быть введены дальнейшие манипуляции получившегося очертания. Элементы могут немного отличаться, не разрушая симметрию структуры (рис. 68).



Рис. 68. Симметрия

Разветвление (рис. 69). Общей чертой в структуре растений и животных является существование позвоночника или осевого колоннообразного очертания с элементами, которые ответвляются.

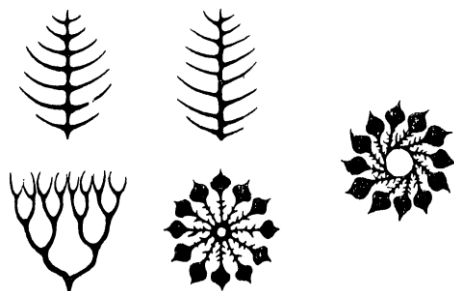


Рис. 69. Разветвление

Ответвление также может принимать форму расщепления – один элемент расщепляется на два, два – на четыре и т.д.

Когда ответвляется более двух элементов, может получиться узор с круговыми элементами, возникающими из одной центральной точки или окружающими большой открытый центр.

Элементы в пределах какой-то естественной формы – ячейки, дольки, слои, составляющие поверхность, обычно характеризуются сходством структурной близости. Эти элементы не повторяют строго друг

друга, а отличаются индивидуально или прогрессивно, чтобы соответствовать общей форме и структуре. Может быть несколько типов элементов со сходством между элементами разных типов. Сходство устанавливает единство. Единство устанавливается также путем тесной подгонки элементов. Перемещения создают плавные переходы элементов друг в друга.

Замкнутые композиции

Создание рисунков с репрезентативными формами может начинаться с серии замкнутых композиций – единичные формы, множественные формы или сложные формы, которые создаются без системы координат. Затем они могут быть включены в рамки какой-либо специфической системы координат, чтобы облегчить определение пространственных отношений.

Создание единичных форм

Для создания единичной формы выбранный объект (предмет) сначала рассматривается с разных точек при помощи рисунков и набросков. Затем отбирается один рисунок (рис. 63) и используется как основа для создания композиции. При этом учитываются как эстетический аспект, так и коммуникативный. Единичная форма может быть визуализирована как одна сплошная плоскость, как плоскости, содержащие детали, линии, сочетание линий и плоскостей, или представлять собой структурированное сочетание (рис. 70).



Рис. 70. Единичные формы

Метод совершенных форм. На основе аналитического изучения симметрии в растениях возник универсальный метод стилизации растительных форм, называемый часто «методом совершенных форм». Его сущность заключается в применении в качестве орнаментального мотива идеализированной (совершенной) формы растения или его части, не встречающейся в природе «в чистом виде», а полученной в результате творческого обобщения естественных форм на основе симметрии. Растительные формы с массой индивидуальных отклонений от нормы, наблюдаемые в природе, художник отрисовывает в соответствии с совершенными представлениями о данном растении, выполняя при этом большое количество аналитических зарисовок (рис. 71, 72). Наиболее нагляден анализ форм цветов с четкой радиально-лучевой симметрией. Это такие цветы, как ромашка, подсолнух, лилия и др., их называют правильными, или актиноморфными (актинос – по-гречески «луч»). [Емельянович, Бесчастнов, 1990]

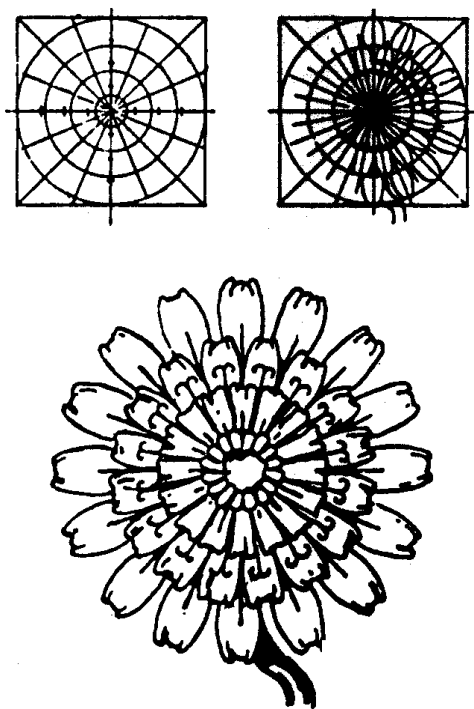


Рис. 71. Орнаментальная отрисовка цветка одуванчика
«методом совершенных форм»

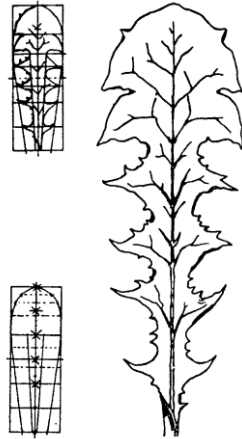


Рис. 72. Отрисовка листа одуванчика «методом совершенных форм»

Создание множественных форм

Повторение единичной формы создает множественную форму (рис. 77). Единичные формы, ставшие компонентами, могут отличаться внешне и внутренне. Они могут касаться, перекрываться, соединяться или оставаться изолированными. Соединение репрезентативных форм приводит к довольно натуралистическому, однако интересному дизайну. Чтобы считаться множественными, изолированные формы должны примыкать друг к другу так, чтобы одна вторгалась в полузамкнутое пространство другой. Два или несколько компонентов могут быть выстроены в соответствии со следующими принципами:

смещение – изменяются позиции, а не направления компонентов (рис. 73);



Рис. 73. Смещение

вращение – изменяются направления компонентов с минимальным изменением в их позиции (рис. 74);



Рис. 74. Вращение

отражение – создание компонентов как зеркальных образов (рис. 75);



Рис. 75. Отражение

расширение – увеличение размера перекрывающихся друг друга или примыкающих компонентов (рис. 76).



Рис. 76. Расширение

Позиции компонентов также изменяются с использованием отражения и вращения и часто с увеличением размера. Позиционные изменения в таких случаях должны быть сведены к минимуму.

Компоненты также могут группироваться произвольно или с использованием комбинации принципов, описанных выше (рис. 77).

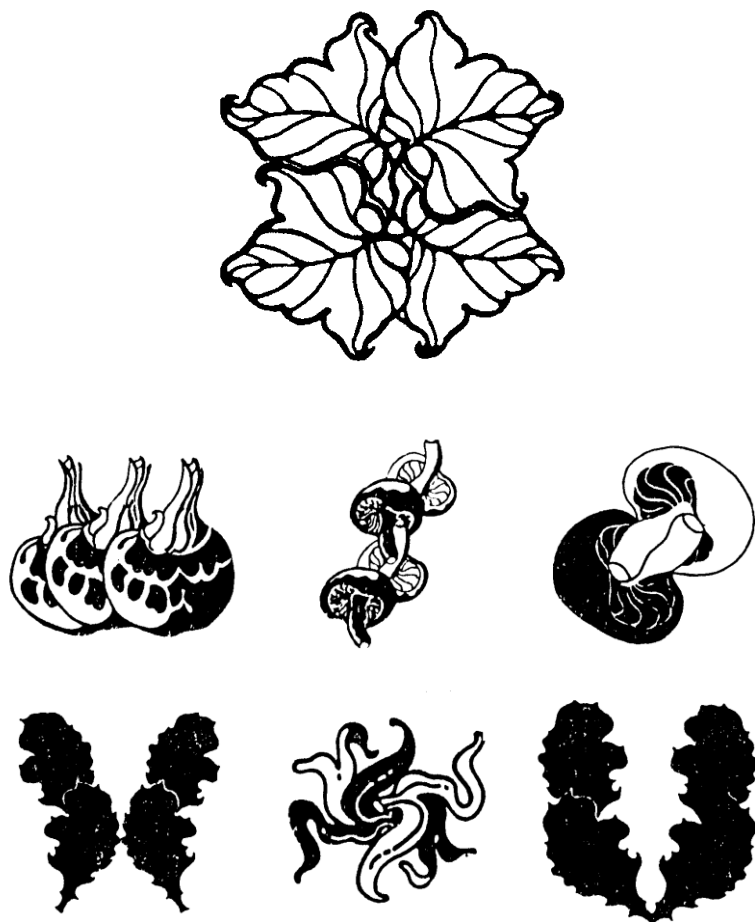


Рис. 77. Множественные формы

Создание сложных форм

Сложная форма создается при помощи несходных компонентов или сходных и несходных элементов. Сложная форма, использованная в

замкнутой композиции, может восприниматься как единичная форма (рис. 78). Множественные формы могут брать за основу сложные формы, производя более замысловатые композиции (рис. 79).

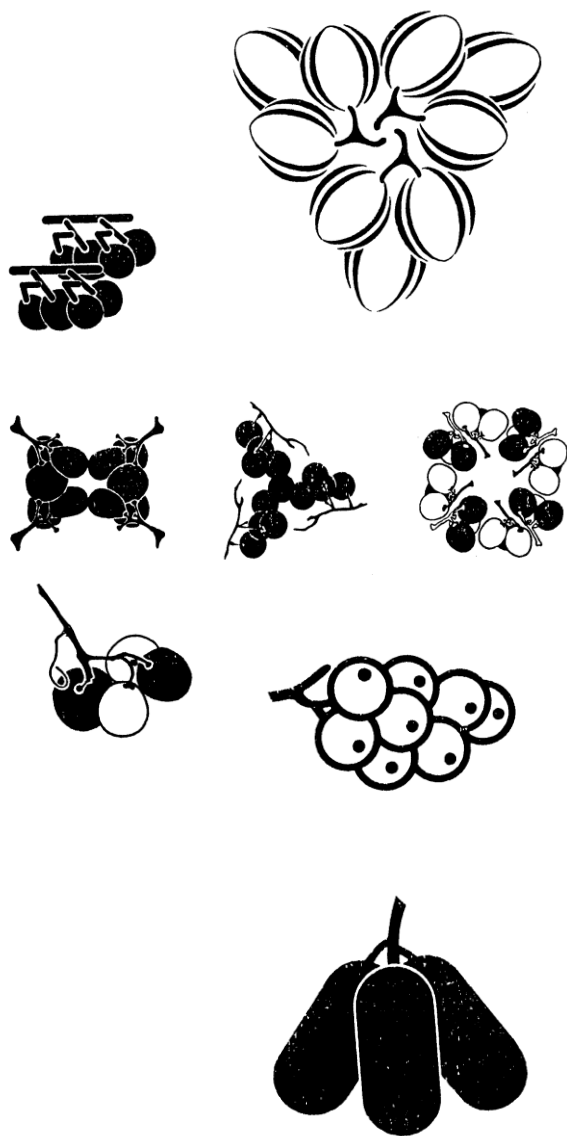


Рис. 78. Сложные формы

Орнаментальная композиция означает построение, структуру узора, пластически завершённую, определяемую образным содержанием, характером и назначением изделия.

Орнаментальные композиции, в которых мотив ритмически повторяется через одинаковые интервалы, именуют раппортными. Эта закономерность орнамента характерна для всех орнаментальных полотен и типов орнаментов.

Раппортом называется минимальная площадь повторяющегося рисунка (узора), включающая мотив и расстояние до соседнего мотива. Наибольшее распространение мотив имеет в ткачестве. Конструктивную основу рисунка составляет раппортная сетка, то есть закономерное повторение раппорта по горизонтальным и вертикальным рядам.

Часто встречается необходимость повторения рисунка не в двух направлениях, а в одном, тогда мы имеем так называемый линейный раппорт. В этом случае мотив закономерно повторяется только в одном направлении, образуя вертикальные или горизонтальные ряды.

Большое значение при создании орнаментальных композиций имеет выбор темы, творческого источника.

Тема в орнаменте – единство развития того или иного предметно-декоративного мотива (результата ритмического, условно-обобщенного преобразования реальных форм).

Первым и неиссякаемым источником творчества является внешний мир природы, вторым источником – народное искусство. Они требуют, однако, не слепого копирования, а активного творческого переосмысления. В этом и заключается смысл орнаментального творчества. Но не следует путать два таких разных по содержанию понятия, как раппорт и мотив.

Мотив – это часть орнамента, главный его элемент (он может состоять из одного или нескольких элементов).

При статических композициях мотив должен обладать если не полной, то хотя бы частичной симметрией.

Симметрия – одно из наиболее ярких и наглядных проявлений свойств композиции, определяющее состояние формы, это и средство, с помощью которого организуется форма.

Симметрия (в переводе с греческого – соразмерность) – в общем значении это свойство геометрической фигуры накладываться на себя так, что все ее точки занимают первоначальное положение. В искусстве симметрия имеет самое широкое распространение, является одним из важных средств построения художественных форм. Особенно широкое применение симметрия находит в орнаменте, присутствуя обычно в любой орнаментальной композиции.

Симметрия – одна из распространенных форм проявления ритмических начал в композиции.

Рассмотрим следующие основные виды симметрии, используемые в композиции орнамента. Эти виды симметрии не что иное, как виды симметрических преобразований фигур в процессе формирования различных мотивов и комбинаций. А эти виды преобразований мотивов зависят от использования таких основных элементов симметрии, как плоскость симметрии, ось симметрии, ось переносов, плоскость скользящего отражения.

Плоскость симметрии – воображаемая плоскость, делящая фигуру на две равные части, расположенные относительно друг друга как предмет и его зеркальное отражение.

Ось переносов (трансляция). Действие трансляции состоит в поступательном переносе фигуры, параллельной самой себе. После такого переноса фигура переходит на место другой равной ей фигуры и т.д. до бесконечности.

Плоскость скользящего отражения представляет собой совокупность плоскости симметрии и параллельного ей переноса, действующих совместно.

Ритм – закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов. Ритмическая повторяемость в текстильном орнаменте мотивов и элементов этих мотивов, их наклонов, пространственных поворотов, площадей, орнаментальных пятен, просветов между ними является важнейшей характеристикой этого орнамента.

Ритмическая организация – взаиморасположение мотивов или элементов мотива на композиционной площади (плоскости).

Композиционные связи – пропорциональные соотношения элементов по размерам и интервалам, ритмический порядок их чередования.

Над пластикой в орнаментальном искусстве подразумевают плавные, непрерывные переходы одних элементов в другие.

3.3. Принципы трансформации растительных форм в орнаментальные мотивы

Растительный орнамент всегда остается модным, время от времени приобретает современные черты в виде новых цветосочетаний, композиционного построения.

Несмотря на сложность проблемы, возникающей перед художником при первом общении с натурными мотивами, польза от этого несомненна и очевидна. Только природа в ее первозданной красоте служит истинным источником вдохновения и помогает раскрыть ее существо.

Предметом изучения, анализа и затем творческого изображения служат три объекта:

- 1) пластическая форма мотива, его внешние очертания;
- 2) его внешняя орнаментальная структура и текстура;
- 3) внутренняя структура, выявляемая при поперечных срезах.

Каждый из указанных источников может быть использован как самостоятельный объект или как сочетание внешней и внутренней структур одновременно.

Зрительный процесс восприятия означает выявление и быстрое осознание нескольких наиболее характерных и ярких признаков структуры мотива. Любая форма и линия обладают такими признаками, а для их выявления огромное значение имеют психологический настрой мыслей, проблема целевой установки. Необходимо стремиться воспринимать активность движения форм, закономерность их пластики, наконец, экспрессию ее движения. Лишь почувствовав и осознав эти моменты, следует приступить к их фиксации на бумаге. Подготовка художников-орнаменталистов должна быть нацелена на обострение у них чувства экспрессивных качеств натуральных форм, на тенденциозное в этом смысле их восприятие.

Процесс создания орнаментальной композиции весьма многообразен и у каждого художника протекает по-своему. Однако момент возникновения художественного орнаментального образа, представление о том, что предстоит сделать, является обязательным.

В работе над композицией возможны различные пути. Самый реальный путь – это постепенная конкретизация возникшего образа, поиски композиционных и технологических средств его выражения и осуществления.

Для творческой работы необходим предварительный опыт. Под опытом подразумеваются наблюдения над природой, изучение народного и классического искусства, технологических способов формирования орнамента.

При зарисовке цветов необходимо детально изучить строение цветка, расположение и формы лепестков, их группировку и орнаментику (рис. 71, 72).

Не стараясь точно скопировать природный мотив, художник по существу преобразует ряд натуральных характеристик мотива; при этом он стремится к тому, чтобы добиться большей убедительности и композиционной слаженности всех элементов.

Рассмотрим основные требования, предъявляемые к зарисовкам растительного характера. Зарисовку растительных мотивов можно выполнить как с живых, так и с сухих растений. При этом важно выявить особенности формы растения, его силуэта, ракурса, поворота, масштаба и добиться максимальной выразительности.

Анализируя строение природных форм, можно прийти к выводу о существовании в природе общих закономерностей:

Чем меньше организм, тем форма его цельнее, проще как по общему рисунку, так и по общим пропорциям; чем больше организм, тем форма его сложнее, «богаче».

Малый организм менее развит, имеет меньшее количество деталей; большой – более развит, имеет большое количество деталей.

Детали малого организма не развитые, более простые по форме и пропорциям, у большого – более сложные.

Молодым растениям свойственны лаконичность, четкость формы, близость ее к геометрической, с характерной для них стремительной упругой пластикой. В графике им больше соответствуют энергичная подача, четкие силуэты, геометрическая обобщенность образа.

Зрелым формам растений соответствуют максимально развитые в пространстве пышные, крупные формы, обладающие богатой поверхностью и сложным силуэтом, причем видовые признаки формы в этот момент наиболее выявлены.

Палитра графических средств художника здесь может быть богатой и разнообразной, подача – насыщенной различными фактурными и цветовыми эффектами.

Увядаящим, стареющим формам свойственны несколько другие образы. В силуэте растения появляются изгибы, скручивания, изломы, форма становится хрупкой, ломкой. Образ растения более изыскан, здесь будет уместна утонченная, причудливая графика, тонкие цветовые отношения. Причем, если зарисовка молодого и зрелого листа будет более убедительна в плоскостном, фронтальном изображении, то для увядающего – в профильном.

При компоновке мотивов в листе необходимо обратить внимание на их пластическую направленность (вертикальную, горизонтальную, диагональную), характер линий, из которых складывается абрис элементов, статическое или динамическое состояние композиции в целом.

Важно найти ритм и интересные группировки орнаментальных форм – стеблей, листьев (рис. 73–78).

Именно благодаря различным ритмическим движениям самих мотивов, элементов в общей структуре каждого мотива, один мотив отличается от другого. При рисовании растительных мотивов большая часть отводится композиционным моментам. Независимо от того, сколько элементов в мотиве, художник вправе сам определить количественную сторону, по своему усмотрению изобразить эти элементы большего или меньшего размера.

Каждый графический образ требует определенного пространства в композиции листа, необходимого для наилучшего его восприятия, в то же время излишек пространства создает ощущение незаконченности, пустоты. Основным критерием должны служить пропорциональное равновесие всех частей композиции, подчиненность их целому.

Большое значение в зарисовках придается динамичности композиции, пластике линий, каждый изгиб которых может передавать определенное действие, настроение, качество.

В композиции должны присутствовать лиричность, образность, определенное настроение. Важными, но не всегда достижимыми качествами являются новизна, острота и индивидуальность графической интерпретации источника.

Не следует повторять традиционные графические приемы, нужно найти свои образы, свою подачу, посмотреть на предмет с новой точки зрения, неожиданного ракурса, при этом образ растения должен быть узнаваемым и выразительным.

Создание нового образа на основе объектов природы предполагает предварительный графический и умственный анализ. Поэтому от зарисовок объекта переходим к анализу его формы.

3.4. Принципы трансформации форм животного мира в орнаментальные мотивы

Искусство изображать животных, природу – одно из самых древнейших на земле. Со дня рождения и до конца жизни человек общается с природой, с животным миром. Еще в глубокой древности люди изображали животных, пытаясь вложить в это магический смысл.

Мотивы животного мира представляют для орнаментального искусства большой интерес.

Предметом пластических преобразований зооморфного мотива могут быть очертания его формы и тот орнаментальный образ, который лежит в основе этой формы.

Нужно суметь по-особому увидеть мотив животного мира, выявить орнаментальность исследуемого объекта, и не просто выявить, а раскрыть орнаментальную структуру поверхности (рис. 79).

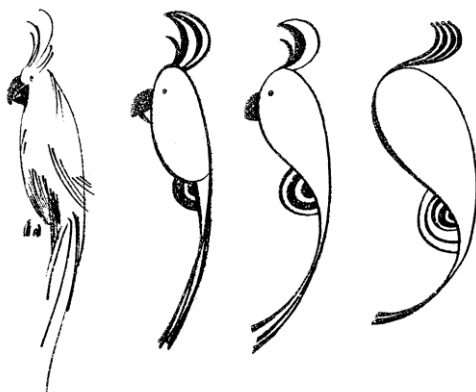


Рис. 79. Трансформация наброска птицы в абстрактный мотив

Основоположник советского анималистического искусства В.А. Ватагин так передает впечатления художника, который хорошо знает животный мир: «Сколько всюду строгой гармонии и красоты в распределении тяжести в момент покоя, какая выразительность в движениях нападения или защиты! Каждая деталь строения, каждая чешуя рыбы, перо птицы – чудо совершенной формы. В них совершенная структура, пластика, неисчерпаемый источник свободных движений. Сколько ритма, легкого, быстрого, скользящего, тяжелого, монументального можно увидеть в походке и беге различных животных. Стоит посмотреть животное в его разной стихии, перед вами возникает великолепный синтез, когда животное, растение, земля, вода и небо сливаются вместе и проявляется чудесная, единая живая природа».

В изобразительном искусстве при изображении любого животного задача художника сводится по существу к выделению типичных индивидуальных черт конкретного объекта. В декоративно-прикладном искусстве выявление типичного идет несколько по-другому. Здесь главное – достичь орнаментальных преобразований мотивов животного мира. Черты конкретного индивидуального образа в орнаментике теряют свой смысл, природная форма приобретает условную декоративность, допускается нарушение пропорций. Существенную роль в преобразовании природных форм играет образное начало. В результате мотив животного мира иногда приобретает черты сказочности, фантастичности.

Творческая работа по созданию мотивов животного мира начинается с изучения живой природы и желания создать художественное изображение животного. Причем рисование с природы этих мотивов, процесс их трансформации характеризуются некоторыми особенностями. набросок дает возможность выразить первое впечатление от природы во всей ее неповторимости. Он помогает понять движение фигуры, характер, конструкцию, приучает глаза и руки художника к быстрой реакции на изменяющееся положение природы. наброски с природы целесообразно делать многочисленные, но кратковременные. Существенным является приобретение навыков работы по памяти и представлению.

Конкретная зарисовка в своем идеале должна выражать острым лаконичным графическим языком наиболее характерные особенности природной формы, намечать принцип внутренней ее орнаментации (орнамент оперения птиц, рисунок на крыльях бабочки и т.д.). Второй этап – трансформация реального образа в более условный орнаментальный. Этот этап представляет собой интерес, прежде всего в творческом отношении.

Рассматривая принципы трансформации мотивов животного мира в орнаментальные образы, надо обратить внимание на то, что объемную

пространственную форму объекта в большинстве случаев целесообразно преобразовывать в плоскостную (рис. 80). Получаемый при этом рисунок преобразовывается в последующем на ткани в орнаментальный узор текстильного рисунка.

В процессе преобразования форм животного мира в условные орнаментальные изображения широкое распространение получил аппликативный способ. Использование этого способа уже само по себе предопределяет наибольшую степень обобщения природных форм, условную геометризацию элементов и лаконизм изображения.

Наряду с аппликативным успешно может быть применен и чисто графический способ обобщения природных форм. В этом случае графически-плоскостно трактуются отдельные детали или форма в целом. Имеется в виду активное и лаконичное обобщение формы, акцентирование и выявление самых характерных ее особенностей, отказ от пространственных (рис. 80)

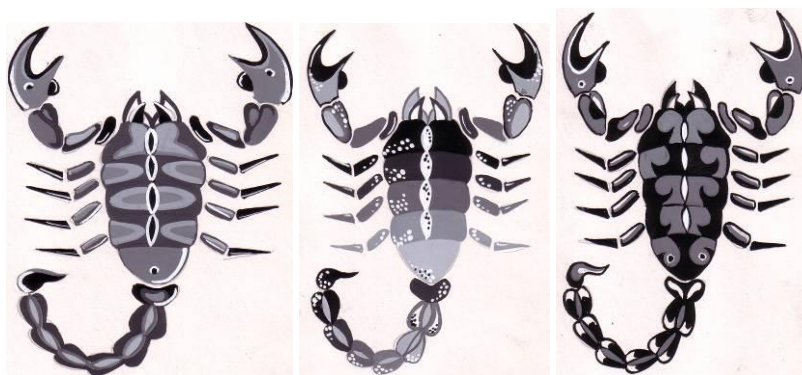


Рис. 80. Графически-плоскостная трактовка форм животного мира

3.5. Линейно-раппортные орнаменты

Линейно-раппортные орнаменты являются бесконечными фигурами, каждая точка которых повторяется в равных ей точках бесчисленное множество раз. Они вытянуты вдоль одной прямой, называемой осью переносов.

В зависимости от назначения данные орнаменты могут иметь различные названия: кайма, фриз, ленточный или линейный орнамент (рис. 81 а, б).



а

б

Рис. 81 а, б. Линейно-раппортные орнаменты

Ленточным орнаментом называют узор, декоративные элементы которого создают ритмический ряд с открытым двусторонним движением, вписывающийся в ленту.

Эти орнаменты являются одномерными, бесконечными (рис. 81, 82, 83).

Существует семь видов линейно-раппортного орнамента (рис. 82, табл. 1), отличающихся различными симметрическими преобразованиями его элементов. [Нешатаев и др., 1987].

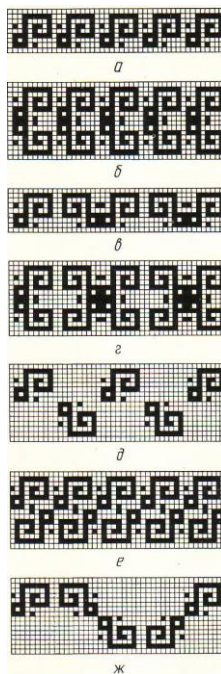


Рис. 82. Виды линейно-раппортных орнаментов

Краткая характеристика видов линейно-рапортных орнаментов

Номер рисунка	Элементы симметрии
82 а	Ось переносов
82 б	Ось переносов и параллельная ей плоскость симметрии
82 в	Ось переносов и перпендикулярные ей плоскости симметрии
82 г	Ось переносов, параллельная и перпендикулярная ей плоскости симметрии
82 д	Ось переносов и плоскость скользящего отражения
82 е	Ось переносов и ось симметрии второго порядка
82 ж	Ось переносов и плоскость скользящего отражения с перпендикулярными ей двойной осью симметрии и плоскостями симметрии

Асимметричный орнамент строится путем свободного ритмического повтора. Если взять ряд разных плоских фигур (мотивов), расположенных относительно друг друга, и передвигать их без изменения их взаимного расположения вдоль прямой АБ на расстоянии a , чтобы каждая фигура совместилась бы с соседней, то все фигуры займут новое положение, ничем не отличающееся от исходного. Наименьшее расстояние a , которое должно быть пройдено фигурами, прежде чем произойдет совмещение, называют элементарным переносом или рапортом (рис. 90).

Композиция с повтором.

Единичные, множественные или сложные формы могут использоваться как блочные или суперблочные формы повторяясь в рамках определенной системы координат. Их регулярная расстановка создает формальную композицию – все элементы организованы в своего рода математическом порядке. Повторение предполагает воспроизведение одного и того же очертания в дизайне, так же как размещение очертаний через интервалы, которые могут быть определены при помощи линий, образующих невидимую структурную решетку.

Двухсторонняя последовательность.

Простейшая композиция с повтором требует расположения блочных или суперблочных форм в виде двухсторонней последовательности, что приводит к созданию рядов, которые могут располагаться вертикально, горизонтально или под любым данным углом (рис. 83).

Ряд не обязательно должен быть прямым. Он может изгибаться или закручиваться. При желании блочные формы могут демонстрировать регулярное изменение направления в пределах ряда.



Рис. 83. Двухсторонняя последовательность расположения блочных или суперблочных форм

3.6. Сетчатые орнаментальные композиции

Сетчатым орнаментом называют узор, элементы которого располагаются вдоль многих осей переноса, создавая движение во всех направлениях. Если линейно-раппортный орнамент, обладая одной осью переноса, может выделить только край поверхности, то сетчатый орнамент, обладая многими осями переноса, может равномерно покрыть и выделить поверхность как единое целое. Когда ряды блочных или суперблочных форм регулярно повторяются, получается **четырёхсторонняя последовательность**. Если пространство не полностью заполнено, композиция становится менее правильной.

Если структурная сетка состоит из треугольников, которые направляют размещение блочных форм, получается **шестисторонняя последовательность** с очертаниями, сгруппированными в виде треугольников или шестиугольников.

Сетчато-раппортные орнаменты относятся к фигурам с двумя особенными направлениями, то есть двумерным фигурам. Свойством этих орнаментов является то, что всякий сетчато-раппортный орнамент характеризуется, во-первых, отсутствием особенных точек; каждая точка, следовательно, имеет бесконечное множество ей равных. Во-вторых, для сетчатых орнаментов существенным является присутствие особенной полярной плоскости и необходимые ей две оси переносов.



Рис. 84. Четырехсторонняя последовательность

Сетчатый орнамент часто применяется при оформлении помещений, чтобы подчеркнуть замкнутость внутреннего пространства. Орнаментация пола, стен и потолка осуществляется в виде мозаики, ковров, обоев и драпировок. Они утверждают плоскостной характер поверхности, их непрерывность

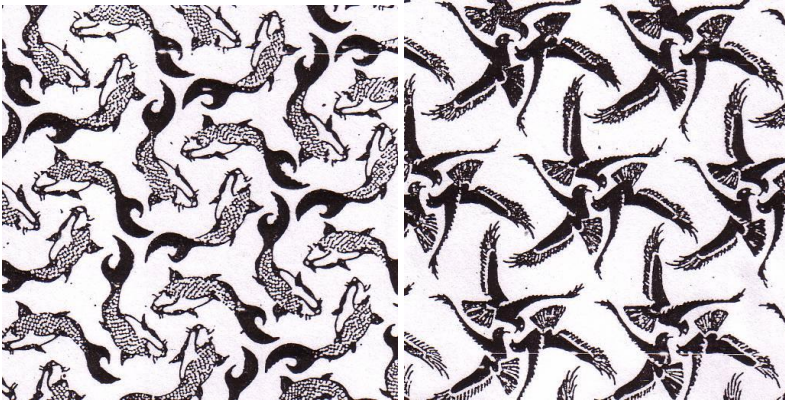


Рис. 85. Шестисторонняя последовательность

Сетчатые орнаменты широко используют в трикотаже, на тканях, в оформлении одежды. Они усиливают пластику человеческой фигуры.

В основе сетчатого орнамента всегда лежит параллелограмматическая система узлов, определяющая расположение декоративных элементов.

Простейший сетчатый орнамент представляет простую сетку из параллелограммов.

В качестве примеров приведем анализ построения сетчатого орнамента на основе параллелограммной системы узлов, данный А.В. Шубниковым. Сетчатый орнамент получен перемещением бордюра (построенного повторением асимметричной фигуры по горизонтальной оси переносов) по второй оси переносов, образующей с первой осью некоторый угол. Для получения сетчатого орнамента этого типа поступают следующим образом. На параллелограммной системе соединяют точку 1 с точкой 2 произвольной кривой, не пересекающей себя и не выходящей за пределы одного из параллелограммов, смежных отрезку 1, 2; точки 2 и 3 соединяют другой кривой, соблюдая те же условия, и следят за тем, чтобы новая кривая не пересекала ранее проведенную кривую. При повторении этого построения на всех узлах сетки вся плоскость делится на равные участки без промежутков (рис. 86).

В более сложных орнаментах также всегда можно найти сетку, узлы которой составляют вполне определенную систему равных точек орнамента (рис. 87).

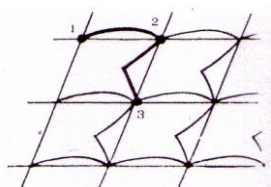


Рис. 86. Построение сетчатого орнамента на основе параллелограммной системы узлов

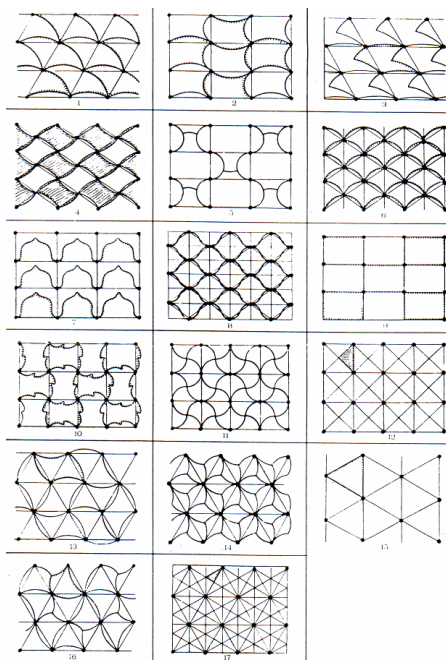


Рис. 87. Примеры системы узлов сетки в сетчатых орнаментах

Насчитывают пять параллелограмматических систем, которые могут лежать в основе композиций сетчатого орнамента и отличаются друг от друга своей симметрией (рис. 88):

- квадратная;
- правильная треугольная;
- ромбическая;
- прямоугольная;
- косая параллелограмматическая.

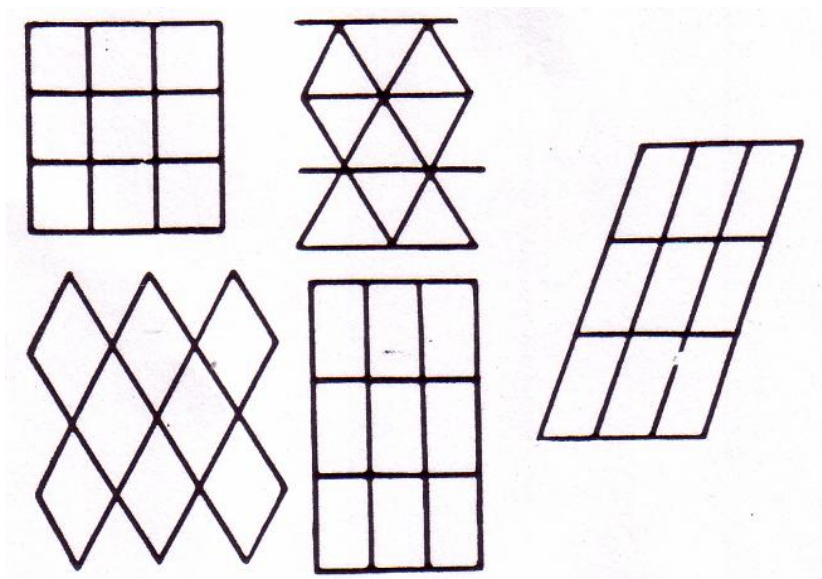


Рис. 88. Параллелограмматические системы

Соединяя две любые точки той или иной системы, можно найти оси переноса, которые дадут возможность построить сетчатый орнамент определенного вида симметрии. Всего существует 17 видов симметрии сетчатых орнаментов. Рассмотрим 8 выбранных из 17 отдельных видов построения симметрии сетчато-раппортных орнаментов (рис. 89). [Нешатанов и др., 1987].

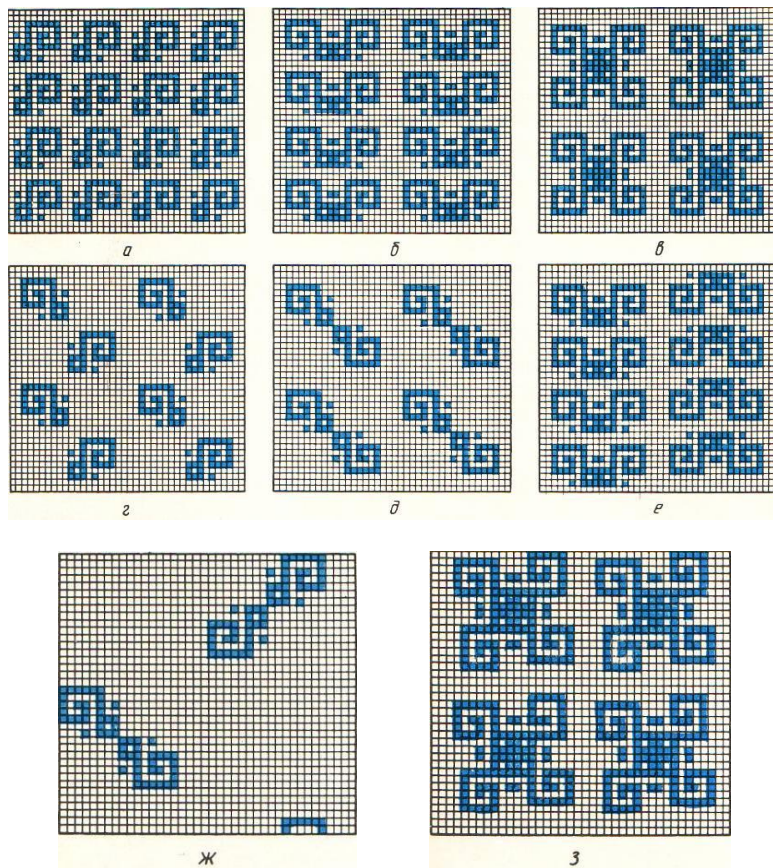


Рис. 89. Основные виды симметрических преобразований в сетчато-раппортных орнаментах

Таблица 2

Краткая характеристика орнамента и элементов его симметрии

Вид симметрии орнамента	Краткая характеристика орнамента и элементов его симметрии
1	2
а	Перенос фигуры по двум взаимно-перпендикулярным осям переносов, вертикальной и горизонтальной. Сама фигура лишена собственной симметрии.

1	2
б	Перенос фигуры, которая имеет одну плоскость симметрии – вертикальную или горизонтальную. Элементарная фигура сдвоена.
в	Перенос фигуры, имеющей две плоскости симметрии – вертикальную и горизонтальную. Элементарные фигуры в мотиве сгруппированы по четыре.
г	Перенос фигуры: вертикальная ось переносов служит для фигуры плоскостью скользящего отражения.
д	Перенос сдвоенной фигуры: двойные оси симметрии фигуры совпадают с узлами сетки.
е	Перенос сдвоенной фигуры, горизонтальная плоскость скользящего отражения проходит по горизонтальной линии переносов. Фигура имеет вертикальную плоскость симметрии; ось симметрии второго порядка проходит в узлах сетки.
ж	Фигура обладает двойной осью симметрии. Имеются вертикальные и горизонтальные плоскости скользящего отражения. Элементарная фигура в мотиве сдвоена.
з	Перенос фигуры, состоящей из четырех элементарных фигур и обладающей осью симметрии четвертого порядка. Такие орнаменты могут существовать в двух модификациях – правой и левой.

Тема 4. СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ В ОРНАМЕНТЕ

4.1. Ритм в орнаменте

Ритм в орнаменте – повторение одинаковых (исходных) мотивов или чередование разнородных фигур иногда с прогрессирующим убыванием или нарастанием каких-либо качеств (размеров, цветовой насыщенности, угла поворота, меры сложности).

Ритмическое построение является тем средством, которое связывает единичные мотивы в целостное произведение. При этом выразительность целого не только многократно увеличивается, слагаясь из выразительных свойств отдельных мотивов, но и приобретает новые качества, более сильно воздействующие на зрителя.

Прежде всего, ритмы придают декоративному построению динамику, вызывая ощущение движения в том или ином направлении; темп и характер этого движения зависит от вида избранного ритмического построения. Ритмика в орнаменте может создавать ассоциативные связи, усиливая тем самым образность даже неизобразительных узорных форм.

На стыках ритмически соединяемых мотивов часто образуются производные фигуры, значительно обогащающие звучание основных форм. Просветы фона между фигурами могут смотреться как новые мотивы противоположной цветности, а иногда они бывают той же конфигурации, что и основные мотивы (своего рода антимотивы). Это говорит, в частности, что пластические, цветовые свойства многократно повторенного единичного мотива создают в орнаменте особую цветопластическую структуру, в которой рисунок отдельной фигуры может просматриваться с трудом или даже вовсе раствориться.

В орнаменте ритм строится большей частью на основе симметрии ввиду ее простоты и логической ясности. Такое предпочтение этому виду построения связано, безусловно, и с тем, что на основе симметрии строится все многообразие реального мира.

Асимметрические построения встречаются в орнаменте реже. Состояние завершенности таких композиций находится путем оптического уравнивания их частей. Асимметрические построения динамичнее симметрических, но и сложнее для восприятия и сочинения; ритмические качества их – глубинные свойства, поэтому не лежат на поверхности (рис. 90).



Рис. 90. Асимметрические построения в орнаментальной композиции

Наконец, есть и такой тип ритмического построения узора, когда форма в целом строится симметрично, а соответственные части ее не схожи. Они создают известное нарушение строгого симметрического равновесия.

Рассматривая фоновые орнаменты, легко убедиться, как различными видами симметрических построений можно выразить покой и движение, успокоенность и смягчение, торжественную монументальность и веселую игривость.

Очень важна для создания орнамента мера ритма – метричность, выражающая конкретные числовые значения ритмического построения, взятые в определенной закономерности. При повторении мотива всегда возникает проблема определения таких оптимальных пробелов, которые способствуют наилучшему зрительному восприятию орнамента и монолитности его формы.

При чередовании фигур конфигураций возникает новая, более сложная метрическая задача по увязке разнородных компонентов. Метричность важна и в графическом построении самого мотива: неправильно найденные просветы фона могут затруднить наблюдать глазу за пластическим развертыванием узора в цвете.

Таким образом, благодаря метричности достигается сравнительная легкость восприятия цветопластического построения орнамента, задается нужный темп движения мотивов, согласованный с общей ритмической структурой произведения.

Пропорции, или соразмерность составных частей и целого, используемые в изобразительном искусстве и архитектуре как средство худо-

жественной выразительности и гармонического построения произведения, важны и при разработке орнаментальных композиций. При этом учитываются два аспекта: пропорции фигур внутри орнаментального узора и пропорции всего орнаментального построения по отношению к форме предмета, который данным орнаментом украшается. Здесь можно говорить о трех решениях, отвечающих поставленной задаче:

Рисунок и фон занимают зрительно одинаковые площади, отношения строятся на одинаковости равноценности площадей (рис. 91).



Рис. 91. Равноценные площади рисунка и фона в орнаментальных композициях

Рисунок занимает явно преобладающую площадь по отношению к фону или наоборот, площадь рисунка значительно меньше площади фона. Соотношения строятся на принципе контраста и явной соподчиненности площадей (рис. 92).

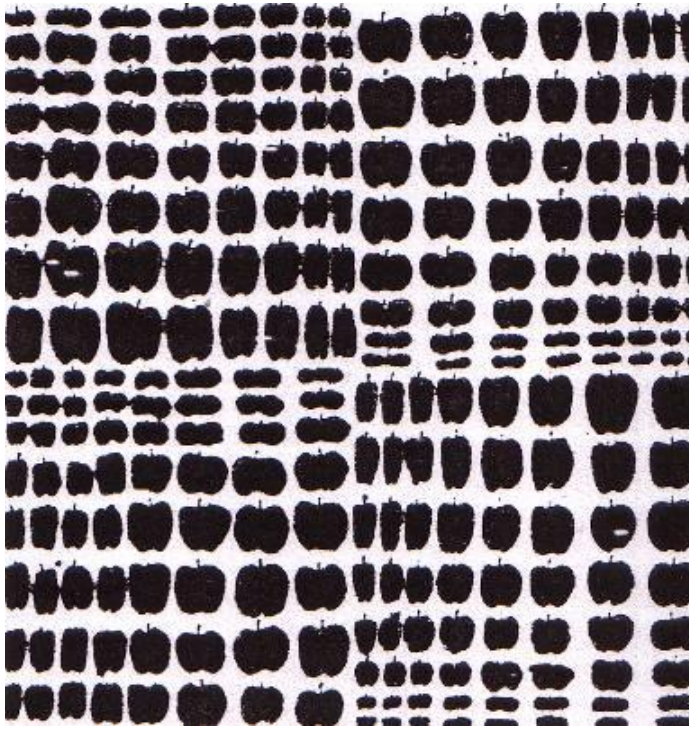


Рис. 92. Преобладание площади рисунка по отношению к фону

Рисунок относительно фона занимает явно незначительную (10–12%) площадь – это обеспечивает легкость и четкую графичность композиции.

4.2. Статика и динамика в раппортных композициях

Видоизменение формы в орнаментальной плоскости порождает различные виды композиций. Из разновидностей композиций, прежде всего, выделяют их наиболее общие виды – статичные и динамичные. Истоки статичных и динамичных композиций находятся в разделении всего многообразия объектов природы и предметного мира на две группы – неподвижные и движущиеся.

Говоря о динамичной композиции, мы подразумеваем, прежде всего, образную выразительность форм, мотивов, ритмов, которая свидетельствует о наличии реального или потенциального движения, развития (рис. 93).



Рис. 93. Динамичная раппортная композиция

Статичная композиция имеет образный смысл – покой, неподвижность, замкнутое развитие формы (рис. 94).

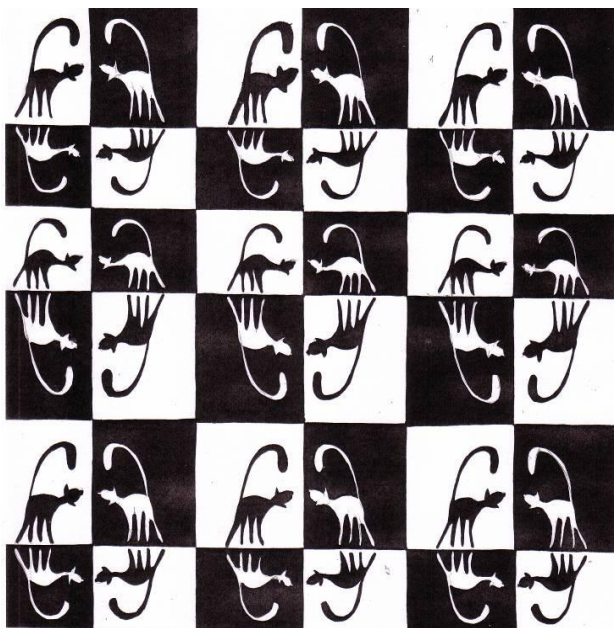


Рис. 94. Статичные орнаментальные композиции

Образный смысл динамичной композиции – движение, беспокойство, напряженность, незамкнутое развитие формы.

Благодаря различному сочетанию элементов динамичного и статичного характера можно создать много орнаментов, разнообразных по композиции.

Если в мотиве любой сложности можно провести плоскость симметрии (воображаемая плоскость, делящая фигуру на две зеркально равные части, расположенные относительно друг друга, как предмет и его зеркальное отражение), когда одна его половина оказывается зеркальным отражением другой, то такой мотив статичен, он может быть разделен на две равные части.

Статичность мотива в композиции определяется не только ее симметричностью, но и наклоном. Вертикали и горизонталы вызывают ощущение статики. Наклонные линии динамичны. Динамичны все асимметричные мотивы.

Статические рисунки можно подразделить на три группы:

мелкоузорные (раппорт до 2 см.);

среднеузорные (раппорт до 4–5 см.);

крупноузорные (раппорт свыше 10 см.).

Мелкоузорные статические композиции можно рассматривать как типичные, базовые.

Чем больше все элементы композиции будут отвечать принципам симметрии и одинаковости, тем сильнее они способны выразить идею статики и создать устойчивую целостную систему статической композиции.

Задача художника заключается не в создании идеально правильных абсолютно уравновешенных статических композиций. Такое стремление может привести к известной сухости и схематизму.

Задача заключается в том, чтобы композиции были разнообразны и выразительны по решению, отвечали принципу статики и вместе с тем создавали определенную живость и остроту.

Рассмотрим варианты создания динамики в раппортных композициях.

Вращение и смещение. Суперблочную форму, состоящую из смещенных блочных форм, можно вращать для достижения радиального расположения. Вращаемые блочные формы, демонстрирующие радиальное расположение, могут быть использованы как суперблочные формы для смещения в структуре повтора (рис. 95).

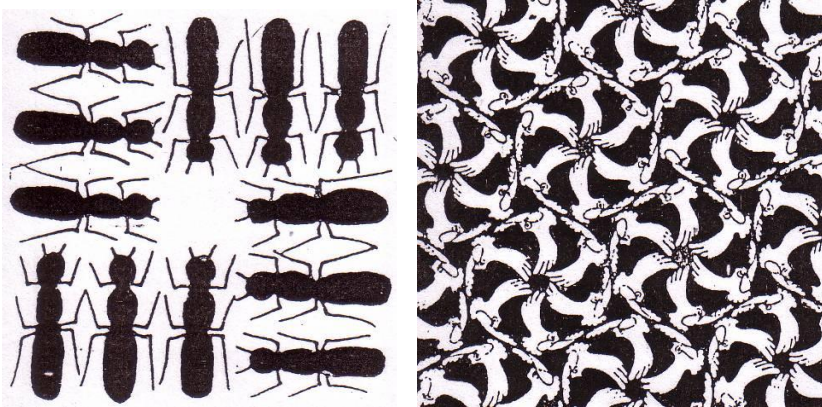


Рис. 95. Вращение и смещение блочных форм

Композиции с градацией. К градации относится систематическое изменение очертания, размера, позиции, направления или пропорции формы. Формы, произведенные этими изменениями, затем располагаются в последовательности, с плавными переходами между формами. Блочные формы в градации могут быть расположены в соответствии с регулярной структурой повтора с постепенными изменениями. Блочные формы также могут располагаться с увеличивающейся или уменьшающейся плотностью.

Градация очертания. Градация очертания может быть достигнута путем изменения формы внутренне или внешне. Внешнее (без внутреннего) изменение достигается путем добавления или вычитания чего-нибудь из формы (рис. 104).

Создание внутренних без внешних изменений требует более значительных градаций. В большинстве случаев градации очертания влияют на внешние и внутренние аспекты формы. Любая форма может быть превращена в другую форму путем определенного количества градаций очертания в последовательности (обычно в повторе). Переход может осуществляться в слабой или сильной ритмичности или в чередующейся манере.

Градация позиции. Это возможно в структуре повтора с активными структурными линиями, которые нарушают и частично срезают формы. Высота форм уменьшается по мере того, как они движутся вниз вдоль структурной линии.

Градация направления. Вращение формы слева направо на плоской поверхности при сохранении ее очертания, приводит к изменению в направлении (рис. 96). Направление также изменяется, если форма

вращается назад в трехмерном пространстве, разные виды рассматриваются как разные очертания.

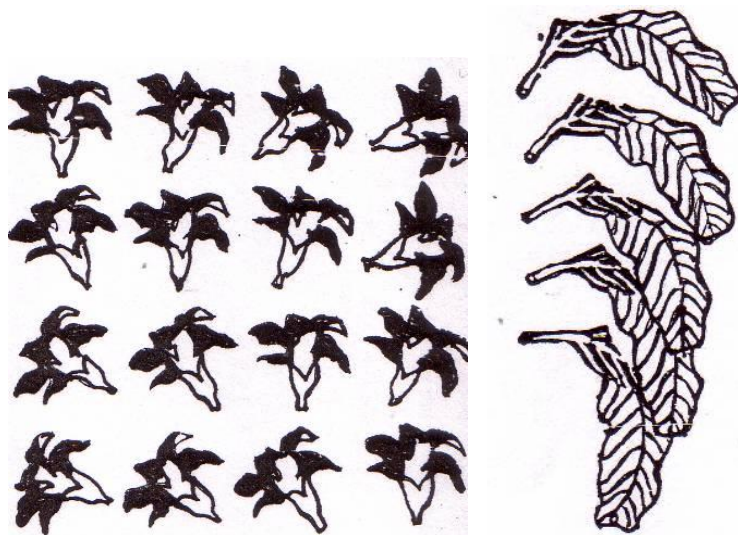


Рис. 96. Изменение направления формы

Градация пропорции. Процесс сужения и расширения секций в структуре градации может требовать сужения и расширения форм. Градация пропорции влияет на формы, измененные таким образом, что приводит к значительным искажениям очертаний (рис. 97).

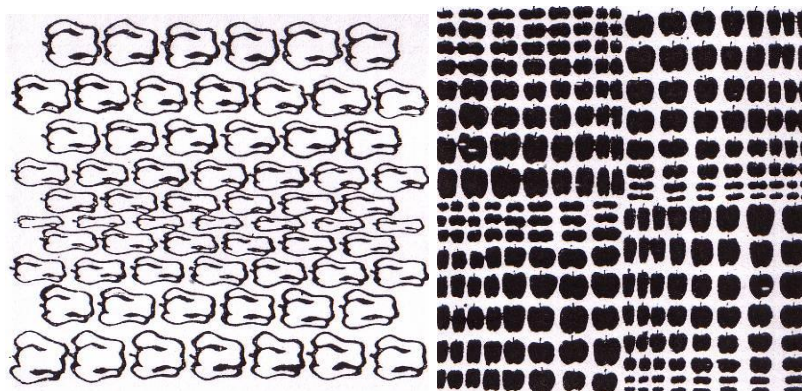


Рис. 97. Градация пропорций

Сходство и градация. Чтобы создать впечатление градации, размещение блочных форм может изменяться от плотного до редкого в умеренно плавных переходах (рис. 98).

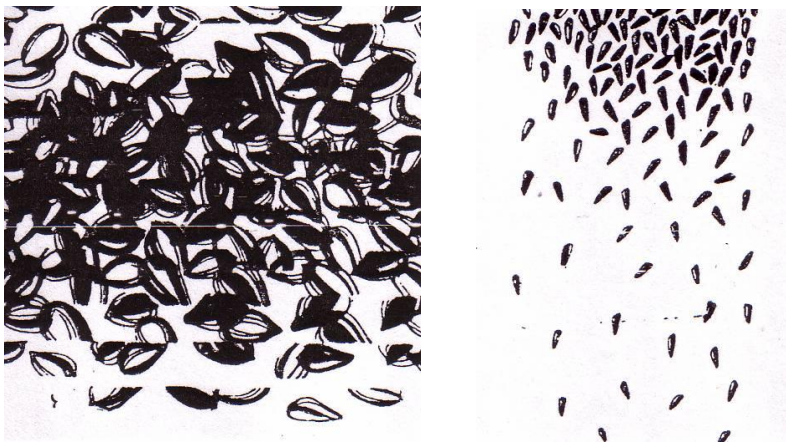


Рис. 98. Сходство и градация

Композиции с концентрацией. Концентрация – это сосредоточение блочных форм в отдельных участках композиции. Это создает ритмичность, а также определяет центр внимания и второстепенные акценты. Концентрация может ассоциироваться с природными явлениями – плывущими облаками, плещущейся водой, падающими листьями, перелетными птицами.

Какой-либо участок в композиции может определять самую плотную концентрацию блочных форм. Плотность может постепенно сменяться редким размещением элементов, редкие элементы могут активизировать пустые участки. Когда существует несколько точек концентрации, плотные участки могут отличаться друг от друга, что позволяет одной из точек выступать в качестве центра внимания. В плотных участках пустоты приобретают важное значение, пустой участок часто становится центром внимания в композициях с тесно расположенными элементами (рис. 99, 100).

Линейная концентрация. Концентрированный участок может быть линейным, образуя полосу с несвязанными элементами возле нее или без них. Блочные формы в пределах полосы могут отличаться по плотности. Композиция может содержать более чем одну полосу (рис. 99).

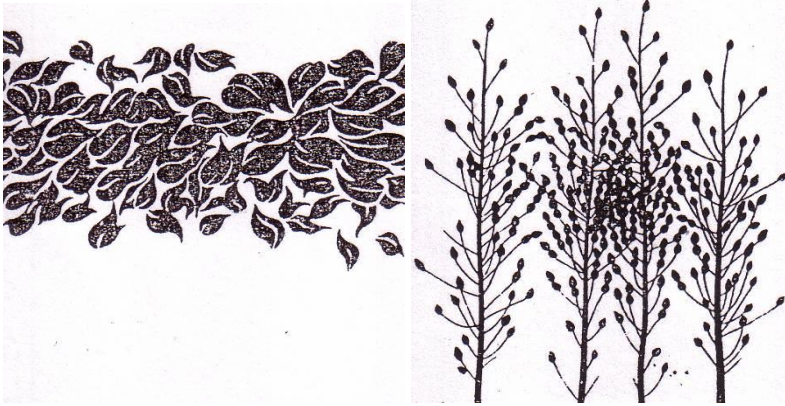


Рис. 99. Линейная концентрация

Плоскостная концентрация. Блочные формы могут быть соединены в виде плоскости почти равномерной плотности. Плоскость может представлять собой изолированное очертание в рамках системы координат или частично выходить за нее.

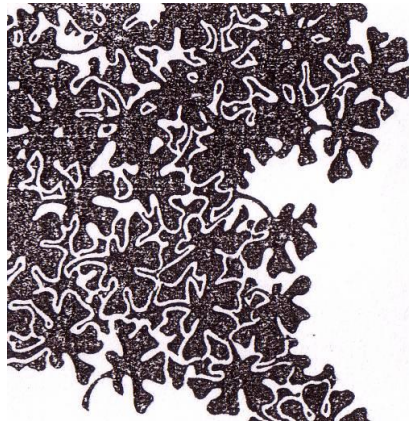


Рис. 100. Плоскостная концентрация

Композиции с контрастом. Контраст используется, чтобы создать впечатление визуальных различий. В большинстве случаев контраст используется дизайнером интуитивно, но может применяться и сознательно для осуществления сравнений и создания центра внимания. Контраст может быть применен к одному или нескольким сторонам внешнего вида формы – к ее очертанию, размеру, цвету или структуре. Кон-

трастирующие очертания могут отличаться внешне или внутренне, или иметь разные исходные формы. Контраст может быть создан путем сопоставления больших и маленьких форм. Контраст структуры получается тогда, когда некоторые формы демонстрируют мелкие детали, а другие являются гладкими формами.



Рис. 101. Композиции с контрастом внешнего вида формы

Контраст размещения. Контраст размещения относится к позиции, направлению и пространственным отношениям форм. Контраст позиции относится к расстановке форм в рамках системы координат. Формы, расположенные в противоречащих направлениях, создают контраст. Контраст направления может быть также достигнут путем вращения формы. Перекрывающиеся друг друга формы создают впечатление глубины. Формы изменяющихся размеров создают впечатление условных расстояний.



Рис. 102. Контраст размещения

Контраст количества. Контраст количества относится к плотности и редкости элементов в композиции, когда используется только один тип блочных форм. Контраст количества может создаваться, когда пустые и заполненные участки располагаются так, что формы окружают пустые участки или наоборот. Если используются два вида форм, то меньшее количество одних форм может контрастировать с большим количеством других (рис. 103).

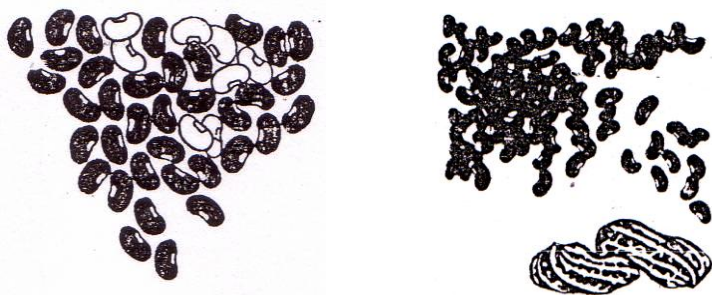


Рис. 103. Контраст количества

Композиции с аномалией. Сочетание регулярных и нерегулярных элементов в дизайне создает аномалию. Аномалия может вводиться только в формальные композиции с повтором, радиальным расположением или градацией. Аномалия создается изменением очертания, размера, цвета, структуры, позиции или направления (рис. 104–108).

Аномалия в очертании. Присутствие формы, отличной по очертанию от блочных форм, создает аномалию. Очертание может быть совершенно другим или иметь только внешние и внутренние изменения (рис. 104).

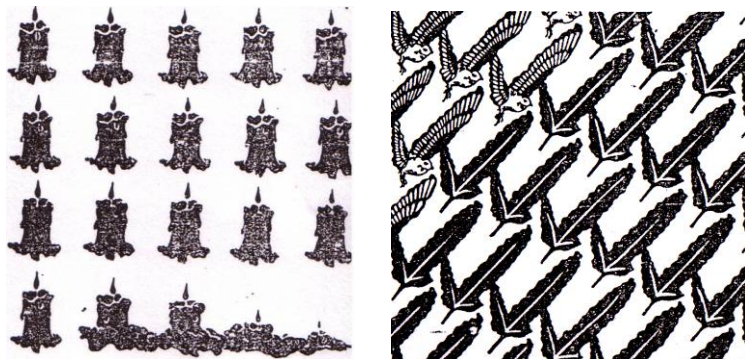


Рис. 104. Аномалии в очертании

Аномалия в размере. Большая или маленькая формы среди блочных форм одного размера создают другой тип аномалии (рис. 105).

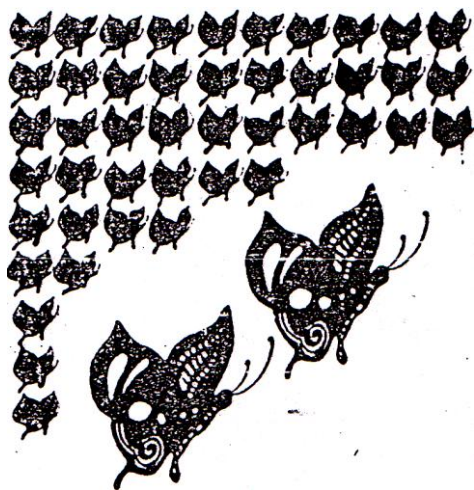


Рис. 105. Аномалия в размере

Аномалия в цвете. Одна блочная форма может быть превращена из плоскостного очертания в линейное, вводя, таким образом, аномалию в «цвете» в хроматических композициях (рис. 106).



Рис. 106. Аномалия в цвете

Аномалия в структуре. Одна или несколько блочных форм выявляют структуру или другие детали, и в результате получаем аномалию в структуре (рис. 107).



Рис. 107. Аномалия в структуре

Аномалия в позиции и направлении. Одна или несколько блочных форм в композиции могут быть нарушены, достигая аномалии в позиции и направлении (рис. 108).

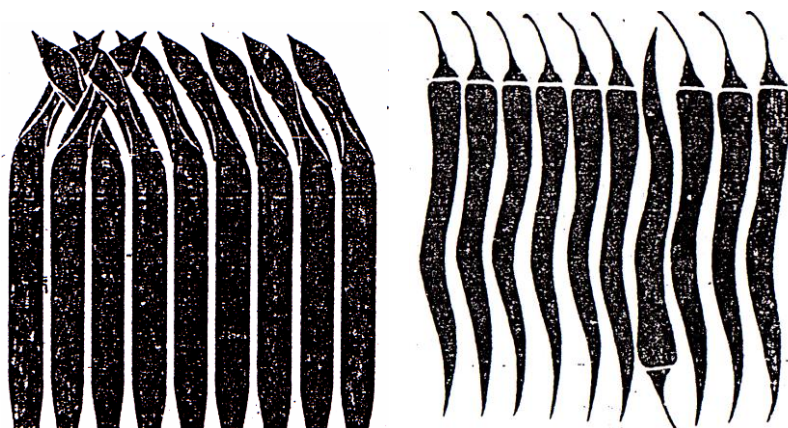


Рис. 108. Аномалия в позиции и направлении

ПРИЛОЖЕНИЕ

В приложении приводятся практические задания по пропедевтике, направленные на приобретение творческих навыков построения формальной композиции в соответствии с требованиями визуальной целостности, художественной выразительности и эстетической ценности. Принципы организации и характер восприятия формальной композиции отличаются тем, что в ее основе лежит не повествование, а сам процесс становления, происхождения качества художественности и композиционности формы в единстве с ее эмоционально-чувственным содержанием. В практическом курсе основ композиции методически значимой является тема стилизации формы (растительных форм, форм животного мира). Целью является осознание студентами того, что принцип стилизации заключается не в подражании и имитации, а в обобщении многообразных признаков и свойств предмета для установления определенной меры, которая позволяет наглядно выразить наиболее существенное в содержании предмета с точки зрения его материально-культурной значимости.

Задание 1. Силуэт и поле. Закономерности равновесия как средство организации элементов композиции в устойчивую систему (рис. 109).

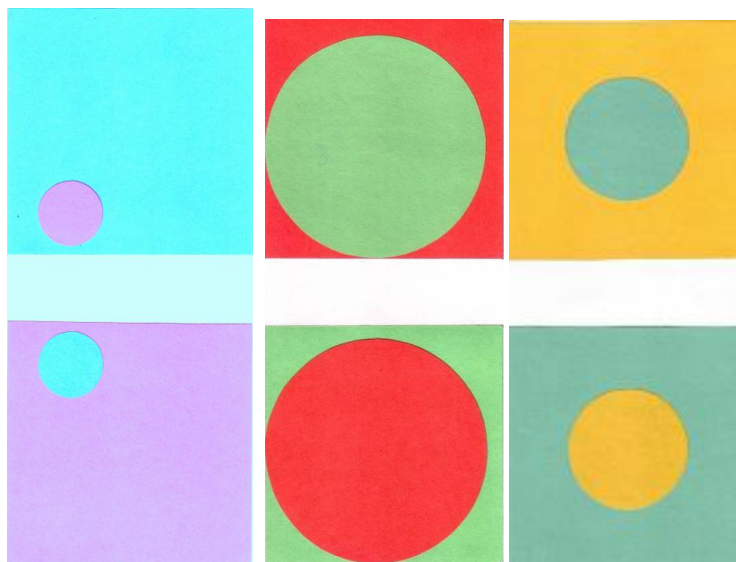


Рис. 109. Пример выполнения задания

Порядок и содержание работы

1. Изобразить любую правильную геометрическую фигуру в квадрате так, чтобы соблюдалось равновесие фона и фигуры.

2. Нарушить равновесие фона и фигуры: фигура стремится занять место за плоскостью квадрата.

3. Нарушить равновесие фона и фигуры: фигура выглядит маленькой, теряется на фоне.

Примечание. Размер квадрата для компоновки фигур 15 x 15 см.

Материал: формат листа А-3, белая и цветная бумага, клей

Задание 2. Эмоциональная оценка массы формы по объективным свойствам: размеру и геометрической характеристике. Преобразование массы формы за счет последовательного изменения геометрических характеристик (рис. 110).

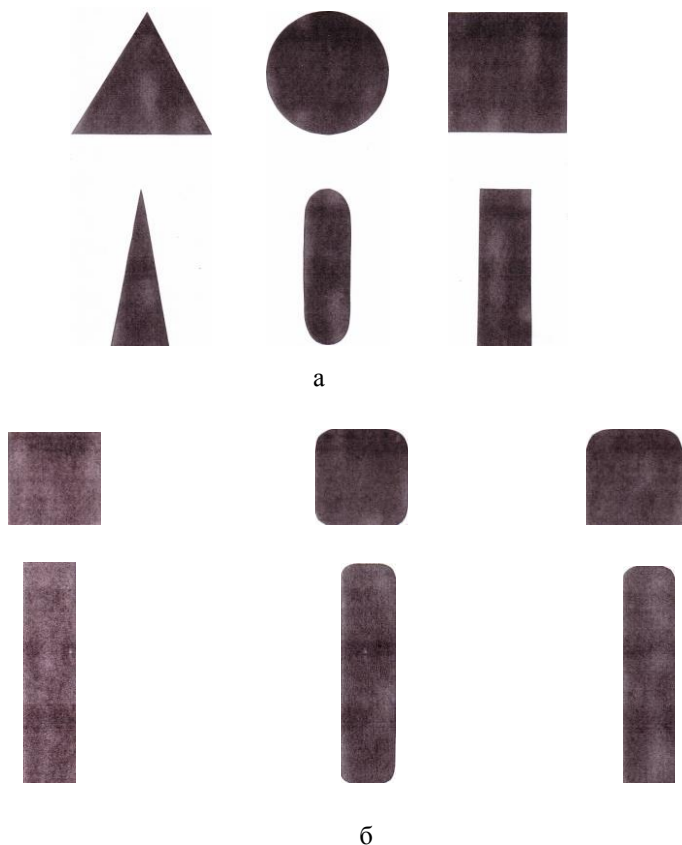


Рис. 110. Пример выполнения задания

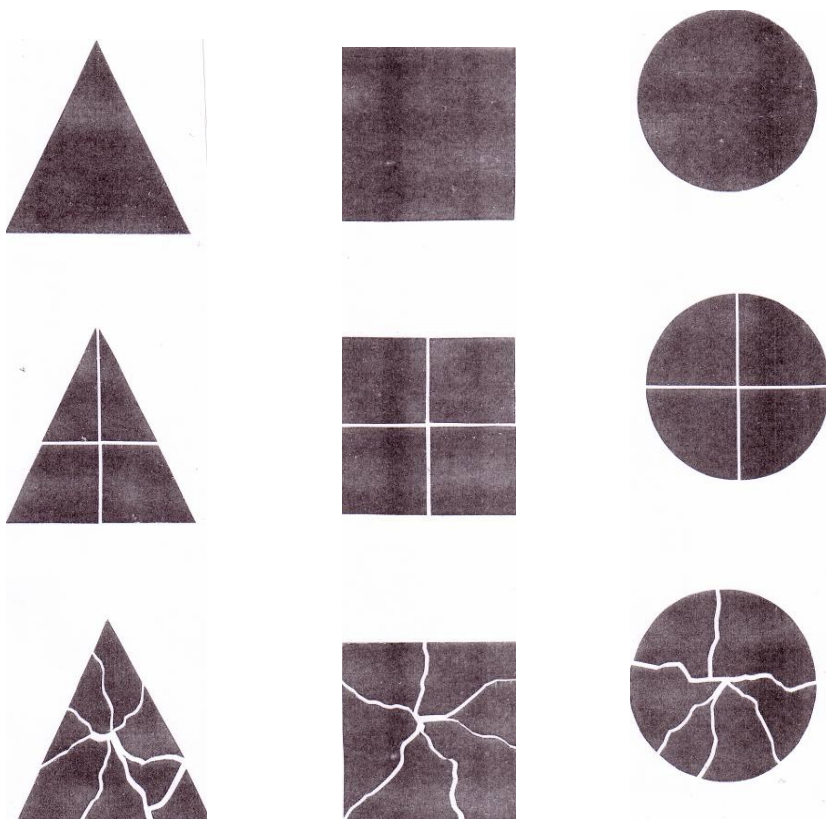
Порядок и содержание работы

1. Изобразить набор из трех фигур, разных по геометрической характеристике и размерам, но близких по эмоциональной оценке массы (то есть приблизительно равных по площади).

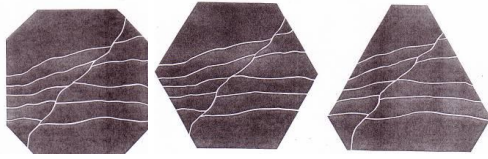
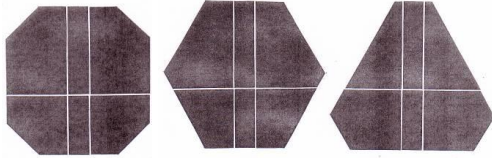
2. Преобразить геометрическую характеристику и размеры этих фигур так, чтобы масса каждой фигуры оценивалась более легкой, но в тоже время близкой друг другу по эмоциональной оценке. Три формы должны сопоставляться между собой как близкие по массе.

Материал: формат листа А-3, цветная бумага, клей.

Задание 3. Членение формы на элементы статические и динамические. Эмоциональная оценка изменения динамического состояния формы в зависимости от характера ее расчлененности (рис. 111).



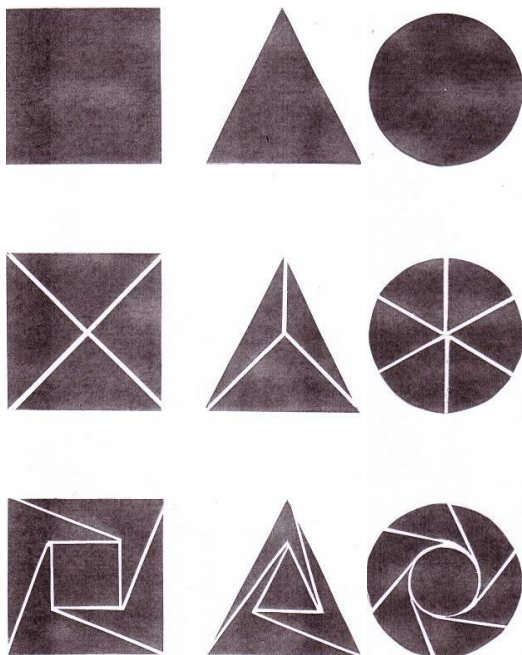
а



б



в



г

Рис. 111. Примеры выполнения задания

Порядок и содержание работы

1. Выбрать три простых геометрических фигуры с различными геометрическими характеристиками.
2. Расчленив их статически, соблюдая целостность.
3. Расчленив их динамически. Сформулировать любое динамическое состояние во всех трех фигурах, например, волна, растяжка, сжатие, кручение и т.д.

Материал: формат листа А-3, цветная бумага, клей.

Задание 4. Зависимость эмоциональной оценки массы форм от ее объективных свойств: размеров и геометрической характеристики (рис. 112).

Порядок и содержание работы

1. Фигуру можно делить на части, но так, чтобы площади всех частей были приблизительно одинаковыми.
2. Формы не должны изображать конкретные предметы во избежание воздействия содержания на эмоциональную оценку массы.

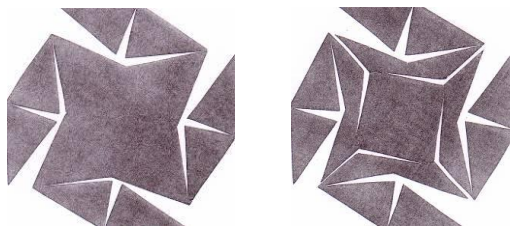
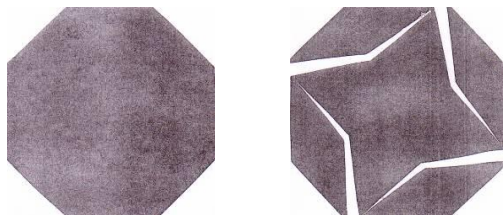
Типичные ошибки:

неравенство площадей после преобразования;

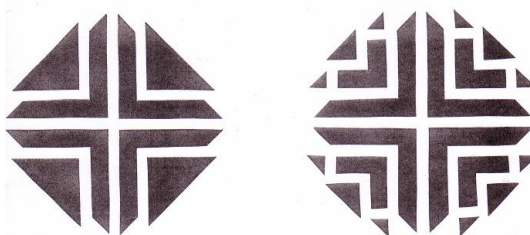
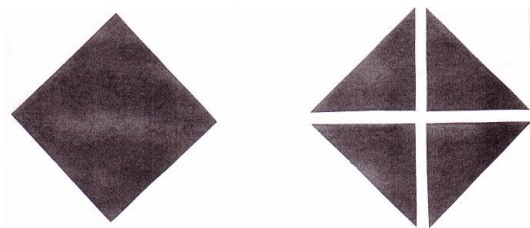
нет постепенности преобразования, резкий переход от одной стадии к другой;

нет стиливого единства.

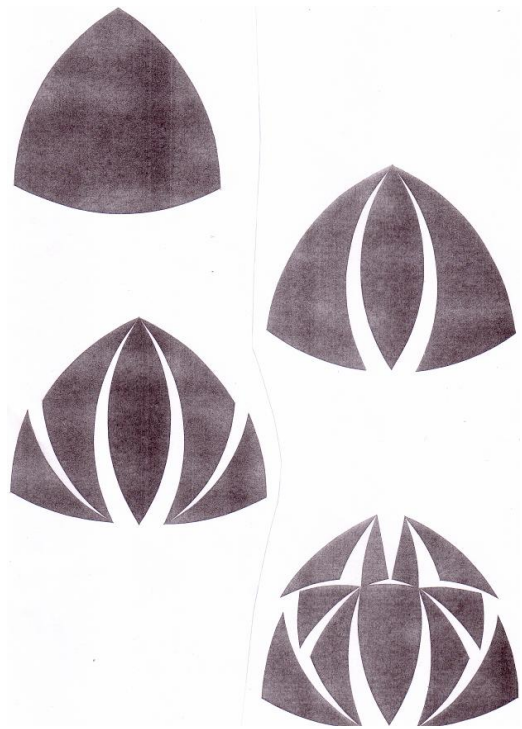
Материал: формат листа А-3, цветная бумага, клей.



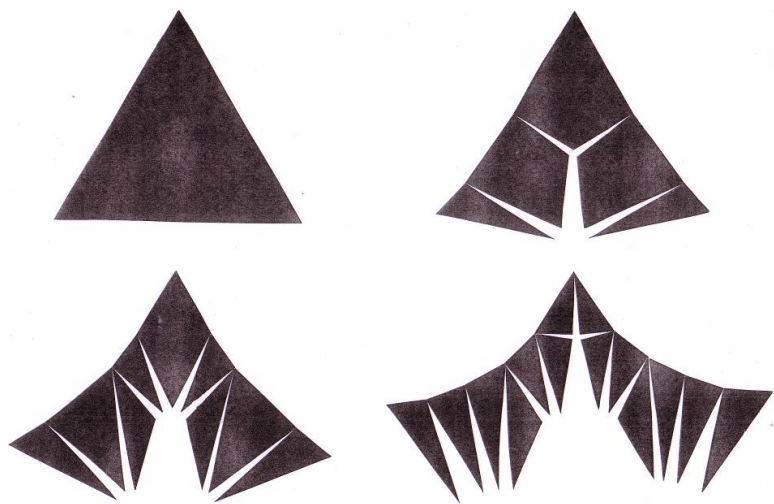
а



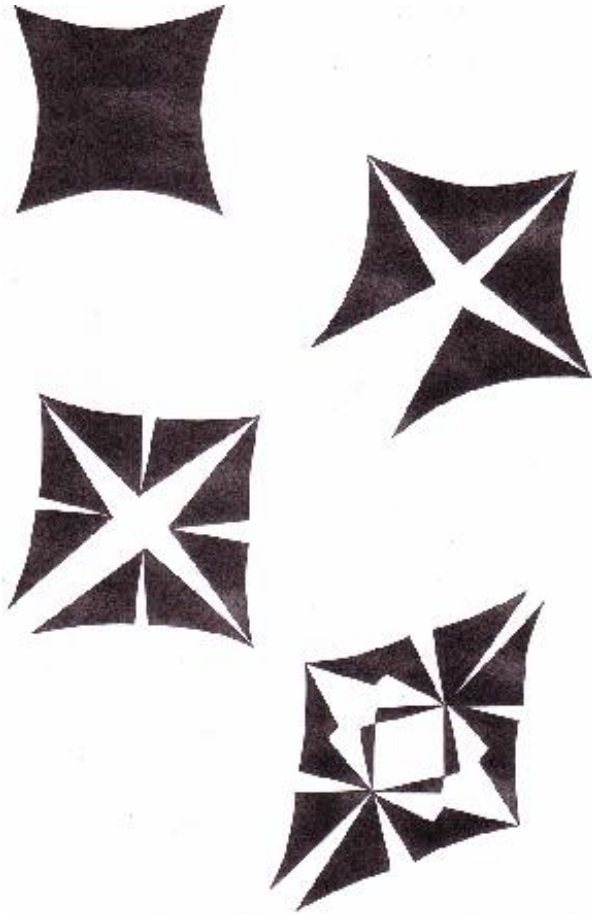
б



В



Г



д

Рис. 112. Примеры выполнения задания

Задание 5. Организация плоскости с помощью подобных элементов. Пропорции и отношения. Разработка рядов подобных геометрических фигур на основе арифметической и геометрической прогрессий (рис. 113).

Порядок и содержание работы

1. Выбрать простую геометрическую фигуру.
2. Используя различные виды пропорционирования (арифметическую, геометрическую прогрессию, золотое сечение, пропорциональное деление), выполнить построение ряда геометрических фигур, связанных полученным отношением.

3. Выполнить композицию с использованием различных видов спропорционированных фигур.

Материал: формат листа А-3, цветная бумага, клей.

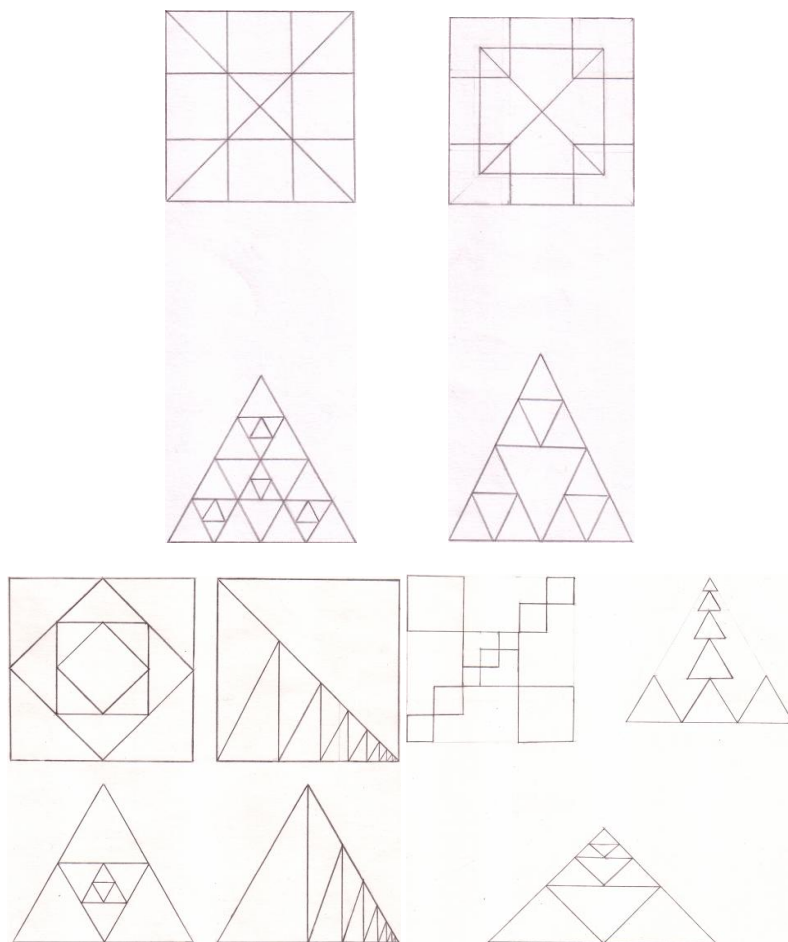


Рис. 113. Геометрические прогрессии

Задание 6. Организация плоскости с помощью метра и ритма. Закономерности метра и ритма как средство организации элементов в устойчивую целостную систему (рис. 114).

Порядок и содержание работы

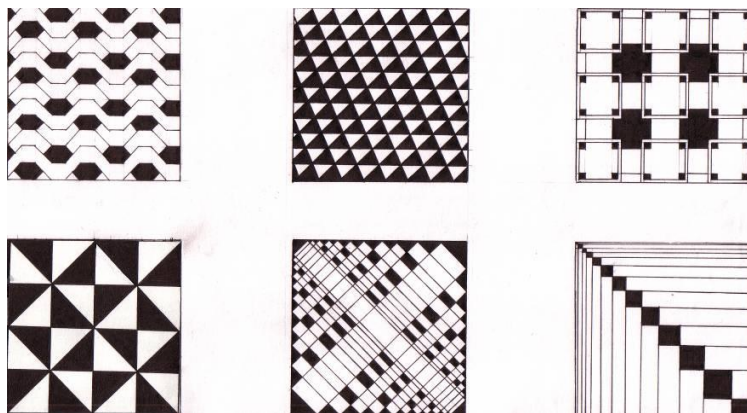
1. Разделить лист на две части. В первой части листа закомпоновать шесть квадратов размером 6х6 см. Изобразить в них метрические и ритмические композиции.

2. На второй половине листа из простых геометрических фигур построить выразительную композицию. Выбрать один из вариантов:

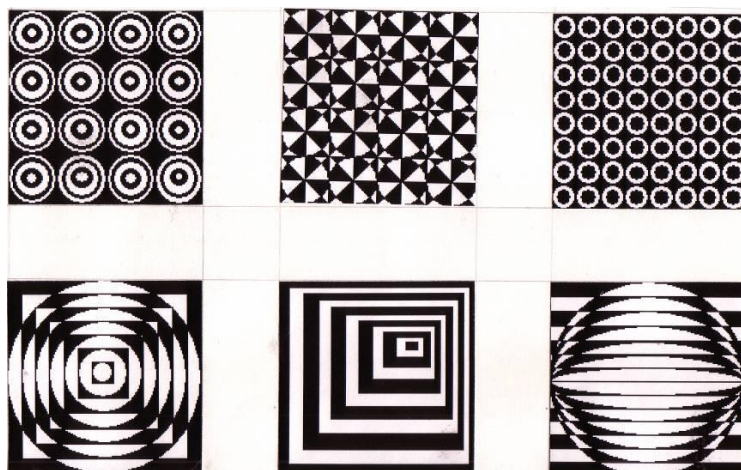
а – на основе взаимного проникновения трех или более встречных ритмических рядов;

б – на основе сочетания метрических и ритмических рядов.

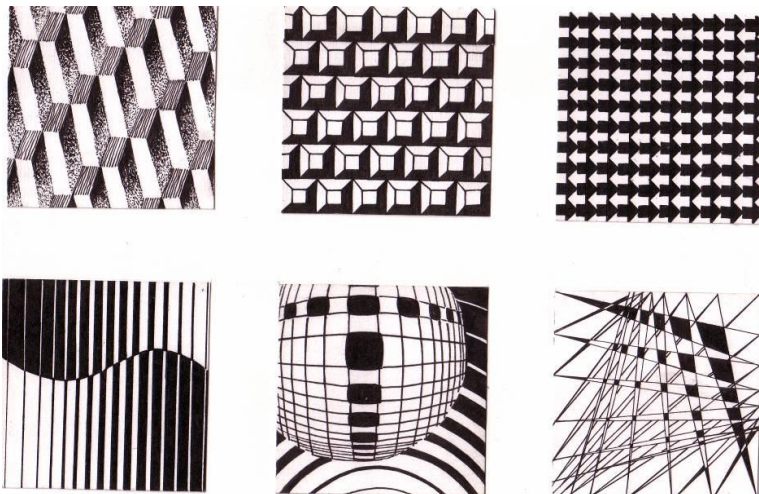
Материал: формат листа А-3, цветная бумага, клей.



а



б



В



Рис. 114. Примеры выполнения заданий

Задание 7. Организация плоскости с помощью нюансных и контрастных отношений. Закономерности контраста и нюанса как средство организации элементов в устойчивую систему (рис. 115).

Порядок и содержание работы

Разделить лист на две части.

1. В первой части листа выполнить композицию в черно-белой графике путем наложения простых элементов (геометрических фигур) друг на друга с использованием контраста по размеру и по форме.

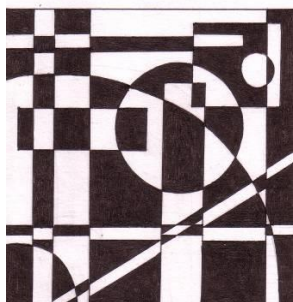
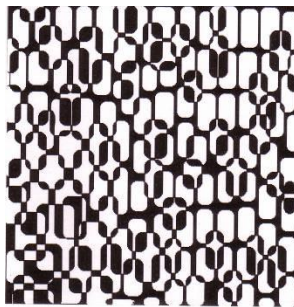
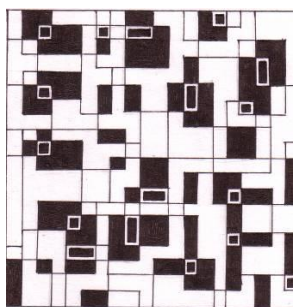
2. Выполнить композицию в черно-белой графике путем наложения элементов друг на друга с использованием нюансных отношений по размеру и форме.

На второй части листа: создать методом аппликаций образную композицию с применением контраста или нюанса. Композиция должна иметь четко выраженный характер.

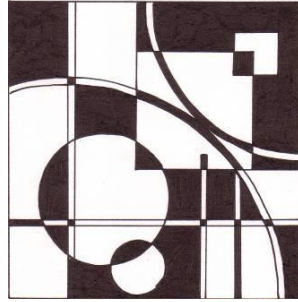
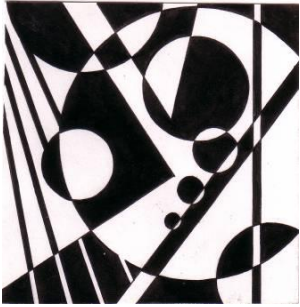
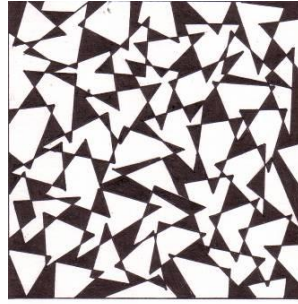
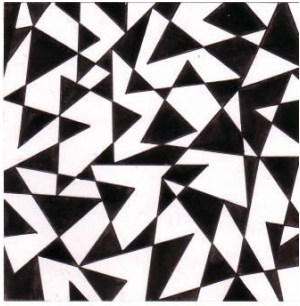
Типичные ошибки:

Контраст или нюанс неярко выражен и недостаточно последовательно. Композиция носит пограничный характер.

Материалы: формат листа А-3, цветная бумага, клей, тушь, рапидограф, ножницы.



а



б



в



Г

Рис. 115. Примеры выполнения задания

Задание 8. Графические упражнения на плоскости по теме «Линия». Метрические ряды. Ритмические повторы (рис. 116).

Порядок и содержание работы

1. Выполнить полосы с использованием следующих приемов организации ритмического порядка:

- а – метрический повтор;
- б – нарастание или убывание ритмических рядов за счет изменения интервала или размера ряда;
- в – сужающиеся и расширяющиеся ряды;
- г – встречное изменение форм и интервалов;
- д. – параллельное развитие разных свойств.

2. Работы оформить на листе картона.

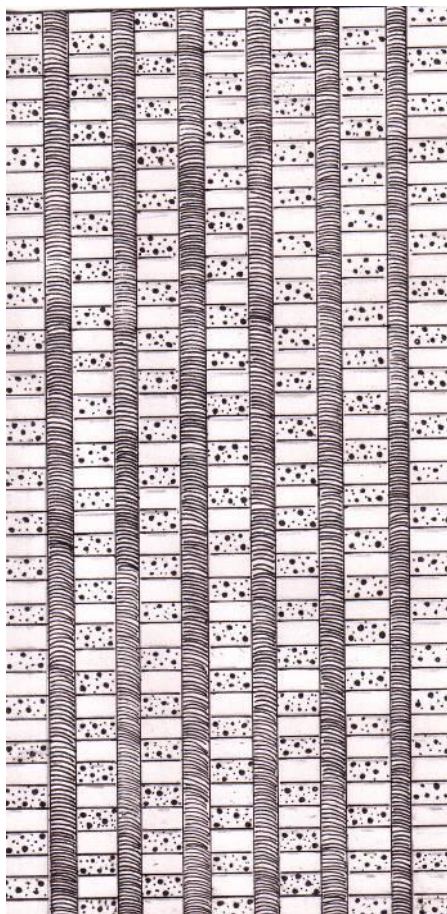
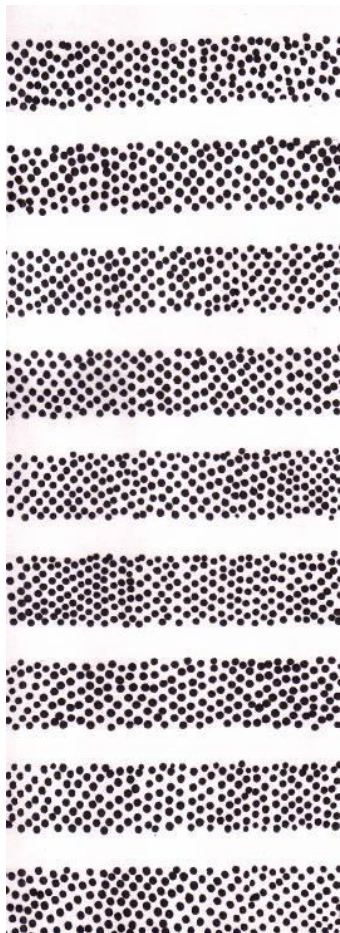
Работа выполняется в черно-белой графике, с включением одного цвета, в цветной графике, в технике коллажа с применением текстиля и других материалов.

Графика, коллаж с применением различных материалов.

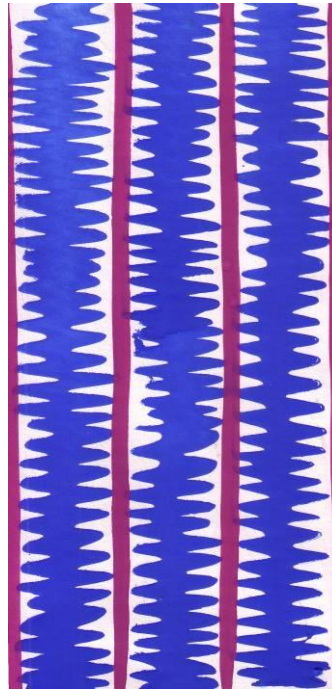
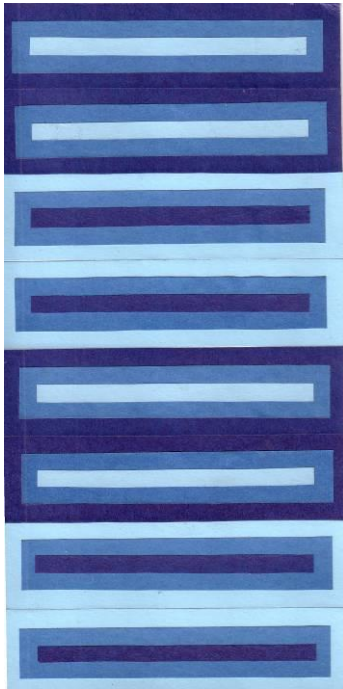
Цветовое решение:

- ахроматическое;
- ахроматическое + 1 цветовой тон;
- гармонические сочетания цветов.

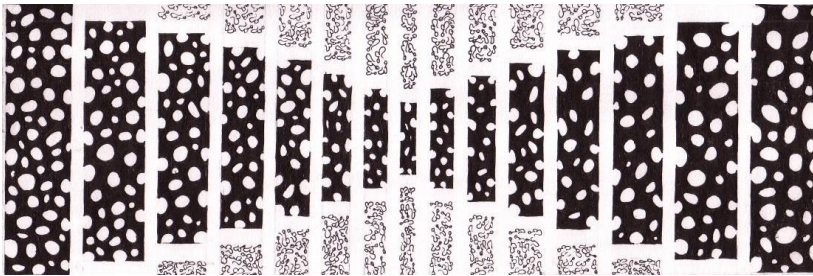
Материалы: формат листа А-2, бумага цветная, картон, гуашь, клей, текстиль.



а



б



в

Рис. 116. Примеры выполнения задания

Задание 9. Графические упражнения на плоскости по теме «Структура» (рис. 117).

Порядок и содержание работы

1. Разработка структуры геометрических форм:

- круг;

- квадрат;
- равносторонний треугольник.

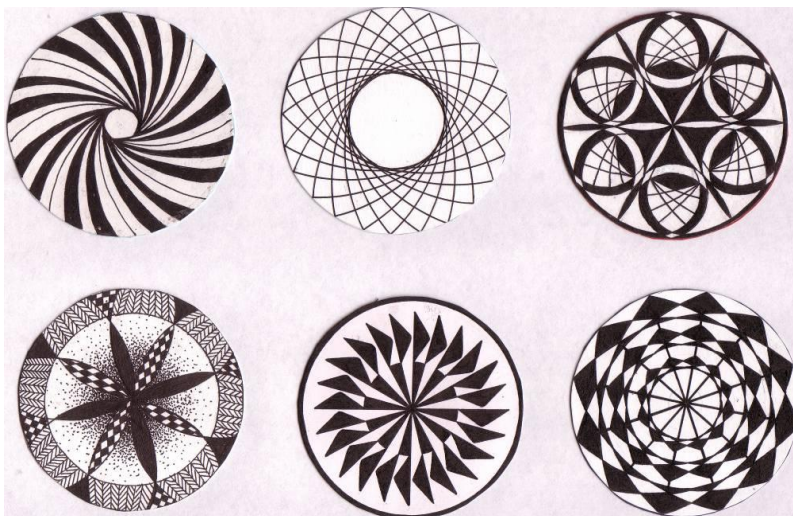
Выявить композиционные свойства через: симметрию, статику, динамику. Решение графическое, ахроматическое.

2. Оформить работы на листе картона.

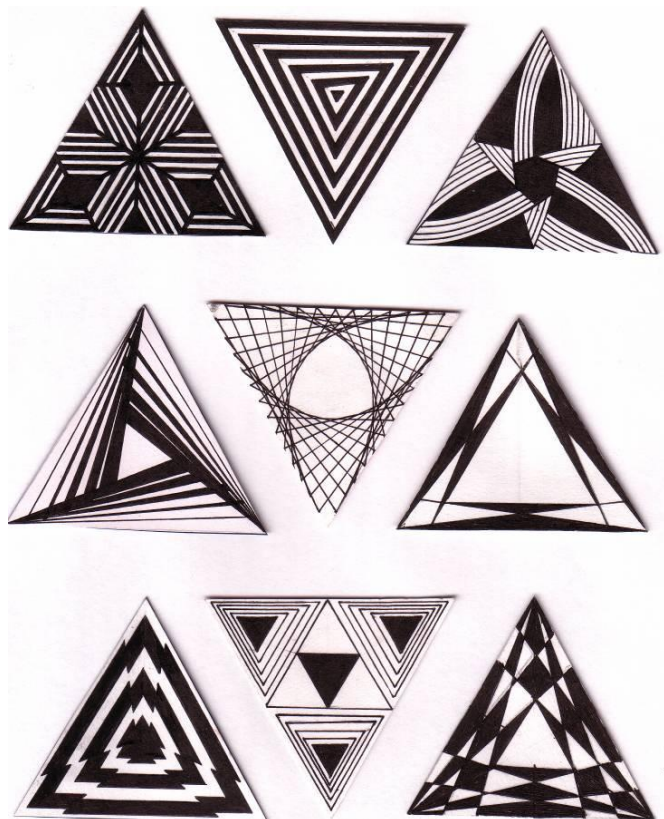
Материалы: формат листа А-3, А-2, тушь, клей.



а



б



В

Рис. 117. Примеры выполнения заданий

Задание 10. Зарисовка с натуры биоформ. Графический анализ силуэта и формы (рис. 118).

Цель: овладеть приемами зарисовки одиночных биоформ и их графическим анализом с последующей трансформацией в формы орнаментальных мотивов.

Количество объектов: 10 объектов.

Характер объектов: цветок, ветка с листьями или плодами, шишки, птицы, бабочки и другие биоформы.

Порядок и содержание работы

Выполнить зарисовки одиночных биоформ.

Провести графический анализ наиболее характерных свойств каждой биоформы.

Последовательность графического анализа:

- изучить конфигурацию избранного объекта, зарисовать его силуэт, линию абриса, определить геометрический вид формы;
- рассмотреть структуру объекта, передать его строение, конструкцию, основные объемы, членение, наиболее важные узлы, проанализировать пропорции, ритм, выделить типичные черты для данного объекта;
- изучить структуру поверхности, основные выпуклые и вогнутые участки, фактуру, цвет, ритмическую организацию элементов поверхности;
- изучить материалы, из которых создан объект, их пластику.

Материалы: тушь, чернила, акварель, гуашь, темпера, бумага.



а



б



в



д

Рис. 118. Зарисовки растительных мотивов

Задание 11. Стилизация биоформ (рис. 119)

Цель: овладеть приемами переработки природного мотива при наибольшем художественном обобщении с целью выявления условных декоративных его качеств.

Количество объектов: 1–2 объекта.

Характер объектов: растительная форма и мотив животного мира.

Последовательность выполнения работы

На основе графического анализа отрисовать биоформу «методом совершенных форм» (рис. 71, 72).

Разработать серию эскизов, трансформируя внешние контуры и внутреннюю структуру биоформы. Решение линейное, линейно-пятновое.

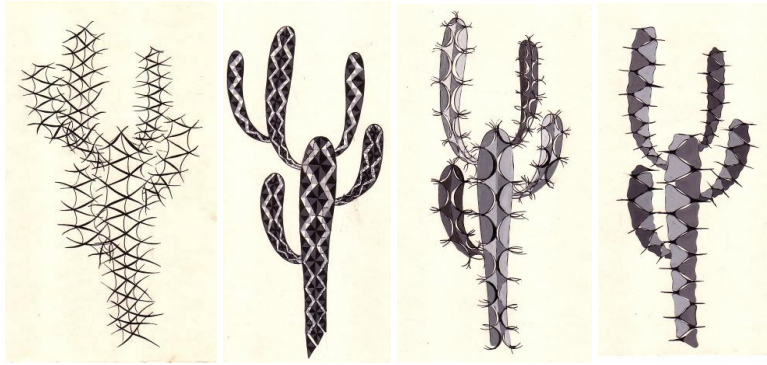
Выбрать наиболее выразительный эскиз и выполнить несколько вариантов внутреннего заполнения, не изменяя внешних очертаний. Выявить орнаментальность структуры объекта выразительными средствами композиции (точка, пятно, линия, фактура).

Найти графические приемы, которые помогут создать целостный образ стилизуемого объекта.

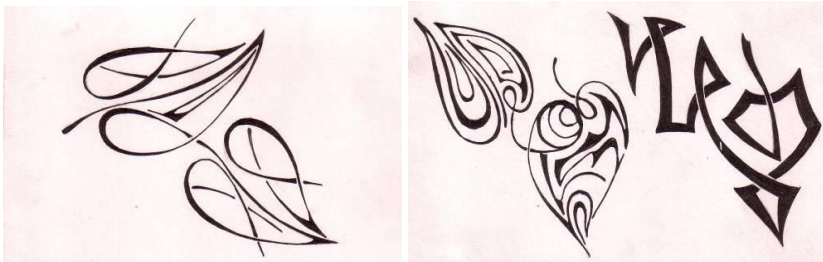
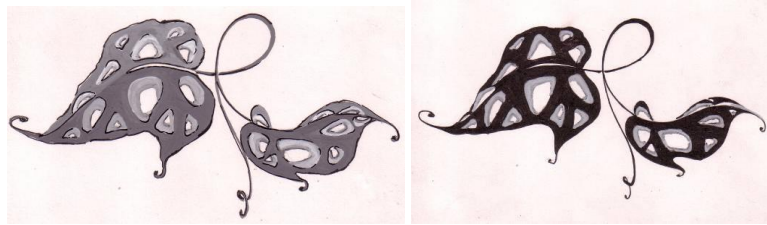
Материалы: бумага, тушь, гуашь, клей.



а



б



в

Рис. 119. Стилизация растительных мотивов

Задание 12. Построение ахроматических раппортных композиций (рис. 120).

Цель: ознакомиться с видами организации раппортной композиции.

Порядок выполнения работы

1. Выполнить фор-эскизы линейно-раппортных орнаментов, используя графические приемы. Решение 2–3-тоновое (6–8 вариантов).

2. Выполнить фор-эскизы сетчатых орнаментальных композиций: геометрических, зооморфных. Решение 2–3-тоновое, многотоновое (6–8 вариантов).

3. Выполнить наиболее удачный чистовой вариант орнаментальной композиции.

Материалы: тушь, чернила, гуашь, бумага.

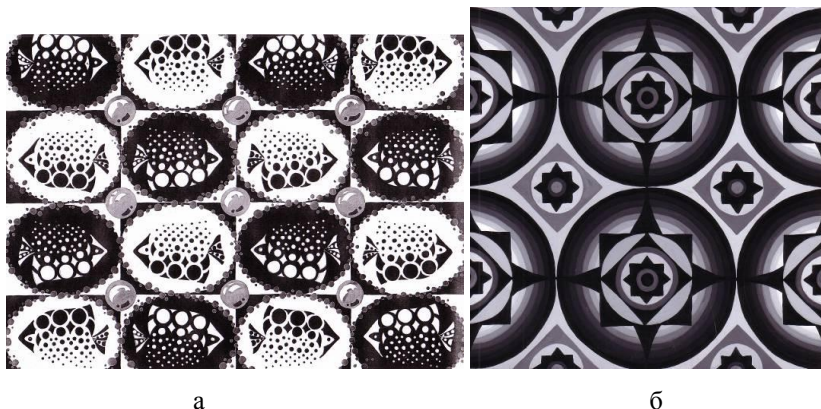


Рис. 120. Сетчатые орнаментальные композиции:
а – зооморфные; б – геометрические

Задание 13. Цветовое решение орнаментальных композиций

Цель: овладеть навыками построения хроматических сочетаний цветов.

Порядок выполнения работы:

Выполнить фор-эскизы однотоновых раппортных композиций (2–3 варианта).

Выполнить фор-эскизы с использованием родственных, родственно-контрастных, контрастных сочетаний цветов (10–12 вариантов).

Выполнить наиболее удачный чистовой вариант раппортной композиции в цвете на планшете.

Материалы: гуашь, темпера, аэрозоли, бумага.

Задание 14. Разработка серии моделей одежды с использованием орнаментальных мотивов (рис. 121).

Цель: овладеть навыками применения орнаментального мотива в костюме. Поиск стилизации и авторской графической подачи эскизов.

Порядок выполнения работы:

Выполнить графическую разработку орнаментального мотива, серию эскизов моделей одежды.

Материалы: гуашь, акварельные краски, цветные карандаши, гелевые ручки, фломастеры, бумага.

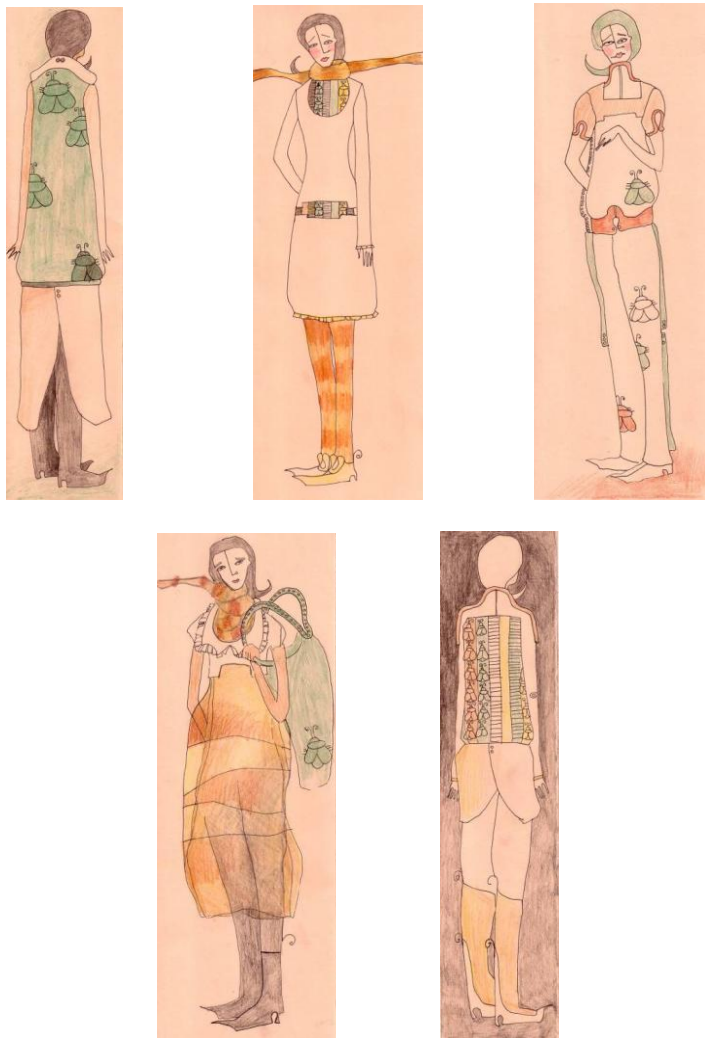


Рис. 121. Применение орнаментальных мотивов в костюме

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. – М.: Лег. индустрия, 1977.
- Бердник И.О., Неклюдова Т.П. Дизайн костюма. – Ростов н/Д.: Феникс, 2000.
- Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. – М.: Книга, 1990.
- Бусыгина О.М., Милова Н.П. Организация раппортной композиции: Руководство. Ч. 1. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 1999.
- Васютинский Н.А. Золотая пропорция. – М.: Мол. Гвардия, 1990, – 238 с.
- Герчук Ю.А., Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Галарт. – С. 328.: ил.
- Голубева О.Л. Основы композиции. – М.: Издательский дом «Искусство», 2004. – 120 с.
- Горбачева Л.М. Костюм XX века: От Поля Пуаре до Эммануэля Унгаро. – М.: Изд-во «Гитис», 1996. – 120 с.: ил.
- Горина Г.С. Моделирование формы одежды. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 184 с.
- Емельянович И.И., Бесчастнов Н.П. Печатный рисунок на ткани. – М.: Легпромбытиздат, 1990.
- Ермолаева Л.П. Основы дизайнерского искусства. – М.: Гном и Д, 2001.
- Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 264 с.
- Козлова Т.В. Основы художественного проектирования изделий из кожи. – М.: Легпромбытиздат, 1987. – 232 с.: ил.
- Композиция костюма / Г.М. Гусейнов, В.В. Ермилова, Д.Ю. Ермилова и др. – М.: Издательский центр: «Академия», 2003. – 432 с.: ил.
- Логвиненко Г.М. Декоративная композиция: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г.М. Логвиненко – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 144 с.: ил.
- Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. Т. I–IX. – М.: Изд-во «Академия моды»; СПб.: Изд-во «Чарт пилот», 2001.
- Милова Н.П., Мельник Н.Б. Основы композиции: Руководство. Ч. 1. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2000.
- Милова Н.П., Наумова Н.В. Основы композиции: Руководство. Ч. 2. Линейная и тональная композиция из геометрических фигур. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2000.

Основы теории проектирования костюма: Учеб. для вузов / Под ред. Козловой Т.В. – М.: Легпромбытиздат, 1998. – 352 с.

Нешатаев А.А., Гусейнов Г.Н., Саватеева Г.Г. Художественное проектирование трикотажных полотен: Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1987. – 272 с.

Паранюшкин Р.В. Композиция / Серия «Школа изобразительных искусств». – Ростов-н/Д: Издательство «Феникс», 2001. – 80 с.

Пармон Ф.М. Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары: Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1997. – 264 с.: ил.

Пармон Ф.М. Композиция костюма: Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1985. – 264 с.; ил.

Петушкова Г.И. Проектирование костюма: Учебник для высш. учеб. заведений – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 416 с.

Претте М.К., Капальдо А. Творчество и выражение: Альбом. – М.: Издательство «Советский художник», 1985. – 89 с.; ил.

Рачицкая Е.И., Сидоренко В.И. Моделирование и художественное оформление одежды. – Ростов-н/Д.: Изд-во Феникс, 2002.

Скрипник Л.Ю., Кравцова Т.А. Художественное конструирование одежды: Конспект лекций. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 1999. – 102 с.

Сомов Ю.С. Композиция в технике. – М.: «Машиностроение», 1987. – 288 с.: ил.

Степанов А.В. Объемно-пространственная композиция. – М.: Стройиздат, 1993. – 256 с.

Толкачева А.И. Дизайн трикотажных изделий: Учебное пособие. – СПб.: Специальная литература, 2004. – 159 с.: ил.

Устин В.Г. Композиция в дизайне. Учебное пособие. Основы построения формальной композиции в дизайнерском творчестве. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 1998. – 98 с.

Художественное оформление текстильных изделий / С.А. Малахова, Т.А. Журавлева, В.Н. Козлов и др. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с.: ил.

Чернышев О.В. Формальная композиция: Творческий практикум. – Минск: Харвест, 1999. – 312 с.

Шемякин М. Ретроспективная выставка / Галерея БОЛЗ-СОРОККО (США), Союз художников СССР. Каталог выставки. – М.: Центральный дом художника, 1989. 158 ил.

Шушкановы Л. и Д. О художественном образе быта в станково-прикладном искусстве. – М.: Издательство «Советский художник», 1981. – 197 с.: ил.

Эшер М.К. Графика. – Арт-Родник. Изд. на русском языке, 2001.

Ясинская И.М. Советские ткани 20-30-х годов. – М.: Издательство «Художник РСФСР», 1977. – 280 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	1
Тема 1. СВОЙСТВА И КАЧЕСТВА КОМПОЗИЦИИ	3
1.1. Целостность композиции	3
1.2. Соподчиненность элементов	4
1.3. Уравновешенность	6
1.4. Типы композиций.....	7
1.4.1. Замкнутая композиция	8
1.4.2. Открытая композиция	9
1.4.3. Симметричная композиция.....	10
1.4.4. Асимметричная композиция.....	11
1.4.5. Статичная композиция	11
1.4.6. Динамичная композиция.....	11
1.5. Формы композиций.....	11
1.5.1. Центрическая (точечная) композиция	12
1.5.2. Линейно-ленточная композиция	13
1.5.3. Плоскостная (фронтальная) композиция.....	14
1.5.4. Объемная композиция.....	15
1.5.5. Пространственная композиция.....	16
1.5.6. Комбинация композиционных форм	18
1.6. Основные элементы изобразительного языка	19
1.7. Принципы построения монокомпозиции.....	23
1.8. Средства выражения художественного образа.....	26
Тема 2. СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ ФОРМЫ	33
2.1. Пропорции	33
2.2. Масштабность	45
2.3. Ритм	48
2.4. Симметрия и асимметрия	50
2.5. Динамическое состояние	53
2.6. Равенство, тождество и контраст.....	54
Тема 3. ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ	58
3.1. Виды орнаментальных мотивов.....	58
3.2. Основные вопросы терминологии построения орнаментальных композиций	65

3.3. Принципы трансформации растительных форм в орнаментальные мотивы	78
3.4. Принципы трансформации форм животного мира в орнаментальные мотивы	81
3.5. Линейно-раппортные орнаменты	83
3.6. Сетчатые орнаментальные композиции	86
Тема 4. СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ В ОРНАМЕНТЕ	92
4.1. Ритм в орнаменте	92
4.2. Статика и динамика в раппортных композициях	95
ПРИЛОЖЕНИЕ	106
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	130