

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

О. В. Підлісна, А. В. Сімонова, Ю. О. Сосницький

ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ КОМПОЗИЦІЇ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
денної та заочної форм навчання
зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація)*

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2021

УДК 7.01

Підлісна О. В. Основи художньої композиції : конспект лекцій для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної та заочної форм навчання зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / О. В. Підлісна, А. В. Сімонова, Ю. О. Сосницький ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 98 с.

Автори:

канд. мист. О. В. Підлісна,
канд. мист. А. В. Сімонова,
канд. мист. Ю. О. Сосницький

Рецензенти:

Н. В. Іванова, канд. техн. наук, доцент кафедри архітектурних конструкцій ХНУБА (Харківський національний університет будівництва і архітектури).

Н. Г. Мироненко, канд. мист., доцент кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ (Харківська державна академія дизайну і мистецтв).

*Рекомендовано кафедрою образотворчого мистецтва та дизайну,
протокол № 3 від 12.09.2021.*

Конспект лекцій складено з метою допомоги студентам художніх спеціальностей вишів при підготовці до занять та іспиту з курсу «Основи художньої композиції».

© О. В. Підлісна, А. В. Сімонова, Ю. О. Сосницький, 2021
© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Змістовий модуль 1.1 Знайомство з поняттями «композиція», «конструкція», «структура», «золотий перетин». Основні закони композиції. Єдність та супідрядність.....	10
Тема 1.1.1 Загальні відомості про композицію; основні поняття та елементи художньої композиції (крапка, лінія, пляма, площа, об'єм, простір, геометричний та композиційний центр; види композиції).....	10
Тема 1.1.2 Засоби художньої композиції: нюанс, контраст, динаміка, статика, метр, ритм, симетрія, тектоніка тощо. Організація площини. Розширене поняття метру і ритму в художній композиції. Динаміка та статика як головні характеристики композиції.....	18
Тема 1.1.3 Композиційні прийоми здвигу, дублювання поняття про комбінаторику. Ряди Фібоначчі, Золотий перетин у математиці архітектурі, природі, мистецтві; Єдність та супідрядність елементів.....	35
Змістовий модуль 1.2 Рівновага (симетрія, рух, протирух, вертикаль та горизонталь, рівновага мас, контрасту, кольору). Поняття про композиційні зв'язки. Світло-тональні відносини та колір як засіб композиції.....	51
Тема 1.2.1 Рівновага (симетрія, рух, протирух, вертикаль та горизонталь, рівновага мас, контрасту, кольору). Поняття про композиційні зв'язки.....	52
Тема 1.2.2 Світло-тональні відносини та колір як засіб урівноваження композиції. Організація формату колірними плямами; емоційна виразність кольору. Поняття про фронтальну, об'ємну та глибинно-просторову композицію.....	55
Тема 1.2.3 Людина – міра усіх речей. Поняття про модульність. Модулори.....	71
Змістовий модуль 1.3 Біоніка та біонічні формоутворення. Розклад форми на елементи. Поняття про аналог та стилізацію. Поняття "знаковості" змісту у композиції. Орнаментальна композиція. Композиційні зв'язки як відображення внутрішньої будови об'єкту. Композиція культових архітектурних споруд світу. Поняття стилю в мистецтві та архітектурі.....	77
Тема 1.3.1 Біоніка та біонічні формоутворення. Розклад форми на елементи. Поняття про аналог та стилізацію.....	77
Тема 1.3.2 Композиційні зв'язки як відображення внутрішньої будови об'єкту. Композиція культових архітектурних споруд світу. Поняття стилю в мистецтві та архітектурі.....	84
Тема 1.3.3 Образність у художній композиції. Абстрактне і реальне. Асоціативна композиція. Тематична композиція в мистецтві. Систематизація понять художньої композиції відповідно фаховим особливостям	91
Список джерел.....	97

ВСТУП

Мета викладання «Основ художньої композиції» – ознайомлення студентів – майбутніх художників – із основними поняттями, засобами, прийомами композиційної організації художніх творів, а також надбання студентами теоретичних знань у використанні цих засобів для вираження композиційного задуму на площині, в об'ємі та просторі. Усвідомлення закономірностей розвитку образотворення та вміння аналізувати твори різноманітних мистецьких практик. Вивчення цієї дисципліни безпосередньо спирається на початковий рівень, отриманий кожним студентом індивідуально, на рівні середньої освіти. На результати вивчення цієї дисципліни безпосередньо спираються:

- образотворче мистецтво;
- мистецтво у просторі сучасного міста;
- історія та методологія художньої культури;
- рисунок та пластична анатомія;
- музейна практика;
- біонічна та проектна навчальна практика.

Програмованими результатами навчання за дисципліною, відповідно освітньо-професійній програмі є вміння студентів застосовувати знання з композиції, розробляти формальні площинні, об'ємні та просторові композиційні рішення і виконувати їх у відповідних техніках та матеріалах. Студенти мають знати основні засоби композиції для різних видів образотворчого мистецтва, розуміти зміст понять та термінів художньої композиції; мати навички виконання площинної, фронтальної, об'ємної та глибинно-просторової композиції для передачі особистого задуму; вміти шукати, обробляти та аналізувати інформацію з різних джерел, робити композиційний аналіз твору або явища образотворчого мистецтва, мати навички міжособистісної взаємодії, індивідуальної роботи та роботи у групі.

Теоретичний курс «Основи художньої композиції» передбачає наочні та усні текстові методи викладання, такі як лекція, відео презентація, показ фільмів, з послідовним викладанням матеріалу. Для кращого запам'ятовування студенти мають не тільки вести конспект, але й виконувати паралельно практичні завдання для закріплення основних понять композиції.

Лекції з відеопрезентаціями; інформаційними дистанційними засобами визначають репродуктивний метод навчання, але необхідним також є креативність виконання, тож, у практичних завданнях – творчо-репродуктивний метод (використовуючи інтеграційні засоби, аналітично-креативні, колективної дії, такі як дискусія; гра; творчий пошук).

В основі даний курс консервативний, повторює відомості з композиції, що викладені у багатьох підручниках з композиції в архітектурі та мистецтві. Але особливості спеціалізації кафедри дизайну та образотворчого мистецтва ХНУМГ вимагають також доповнення та розширення деяких питань та понять художньої композиції.

Основні етапи історичного розвитку теорії композиції

Композиційні форми й закономірності формувалися одночасно з розвитком образотворчої діяльності, починаючи з первісних часів.

Із плином часом образотворче мистецтво вдосконалювалось як технічно (покращувались інструменти, технологія виготовлення матеріалів тощо), таке з погляду художніх засобів.

Історичні витoki теорії композиції [10].

У первісних художників почуття композиції було розвинуто дуже слабо, про що свідчать невпорядковані зображення тварин, що постають через окремі фігури.

Композиція Давнього Сходу дуже відрізняється від первісної. Якщо в первісному мистецтві предмети не впорядковані, розкидані, то в композиціях Давнього Сходу розміщення об'єктів на площині чітко впорядковане.

У давньоєгипетському мистецтві проявляються нові прийоми композиції, відкриваються нові засоби й закономірності, які допомагають досягти

правдивості в художніх творах. Більш виразним стає лінійний малюнок, у якому уточнюються пропорції частин зображуваного. Більшого значення набирають тонові кольорові відношення.

Художники давніх цивілізацій помітили, що в просторі існують певні закономірності - періодичність у зміні пір року, симетричність у побудові рослин і інше. Звідси беруть свій початок такі композиційні закономірності, як симетрія і ритм. Ритм чітко проглядається в давньогрецьких рельєфах. Симетрію давні греки успішно застосовували в композиціях фронтонів класичного періоду, де рух постійно наростає зліва й справа до центру і тут досягає кульмінації — наштовхується на спокійні, величні фігури в центрі (наприклад, західний фронтон храму Зевса в Олімпії).

У живописі Давньої Греції появляються твори з чітко вираженим композиційно-сюжетним центром. Приклад — помпейська фреска «Ахілл серед дочок Лікомеда». У VI ст. до н. е. грецьке мистецтво досягло значних успіхів у передачі тримірності зображення й перспективи.

Заслуговує уваги портретне мистецтво давньоримських художників. У них дуже точно передані індивідуальні риси характеру людей різного віку, відтворені греко-римські методи й техніка живопису.

У період Середньовіччя мистецтво зійшло зі шляху, яким воно розвивалось у Давній Греції. Середньовічне мистецтво відмовляється від тримірної композиції, від композиції з вільно рухомими фігурами в просторі, активного руху, життєвості й об'ємності фігур.

Однак навіть у нормативних рамках середньовічне мистецтво не ігнорувало композиційних завдань. Вони вирішувались в орнаментальному плані, де знайшли своє місце ритм і декоративність. У середньовічних малюнках, гравюрах цього періоду реально чергується з вимислом: так, наприклад, композиційну основу середньовічної мініатюри складають фантастичні, яскраві істоти, наділені зовнішніми рисами тварин, птахів, відносно яких фігури людей посідають другорядне місце.

Важливу роль в середньовічних композиціях відіграють лінійно-площинні і декоративно-орнаментальні засоби. Єдність твору мистецтва того часу досягалась через симетрію і ритм, що об'єднували різні епізоди й фігури, їх розмір визначався положенням в церковній ієрархії.

Ренесанс дав людству титанів мистецтва; окрім творів, що демонструють велику майстерність, глибоку обізнаність в галузі композиції, цей етап залишив велику мистецько-теоретичну спадщину.

У трактатах, листах, записках, спогадах, щоденниках художників того часу ми знаходимо цінні думки стосовно композиції, у їхніх творах «фарбами на полотні і дошках» витримувались композиційні правила.

Уперше завдання, пов'язані з композицією, були застосовані художниками раннього Відродження в монументальних фресках. Показовими із цього погляду є фрески Джотто в Капеллі дель Арена в Падуї: «Оплакування Христа», «Поцілунок Юди», «Зустріч Якіма з пастухами» та ін. Джотто використовував правила симетрії. Тримірність об'ємних форм, а особливо архітектурних, ритмічність у чергуванні горизонталей і вертикалей, узагальнення засобів виразності створювали єдиний живописно-пластичний образ.

У фресці «Легенда про динарія» Мазаччо показав ритмічні співвідношення мас, великий простір, об'ємність фігур і водночас досягнув композиційної цілісності.

Мистецтво Відродження розвивалось у тісному взаємозв'язку з теорією та спробами науково обґрунтувати правила й закономірності в різних видах мистецтва. Композиція цього періоду досягла значного успіху й розвитку.

«Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі може служити ідеальним втіленням нової композиційної формули, яка відповідає законам зорового сприймання (рис. 1.).

Теорія зорової піраміди, пов'язана з лініями, горизонтом, зробила картину багатоплановою, просторовою. Закони перспективи лягли в основу композиційної будови. Завдяки перспективі предмети можна наблизити до

переднього плану, збільшивши їх розміри, або навпаки – віддалити, зменшивши їх, зробити фігуру основною в композиції, виділивши її розміром, кольором, тоном. Перспективна побудова картини визначає і характер її сприйняття глядачем з однієї точки зору. За допомогою перспективи художники Відродження досягають ілюзії та глибинної побудови на площині. Живопис того часу будувався за принципом театральної сцени з кулісами і декількома просторовими планами. Одночасно вирішувались і завдання передачі життєвості через показ руху й часу.

«Три книги про живопис» Альберті — прекрасний досвід теоретичних досягнень науки і практики мистецтва того часу (передача кольору, повітряного середовища, правил побудови сюжету). Його метод вивчення композиції був заснований на спостереженні й аналізі творчості видатних живописців.

Художники, теоретики та історики мистецтва XVII–XIX століть у своїх трактатах, статтях, щоденниках, листах, спогадах також порушували проблему композиції. Так, крім «Щоденника», Делакруа написав багато статей і заміток художньо-критичного характеру. Оцінюючи творчу манеру Рубенса, він пише, наприклад, що цей визначний митець умів майстерно komponувати зображені ним сцени, вдало розміщувати складові частини картини.

У XVIII ст. композиція стає розділом навчального предмету «Малювання». Так, у Франції в програмах з малювання особливе місце відводиться вивченню композиції.

До найбільш ранніх методологічних робіт, які стосуються проблеми композиції в образотворчому мистецтві, належить книга американського художника-педагога А. Доу «Композиція». Ця робота видана 1898 року, цінна тим, що тут описані методичні прийоми komponування навчальнотворчих малюнків. Під композицією А. Доу розуміє «розміщення мас», різних форм і тонів на аркуші паперу чи полотні. Він звертає увагу на значення розмірів і формату паперу для komponування зображення.

Імпресіоністи зуміли збагатити живописну палітру художника. Порівняно з їх творами, академічний живопис видавався розфарбованим малюнком.

На початку ХХ ст. в країнах Західної Європи виникають нові художні напрями: футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та інші. Боротьба думок і впливів у цю епоху вносила ще більшу неорганізованість і хаос в методику викладання художніх дисциплін, у тому числі й композиції. Як наслідок – представники антиреалістичної естетики виступали проти художньої школи взагалі, проти вивчення основ живопису, малюнка, композиції.

Уже в першій чверті ХХ ст. художня школа Західної Європи і Америки зайшла в глухий кут. Але були школи й окремі художники, які продовжували (і сьогодні продовжують) відстоювати принципи реалістичного мистецтва та виступали за необхідність вивчення теорії композиції.

У наш час композиція перебудовується. Вона стає на нові методичні основи, пов'язані з актуальними завданнями сучасної української освіти.

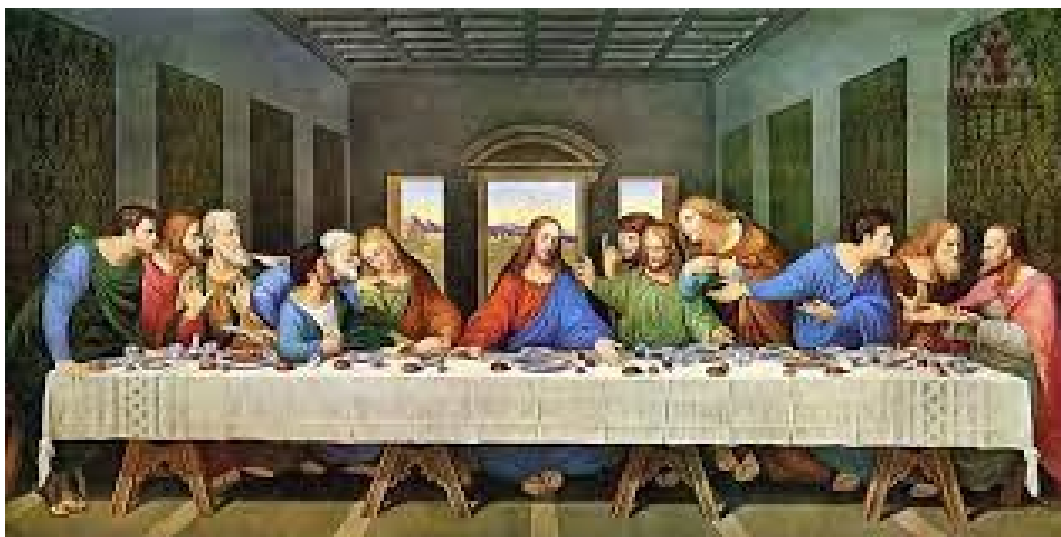


Рисунок 1 – Фреска «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі – зразок ідеальної композиції художнього твору. (Фото у вільному доступі у Інтернеті).

**Змістовий модуль 1.1 Знайомство з поняттями «композиція»,
«конструкція», «структура», «золотий перетин». Основні закони
композиції. Єдність та супідрядність**

Загальні відомості про композицію; основні поняття та елементи художньої композиції (крапка, штрих, лінія, пляма, площина, об'єм, простір, геометричний та композиційний центр тощо). Засоби художньої композиції (динаміка, статика, метр, ритм, симетрія, тектоніка тощо). Організація площини. Розширене поняття метру і ритму в художній композиції. Динаміка та статика як головні характеристики композиції. Композиційні прийоми здвигу, дублювання; поняття про комбінаторику. Пропорціювання.

Тема 1.1.1 Загальні відомості про композицію; основні поняття та елементи художньої композиції (крапка, штрих, лінія, пляма, площина, об'єм, простір, геометричний та композиційний центр; види композиції).

Композиція зазвичай вживається у двох значеннях. З одного боку, композиція — це побудова художнього твору, яка обумовлена його змістом, призначенням і характером. А з іншого боку, композицією називають і сам твір, тобто кінцевий результат діяльності художника. Композиція є одним з основних організуючих компонентів кожного художнього твору. Саме композиція надає йому цілісність, підпорядковує його елементи один одному і цілому. Композиція «тримає» простір, організує його і підпорядковує так званим законам композиції.

Термін «композиція» в перекладі з латинської тлумачиться як «складання, поєднання чого-небудь». Людина працюючи над художнім твором об'єднує частини так, щоб вони утворили єдине ціле. Наявність цілого – перший закон композиції. Ціле складається з частин. Ці частини знаходяться в певному співвідношенні за величиною один з одним та цілим – це пропорції (другий закон композиції). Як розташовані частини цілого один до одного пов'язано з поняттям симетрії. Частини цілого повторюються або певним чином чергуються. Це ритм. І, нарешті, частини об'єднуються навколо чогось головного (в картині це головна дійова особа або група). Композиція в

художньому творі будь-якого виду й жанру — основний складовий елемент, що організовує і зв'язує всі його частини в єдине ціле.

Крапка на поверхні аркуша паперу вже задає композицію.

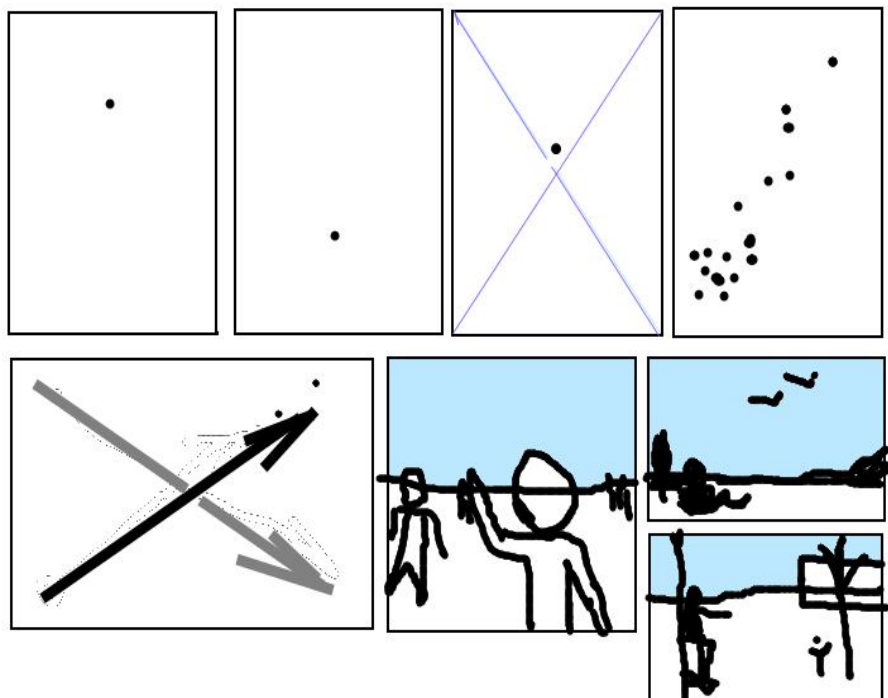


Рисунок 2 – Крапка як засіб організації площини

Засоби композиції включають:

- формат,
- простір,
- композиційний центр,
- рівновагу,
- ритм,
- контраст,
- світлотінь,
- колір,
- декоративність,
- динаміку і статику,
- симетрію і асиметрію,
- відкритість і замкнутість,
- цілісність.

Таким чином, засоби композиції – це все, що необхідне для її створення, зокрема її прийоми і правила. Вони різноманітні, інакше їх можна назвати засобами художньої виразності композиції.

Лінія – один з основних засобів образотворчого мистецтва, тому її використовують у начерках, малюнках і в ескізах композицій. Креслярська лінія, проведена рейсфедером, має однакову товщину, одноманітна, не вирішує просторових завдань і для художньої мети непридатна. Контурна лінія, завершуючи форму предмета, створює ілюзію силуету зображуваного предмета, хоча на площині проведені лише лінії. Лінійним малюнком можна передати враження об'єму предмета, якщо лінія будує форму в пропорціях і в перспективі, а також якщо товщина лінії змінюється щодо об'єму предмета, виявляючи пластичні властивості форми.

Штриховка при вмілому використанні відкриває багаті художньо-творчі та технічні і довгі, й короткі, й товсті лінії, плавно і послідовно робити переходи можливості. Для штриховки залежно від завдання художник може використовувати до тонких, що дає змогу передавати світлотінь об'ємних предметів і глибину простору. Штриховкою можна створювати тонові плями різної сили, а разом з лінією створювати високохудожні твори в різних видах образотворчого мистецтва (наприклад, картина І. Шишкіна "У лісі").

Тонову і кольорову плями художники використовують у начерках, замальовках і в роботі над створенням ескізів композицій. Тонова пляма допомагає вирішувати такі завдання композиції: виявлення об'єму форми, її освітлення, фактури; передача глибини простору і тонових контрастів, які закладають основу виразності. Кольорову пляму частіше використовують в оточенні відносно інших кольорів, враховуючи при цьому кольорові контрасти, які можуть будувати основу виразності композиції. Художники в начерках, замальовках, ескізах композиції використовують одноразово лінію, штрих, тонову, кольорову плями, щоб передати тонові і кольорові контрасти [1].

До світлотіні як засобу композиції звертаються художники, щоб передати об'єм її образів, який залежить від умов освітлення, задуманої конструктивно-художньої ідеї твору. Освітленість образів композиції впливає на характер кольорових і тональних контрастів, рівновагу, взаємозв'язок частин та цілісність її. Освітлення та колір як елементи композиції мають велике значення. Вони допомагають виявити композиційний центр, кольорове вирішення образів композиції та загальний колорит. Освітленням і кольором художник передає радість, сум. Радісні події художник передає звичайно яскравими теплими контрастними тонами (картина Т. Яблонської "Весілля"), а сумні – тьмяними, холодними тонами (картина В. Маковського "Побачення").

Створюючи композицію, необхідно визначити, що буде головним в картині і як виділити це головне, тобто, сюжетно-композиційний центр, який часто також називають "смісловим центром" або "зоровим центром" картини. Звичайно, в сюжеті не все однаково важливо, і другорядні частини підкоряються головному. Центр композиції включає сюжетну зав'язку, основну дію і головних дійових осіб. Композиційний центр повинен, в першу чергу, привертати увагу. Центр виділяється освітленістю, кольором, укрупненням зображення, контрастами і іншими засобами.

Не тільки у творах живопису, але й у графіці, скульптурі, декоративному мистецтві, архітектурі виділяють композиційний центр. Наприклад, майстри Відродження вважали за краще, щоб композиційний центр співпадав з центром полотна. Розміщуючи головних героїв таким чином, художники хотіли підкреслити їх важливу роль, значущість для сюжету.

Розмір композиційного центра картини не повинен бути великим відносно формату картини, щоб не виступати з нього. Композиційний центр малого розміру поглинається в просторі великого формату. Тому хороша композиція повинна бути побудована так, щоб розмір картини, головних і другорядних образів відповідав тільки даному формату художнього твору і не потребував зміни його при сприйманні глядачем картини.

Цілісність композиції картини не повинна порушуватися кількома рівнозначними композиційними центрами, якщо вони не виправдовують ідею твору. Цього потребує і специфіка здорового сприймання. Вона "полягає в тому, що органи зору в навколишній дійсності виділяють головне, те, на що ми звернули увагу. Це головне перебуває в центрі поля зору, сприймається воно чітко і з деталями. Інші предмети поля зору, що перебувають не в зоровому центрі, сприймаються узагальнено, без деталей".

Головне в картині можна виділити кольором, тоном і виразністю форми. Другорядні образи зображують більш узагальнено, менш чітко, щоб вони не привертали до себе багато уваги, лише доповнювали і допомагали розкривати ідейний зміст картини.

Художники придумали безліч варіантів композиційної побудови картини, коли центр композиції зміщується в будь-яку сторону від геометричного центру полотна, якщо цього вимагає сюжет твору. Цей прийом добре використовувати для передачі руху, динаміки подій, швидкого розгортання сюжету.

До **прийомів композиції** відносяться передача враження монументальності та простору, використання горизонтальних і вертикальних напрямів.

Щоб передати враження монументальності в художньому творі, існує багато засобів, серед яких є показ постаті у фрагментарному вигляді, тому що постать чи інший об'єкт, зображені на всю свою висоту, сприймаються менш монументально. Цей прийом ґрунтується на законах зорового сприймання і з успіхом використовується в багатьох творах мистецтва.

Горизонталі та вертикалі використовують художники у творах як композиційний прийом для передачі власного задуму. Використання горизонталей сприяє передачі стану відносного спокою, тиші. Діагоналі як композиційний прийом художники використовують для передачі руху, підсилення або послаблення його. Зображення руху за діагоналлю зліва направо або паралельно картинній площині активізує сприймання руху, а справа наліво дещо послаблює його.

Візуальне сприйняття. Вивчаючи закономірності зорового сприймання людини, слід звернути увагу на поле зору (зорове поле). Воно є частиною простору, яка сприймається оком при спостереженні нерухомої точки на рівні очей і прямо перед нами. Поле зору має неправильну форму, яка є індивідуальною для кожної людини і залежить від конфігурації обличчя.

Поле зору буває монокулярне (при спогляданні одним оком) і бінокулярне (при спогляданні двома очима).

Поле зору поділяється на такі зони:

а) зона центрального зору ($1,5^{\circ}$ - 3°), де сприймання найчіткіше і визначається «жовтою плямою» — найчутливішою ділянкою сітківки ока;

б) зона моментального зору (близько 18°), у якій можливе короткочасне виразне споглядання;

в) зона ефективної видимості — поле найкращого зору (в межах 30°) відповідає простору, де сприймання чітке при належній увазі;

г) граничне поле зору (горизонтально по 70° в обидва боки, 45° угору та 65° униз), у якому можливе нечітке сприймання образів при нерухомих очах. Деякі люди можуть мати певні відхилення від цих значень.

Існують такі основні закономірності зорового сприймання:

а) чутливість ока в полі зору зменшується від центра до периферії;

б) центральними ділянками сітківки ока здійснюється кольоровий, а периферійними – ахроматичний (безколірний) зір;

в) різні кольори сприймаються щодо поля зору в різних межах: жовтій блакитні – у найширших, червоні і зелені – у найвужчих; пересування кольорів до периферії змінює їх: червоні й зелені – до жовтого, пурпурові – до синього,

г) краще сприймаються периферійним зором, ніж центральним, слабкі світлові подразники й рухливі предмети;

г) на відстані найгірше сприймається синій колір, найкраще – білий на чорному фоні (особливо при слабкій освітленості); при нормальній освітленості та з близьких відстаней найкраще видно чорний колір на білому фоні;

д) обсяг одночасного зорового сприймання людиною становить 5–7 об'єктів.

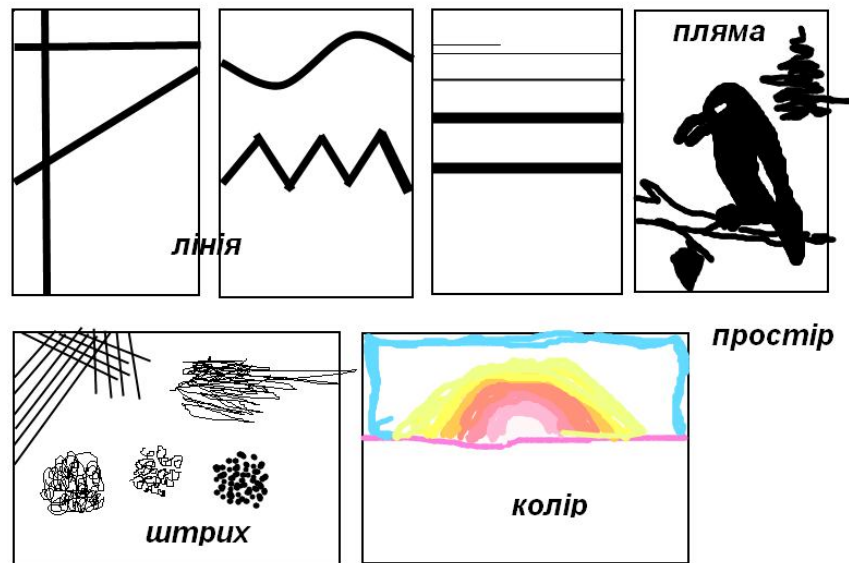


Рисунок 3 – Засоби виразності композиції

Композиція – побудова, структура, конструкція художнього твору, яка зумовлена його змістом, характером і призначенням.

Структура (від лат. *structura* – будова, розміщення, порядок) – сукупність стійких зв'язків, що забезпечують цілісність і подібність самому собі, тобто збереження основних якостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах.

Конструкція {походить від лат. *constructio* – складання, побудова) – взаємне розміщення частин об'єкту.

Мета композиції – пошук гармонії.

Види композиції: фронтальна, об'ємна та глибинно-просторова.

Фронтальна композиція сприймається глядачем фронтально і не потребує бокового огляду. Не обов'язково це картина або графіка, може бути також неглибокий рельєф, або фактурна робота з декоративного мистецтва. Рельєф творів дозволяє виявити їх форму і композиційну побудову за рахунок світла і тіні. Фронтальні композиції частіше, ніж інші, створюються авторами як самостійні твори. Тим самим виключається вплив середовища (з'являється

можливість не замислюватися про масштаб, стилістику, побудову простору), в якому вони будуть існувати. Самостійність твору підкреслюється рамою, лінією, бордюром та іншими композиційними засобами, які вирішують проблему виокремлення твору з простору, замикають композицію. Вона розвивається тільки всередині.

Об'ємна композиція – до неї можна віднести твори мистецтва, що мають три виміри (довжину, ширину і висоту), тобто параметри, які характеризують об'єм взагалі. Це скульптура, дрібна пластика, малі архітектурні форми, роботи декоративно-прикладного характеру, різні утилітарні об'єми (посуд, меблі, транспортні засоби, одяг – загалом, все те, що включає в себе дизайн). Навіть в цьому простому перерахуванні відчувається, яке широке застосування може мати об'ємна композиція у нашому житті для створення функціональних предметів, що забезпечують життєдіяльність людини.

Глибинно-просторова композиція – композиція, яка містить не тільки об'ємні елементи, але й простір між ними, причому, простір працює не менш, ніж самі елементи.

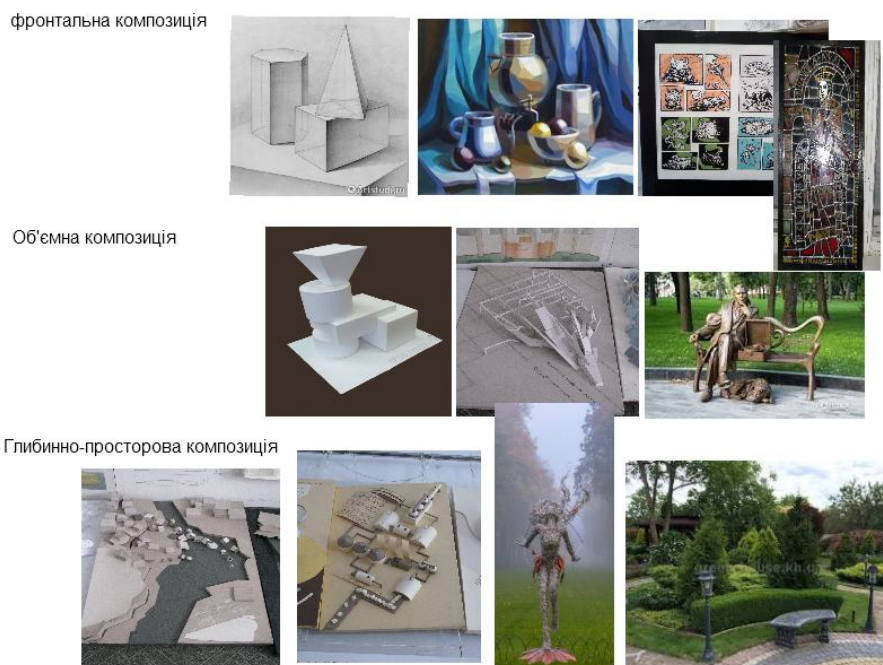


Рисунок 4 – Види композиції

Така композиція є вершиною творчих можливостей для художника. Вона впливає на глядача не тільки поєднанням площин, об'ємів, а й паузами між ними. Вплив простору незаперечно сильніше, ніж площини або об'єму. Йдеться не про значущість або художню цінність, а саме про ступінь можливого впливу, у простору вона більша, оскільки глядач належить до нього та огортає його. Вплив гармонійного простору сприятливо впливає на особистість. Однак, глибинно-просторова композиція вирішує й інші задачі. Так, використовуючи вплив простору, емоційно забарвленого, що несе визначений образ, філософію, можна змусити підкоритися йому. Ця його особливість постійно використовувалася протягом всієї історії людства. Релігійні дійства, громадські заходи завжди проходили у спеціально підготованому просторі.

В образотворчому мистецтві використовують усі три види композиції, в залежності від поставлених завдань та художніх уподобань.

Контрольні питання до теми:

1. Де знаходиться оптичний центр фронтальної композиції?
2. Чим «конструкція» відрізняється від «композиція»?
3. Назвіть приклади фронтальної композиції.
4. Будівля Госпрому у м. Харків є об'ємною або глибинно-просторовою композицією?
5. Чим об'ємна композиція відрізняється від фронтальної?
6. Що ми вважаємо головною метою композиційних пошуків?

Тема 1.1.2 Засоби художньої композиції: нюанс, контраст, динаміка, статика, метр, ритм, симетрія, тектоніка тощо. Організація площини.

Розширене поняття метру і ритму в художній композиції. Динаміка та статика як головні характеристики композиції

При виборі формату слід враховувати, як розташовані основні об'єкти композиції – по горизонталі або вертикалі, як розвивається дія сюжету – зліва направо, в глибину картини або якимось іншим чином.

Формат у вигляді квадрата краще використовувати для створення урівноважених, статичних композицій тому, що вони в думках співвідносяться з рівними центральними осями і рівними сторонами меж зображення. Композиція твору в овалі і крузі будується щодо уявних взаємно перпендикулярних центральних осей. Тут чітко повинні бути виражені верх і низ зображення. Овал часто застосовується як формат для зображення портрета людини, оскільки його конфігурація легко співвідноситься з овалом людської особи [5].

Художники можуть використовувати формати складної конфігурації, що складаються з поєднання обох перерахованих геометричних фігур, наприклад півкола і прямокутника.

В ескізі промальовувалася загальна композиційна схема, розташування і взаємозв'язок основних дійових осіб без детального промальовування. Можливе тонове і колірне рішення ескізу. Далі зазвичай виконується малюнок композиції, потім живописне або графічне її втілення.

Контраст – значна, велика, добре помітна різниця характеристик чогось, що обговорюється. Контраст може бути у будь-якій галузі мистецтва. Наприклад, гучна чи тиха музика, весела чи сумна література, контрасні враження від туристичної подорожі, – те, що не можливо визначити кількісно. Але це поняття може також і мати певні кількісні характеристики, такі як, наприклад, характеристики кольорів за тоном, яскравістю, світлотою тощо. Для ОТМ контраст у творах мистецтва може бути у формах, розмірах, кольорах.

Нюанс – тонке розрізнення в чому-небудь; ледве помітний відтінок.

Ритм – повторення елементів з певною закономірністю, періодичністю:

простий –	складний –
повторення	зміна періоду ряду
однакових	елементів відбувається
елементів з певною закономірністю	за кількома ознаками.

Якщо елементи однакові і період повторення однаковий, такий ритм вважається метричним, або **метром**.

Якщо повторення відбувається з наростанням чи зменшенням якогось параметру, це – ритм. Чим складніше ритм, тим динамічніше буде його сприйняття. Складний ритм представлений на рисунку 5.

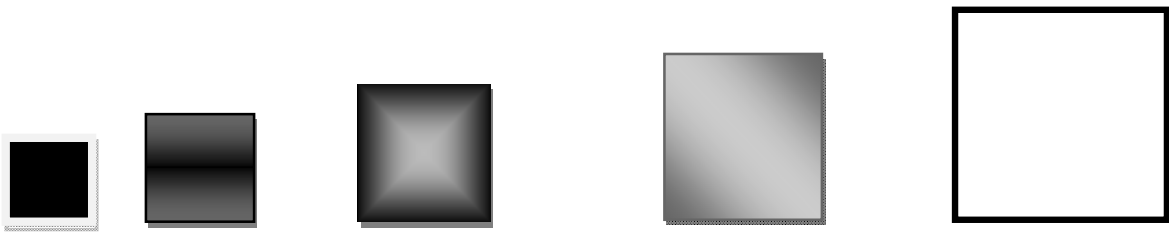


Рисунок 5 – Складний ритм: зміни відбуваються по 3-м параметрам

Одночасно збільшуються розміри елемента, збільшується відстань між елементами. Тональність, навпаки, висвітлюється.

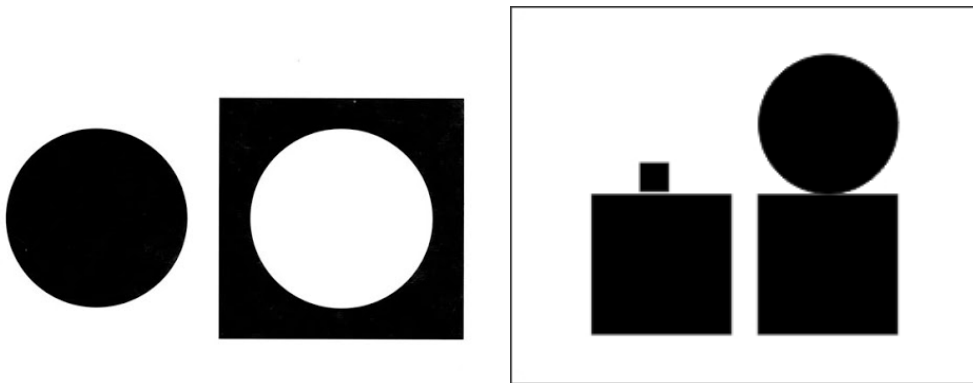


Рисунок 6 – Контраст за формою, кольором, розмірами

Якщо контраст – це максимальна зміна якостей образотворчих засобів, нюанс – мінімальне, то тотожність – повторення цих якостей. Для того щоб контраст або нюанс став засобом гармонізації, потрібно скласти йому пару – тоді з'явиться можливість для порівняння. Наприклад, контраст великого і малого елемента, округлого й квадратного, чорного й білого, зеленого й червоного, гладкого й шорсткого й т. ін. Як тільки з'явилося це порівняння, з'явилося і співвідношення кількості білого і чорного, зеленого і червоного, малого і великого. Тому у створенні гармонійної композиції дуже важливим є момент співвідношення. Характеризуючи одну роботу, ми говоримо, що в ній основне композиційне завдання виконав контраст тону, в іншій художній образ може бути вирішеним за рахунок багатства колориту, його нюансової опрацьованості.



Рисунок 7 – Кольорове коло (за Ітоном). Контраст кольорів

Усі три вищезгаданих засоби застосовуються митцями для вираження відповідних художніх образів і для створення роботи, що відповідає законам гармонії.

Контраст, нюанс і тотожність як засоби гармонії народжені самою природою і цілком успішно в ній співіснують: розмаїття відтінків у звичайній траві – це колірний нюанс. В одній рослині можна побачити повторення форми листя: більші знаходяться знизу, та чим вище, тим дрібніше вони стають. Це нюанс форм. Тут же можна помітити і нюанс кольору: нижні листки вже пожовклі, середні яскраво пофарбовані, а верхні бліді. А якщо квітка складається з подібних пелюсток, то це тотожність. Цей приклад доводить, що засоби гармонізації – контраст, нюанс, тотожність – підказані митцю самою природою. Тому вони знайшли таке органічне застосування у творах мистецтва.



Рисунок 8 – Ньюансні колірні переходи при загальному контрасті

Поступове висвітлення кожного наступного шару утворює відчуття повітряної перспективи. Загальний контраст світла та темного, майже чорного, кольору утворює «динаміку спокою» – примушує зір рухатись удалину.



Рисунок 9 – Натюрморт, побудований на колірному ньюансі з контрастним акцентом

Інші засоби гармонізації композиції

Ритм

Ритм надає композиції динамізм і породжує рух зі складнішою характеристикою. Динаміка ритму обумовлюється закономірним чергуванням однорідних елементів і простору. У мистецтві ритм розуміється як синтез кількості та якості у виразі художньої форми. Для спостерігача, що сприймає твір мистецтва, існують два типи ритму: активно-динамічний і пасивно-динамічний. До першого належать звукові (музичні), танцювальні, світлові і інші ритми, тобто ритми, які з'являються і зникають в певних часових рамках. До другого (пасивного) типу належать ритми в архітектурі, малярстві, скульптурі, графіці, де пластичні форми знаходяться постійно і відчуття ритму виникає з співвідношення реальних та існуючих елементів. Вплив на спостерігача активно-динамічного ритму багато в чому залежить від тривалості його сприйняття. У пасивно-динамічному ритмі головним стає характер кожного елемента, його просторове положення, виразність композиційних елементів.

Ритм буває простим, коли змінюється якась одна закономірність (форма, колір, фактура або відстань між елементами), і складним, коли зміни відбуваються відразу за декількома параметрами. Наприклад, змінюється конфігурація форми і відбувається насичення за кольором, або змінюється відстань між елементами і одночасно зменшується форма, яка також змінює свою фактурну характеристику. Ритм не лише збагачує композицію, але й допомагає її організувати. Без ритму важко обійтися як в площинній композиції, так і в об'ємно-просторовій. Ритм може бути виражений за допомогою всіх образотворчих засобів: існують ритми форм (точки, лінії, плями та їх поєднання), ритми кольору (ахроматичні та хроматичні), ритми, виражені фактурою. В одній композиції може виявитися велика кількість композиційних елементів, побудованих на ритмі, що розвиваються відносно один одного паралельно, перетинаючись або навіть рухаючись в протилежному напрямку. Знання закономірностей ритмічної побудови багато в чому вирішує

проблеми створення композицій будь-якого виду, їх єдності і підпорядкування, рівноваги як цілого твору, так і його частин.

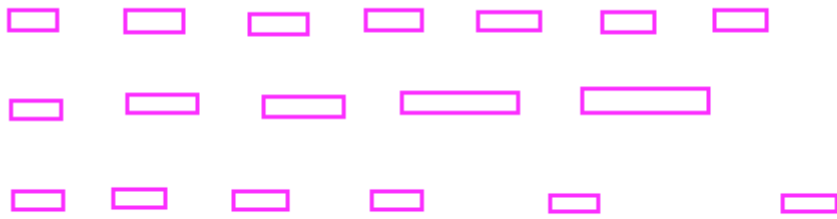


Рисунок 10 – Ритм: метричний та простий ритмічний ряди

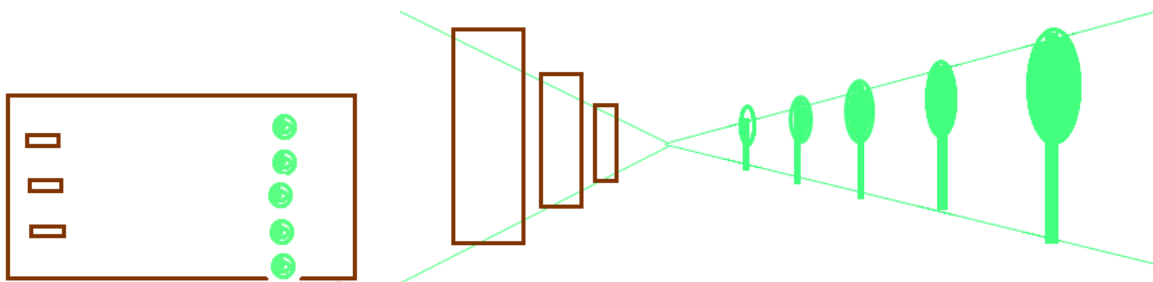


Рисунок 11 – Простий метричний ритм планувального рішення переходить у ритмічну закономірність у перспективі

Закони лінійної та повітряної перспектив художники використовували з давніх-давен для передачі реального простору в художніх творах. Суть лінійної перспективи полягає в тому, що предмети з віддаленням їх від художника сприймаються і зображуються на картинній площині зменшеними. При цьому змінюються висота кожного предмета, ширина і довжина його поверхонь, які віддаляються в глибину просторових планів.



Рисунок 12 – Ритм колірної насиченості

Складний ритм складається з кількох простих, він має повторюваність елементів за кількома напрямками.

Ритм – універсальна природна властивість. Він присутній в багатьох явищах дійсності. Більшість явищ зі світу живої природи так чи інакше

пов'язані з ритмом (космічні явища, обертання планет, зміна дня і ночі, циклічність пір року, ріст рослин і мінералів). Ритм завжди має на увазі рух.

Ритм в житті і в мистецтві – не одне і те ж. У мистецтві можливі відхилення від ритму, ритмічні акценти, його нерівномірність, не математична точність, як в техніці, а жива різноманітність, що знаходить відповідне пластичне рішення.

У творах образотворчого мистецтва, як і в музиці, можна розрізнити активний, поривчастий, дробовий ритм або плавний, спокійний, сповільнений Ритм – це чергування яких-небудь елементів в певній послідовності. У живописі, графіці, скульптурі, декоративному мистецтві ритм присутній як один з найважливіших виразних засобів композиції, беручи участь не тільки в побудові зображення, але і часто додаючи змісту певну емоційність.

Ритм може бути заданий лініями, плямами світла і тіні, плямами кольору. Можна використовувати чергування однакових елементів композиції, наприклад фігур людей, їх рук або ніг. В результаті ритм може будуватися на контрастах об'ємів. Особлива роль відводиться ритму у творах народного і декоративно-прикладного мистецтва. Всі численні композиції різноманітних орнаментів побудовані на певному ритмічному чергуванні їх елементів. Ритм є однією з "чарівних паличок", за допомогою яких можна передати рух на площині.

Ритм є одним із засобів, що найчастіше використовується для побудови гармонійної композиції. У самій природі вже закладений ритм. Природний ритм, як відображення закономірностей реального світу, увійшов у всі види мистецтва і став одним з головних засобів організації художньої форми Ритм, за визначенням – це рівномірне чергування елементів. З позиції науковця, основою будь – якої композиційної структури є симетрія і ритм. Композиція в мистецтві та композиція в природі знаходяться в тісному зв'язку.

Ритмічний рух не обов'язково має бути горизонтальним, він може розвиватися і по спіралі.

Ритм може бути простим або складним. Простий ритм повторює одні і ті самі форми, складний – повторює групи форм. Композиційний ритм складається мінімум з трьох елементів, ритмічний ряд – з чотирьох і більше. Якщо ритм – це обов’язково зміна або, можна сказати, рух, то повторення без зміни – метр. Якщо розвиток ритму в композиції має межі, то метрична композиція може повторюватися нескінченно. Яскравим прикладом метричного ряду служить орнамент. Метричні композиції широко використовуються в декоративно-прикладному мистецтві. Для метричних композицій характерна статика – стан спокою. На відміну від метра ритм надає композиції динамізму і породжує рух з більш складною характеристикою. Він допомагає глядачу зробити акцент на головних моментах та налаштовує на певний лад, підвищуючи виразність зображення. Кількісні зв’язки й відношення охоплюють такі поняття: зображення відносно розмірів натури; пропорції сторін вибраного формату; масштабність і рівновага площини окремих елементів і простору між ними; повороти предметів (у фас, у півоберта, у профіль, у комбінованому і складному положеннях), рівень горизонту, положення джерела світла; розподіл світлотіні, тональності; рівновага світлого й темного, а також основні кольорові плями; взаємне розташування частин зображуваних об’єктів; контрасти фігур і фону (кольоровий, світлотіньовий, розмірний); організація елементів композиції в просторі (метр, ритм) та ін. Це формальні ознаки композиції. Під впливом пережитої автором події фронтальні ознаки композиції виступають як елементи його художньої мови. У такий спосіб художник досягає певного якісного вирішення задуму. Як композитор нотами, він користується названими засобами для вираження основної думки картини. Відводячи кожному засобу певну роль, художник досягає життєвої правдивості твору.

Використання формальних ознак композиції визначають наступні принципи: цілісність, підпорядкованість, співмірність, рівновага, єдність. Використовуючи їх, художник виражає якісні зв’язки і відношення в композиції.

Композиція визначає форму різних творів живопису, графіки, скульптури. Ми бачимо її в рослинах, тваринах, людині; вона визначає їх внутрішні якості. Так, наприклад, ми кажемо: «гарний будинок», оцінюючи при цьому композиційні особливості форми. Гарним за формою називають той предмет, у якого всі частини гармонійні.

Ми живемо в світі, що постійно змінюється. У творах образотворчого мистецтва художники прагнуть відобразити перебіг часу. Рух в картині - виразник часу. На живописному полотні, фресці, в графічних малюнках та ілюстраціях звичайний рух сприймається нами у зв'язку з сюжетною ситуацією. Глибина явищ і людських характерів найяскравіше виявляється в конкретній дії, у русі. Навіть у таких жанрах, як портрет, пейзаж або натюрморт, дійсні художники прагнуть не просто відобразити, але наповнити зображення динамікою, виразити його суть у дії, в ході певного періоду часу або навіть представити майбутнє. Динамічність сюжету може бути пов'язана не тільки з переміщенням яких-небудь об'єктів, але і з їх внутрішнім станом.

Твори мистецтва, в яких присутній рух, характеризують як динамічні. Ритм передає рух оскільки це пов'язано з особливістю нашого зору. Погляд, переходячи від одного образотворчого елемента до іншого, подібного, сам ніби бере участь в русі. Наприклад, коли ми дивимося на хвилі, переводячи погляд від однієї до іншої, створюється ілюзія їх руху [2].

Образотворче мистецтво відноситься до групи просторових мистецтв, на відміну від музики і літератури, в яких основним є розвиток дії в часі. Природно, що коли ми говоримо про передачу руху на площині, то маємо на увазі його ілюзію. Художники знають багато секретів, щоб створити ілюзію руху об'єктів на картині, підкреслити його характер.

Правила передачі руху:

- якщо на картині використовуються одна або декілька діагональних ліній, то зображення здаватиметься динамічнішим;
- ефект руху можна створити, якщо залишити вільний простір перед рухом об'єктом;

- для передачі руху слід вибирати певний його момент, який найяскравіше відображає характер руху, є його кульмінацією.

Окрім цього, зображення здаватиметься рухомим, якщо його частини відтворюють не один момент руху, а послідовні його фази.

Рух стає зрозумілим тільки тоді, коли ми розглядаємо твір в цілому, а не окремі моменти руху. Вільний простір перед рухомим об'єктом дає можливість в думках продовжити рух, ніби запрошує нас рухатися разом з ним. Підкреслити рух можна за допомогою напряду ліній малюнка. Відчуття руху можна досягти, якщо використовувати розмитий фон, неясні, нечіткі контури об'єктів на задньому плані. Велика кількість вертикальних або горизонтальних ліній фону може загальмувати рух. Зміна напряду руху може його прискорити або уповільнити.

Особливість нашого зору полягає в тому, що ми читаємо текст зліва направо, і легше сприймається рух зліва направо, він здається швидшим.

Правило передачі спокою:

- якщо на картині відсутні діагональні напряди;
- якщо перед рухомим об'єктом немає вільного простору;
- якщо об'єкти зображені в спокійних (статичних) позах, немає кульмінації дії;
- якщо композиція є симетричною, урівноваженою або утворює прості геометричні схеми (трикутник, круг, овал, квадрат, прямокутник), то вона вважається статичною [6].

Симетрія – відображення, повторюваність елементів відносно центру або осі. **Важливим є дотримання правил симетрії і/або асиметрії в композиції.** Художники різних епох використовували симетричну побудову картини. Симетричними були багато стародавніх мозаїк. Живописці епохи Відродження часто будували свої композиції за законами симетрії. Така побудова дозволяє досягти враження спокою, величності, особливої урочистості і значущості подій [6].

У симетричній композиції люди або предмети розташовані майже дзеркально по відношенню до центру картини.

Симетрія в мистецтві заснована на реальній дійсності, багатій симетричними формами. Наприклад, симетричними є фігура людини, метелик, сніжинка і багато що інше. Симетричні композиції – статичні (стійкі), у них ліва і права половини урівноважені.

В асиметричній композиції розташування об'єктів може бути найрізноманітнішим залежно від сюжету і задуму твору, при цьому ліва і права половини неврівноважені.

Композицію натюрморту або пейзажу легко представити у вигляді схеми, на якій ясно видно, симетрично або асиметрично побудована композиція.

У симетричній композиції всі її частини урівноважені, асиметрична композиція може бути урівноваженою і неврівноваженою. Велику світлу пляму можна зрівноважити маленьким темним. Багато маленьких за розміром плям можна зрівноважити одним великим. Варіантів множина: врівноважуються частини по масі, тону і квітну. Рівновага може стосуватися як самих фігур, так і просторів між ними.

За допомогою спеціальних вправ можна розвинути у себе відчуття рівноваги композиції, навчитися врівноважувати великі і малі величини, світле і темне, різноманітні силуети і колірні плями. Тут корисно пригадати свій досвід знаходження рівноваги на гойдалках.

Кожен без зусиль зміркує, що одного підлітка можна зрівноважити, якщо посадити на інший кінець гойдалки двох малюків. А малюк може кататися навіть з дорослим, який сяде не на край гойдалки, а ближче до центру. Такий експеримент можна виконати з вагами. Подібні порівняння допомагають зрівноважити різні частини картини за розміром, тоном для досягнення гармонії, тобто, знайти рівновагу в композиції.

В асиметричній композиції іноді рівновага зовсім відсутня, якщо смисловий центр знаходиться ближчим до краю картини.

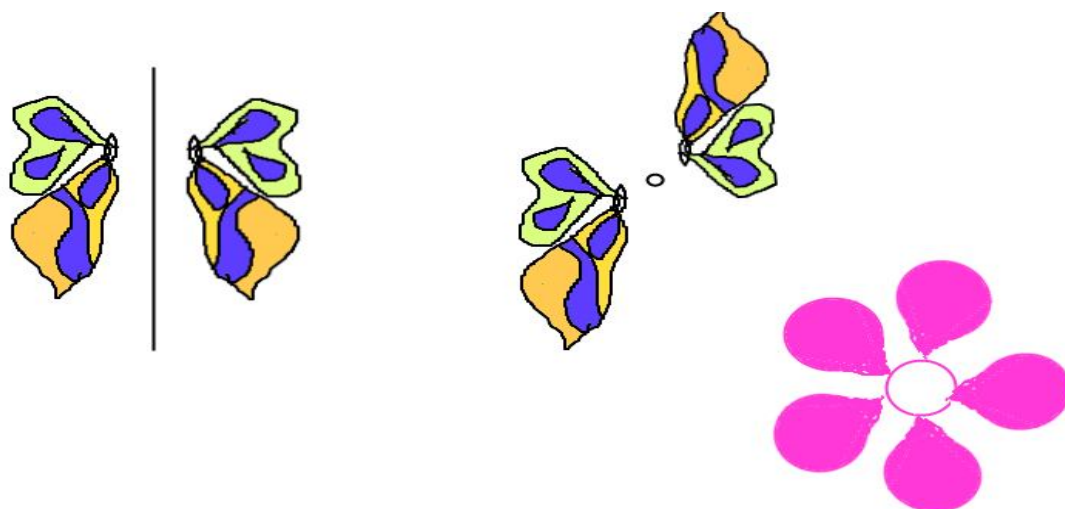


Рисунок 13 – Симетрія, асиметрія, здви́г, поворот

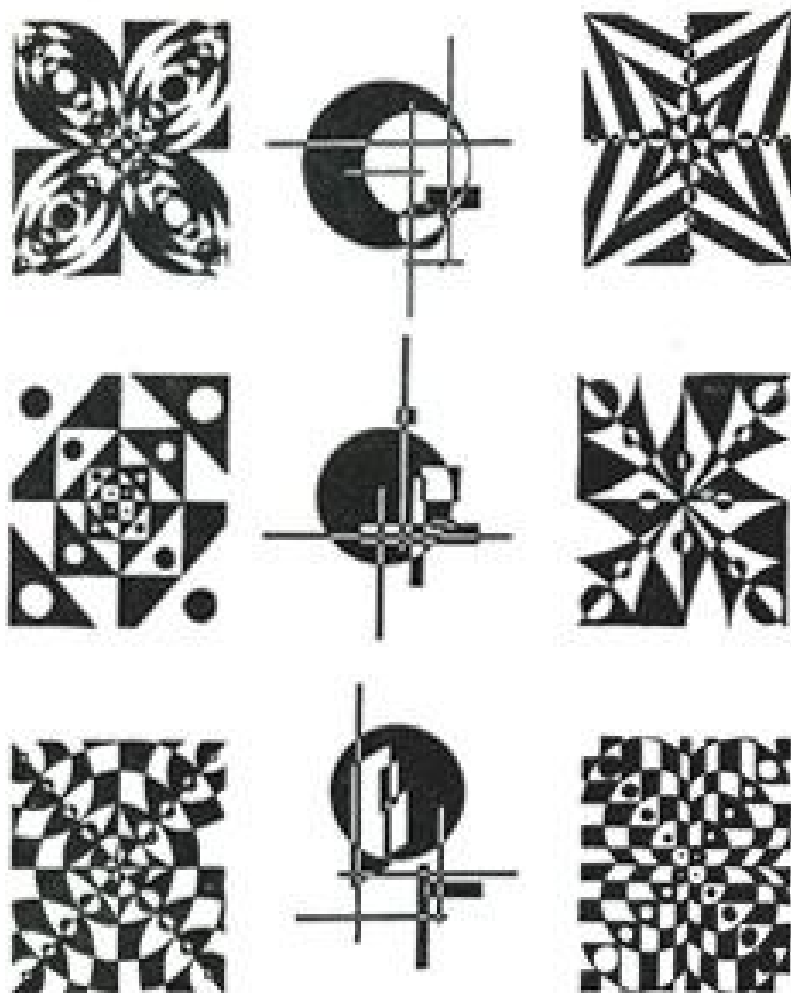


Рисунок 14 – Дзеркальна і центральна симетрія, асиметрія, рівновага

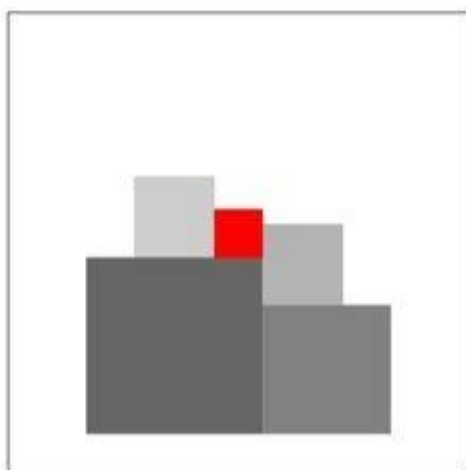
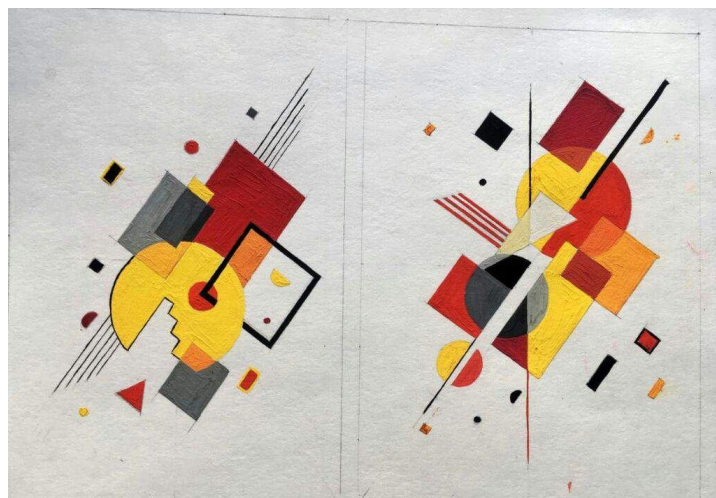
Динаміка – рух, емоційне чи фізичне напруження, сила.

Динамічна композиція – така, що передає рух, спрямованість, напруження.

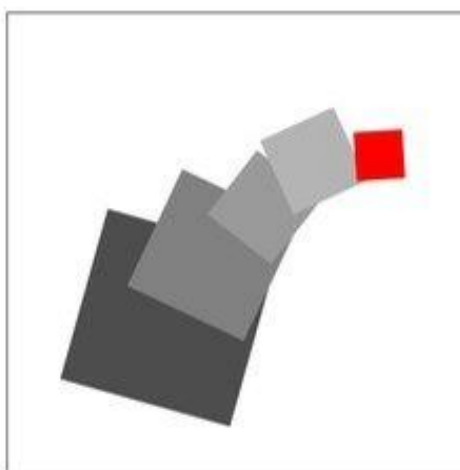
Статика – нерухомість, відчуття спокою, незмінності, впевненості.

Статична композиція має передавати ці відчуття.

Це найважливіші характеристики композиції у ОТМ.



статика



динамика

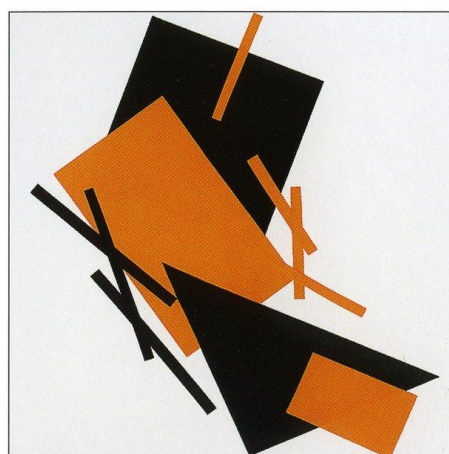


Рисунок 15 – Зразки динамічних – статичних композицій

Що працює в даних композиціях – контраст чи нюанс?

Для художньої композиції дуже важливою є **рівновага!**

Рівновага можлива як ілюзорне сприйняття збалансованості різних ознак: ліній, плям, об'ємів, кольору, фактури, текстури ...

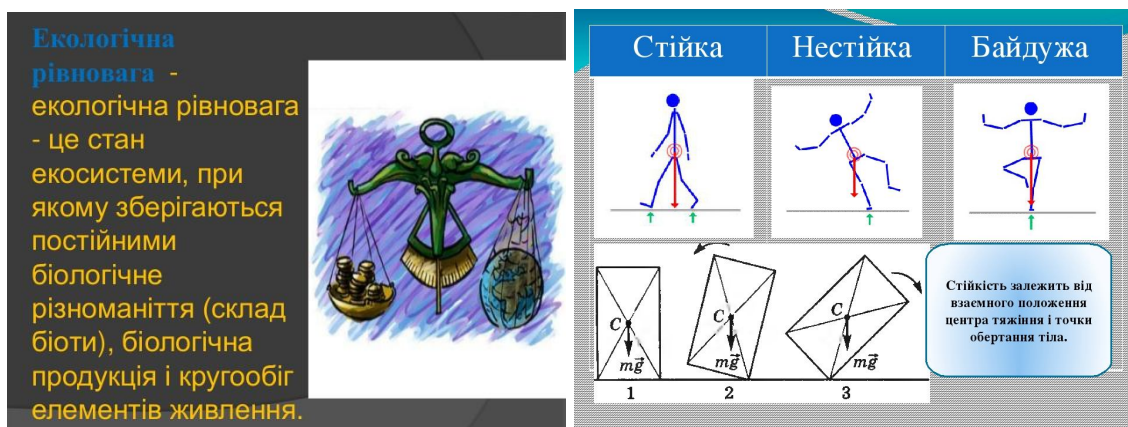


Рисунок 16 – Рівновага

Для ОМ – зорова врівноваженість окремих частин композиції за тоном, кольором, розташуванням....

Рівновага композиції характеризується "рівномірним розподілом образів на картинній площині, особливо зліва і справа, а також вгорі і внизу. Урівноважене розміщення образів у композиції відповідає зоровому сприйняттю дійсності. У навколишній дійсності предмети в зоровому полі розподілені рівномірно, оптичний центр міститься майже посередині". Аналогічно і в картині недалеко від геометричного центра знаходять місце композиційному центру (головному в картинах) і розміщують навколо образу, дотримуючись рівноваги [3].

Не слід розміщувати композиційний центр картини точно посередині (його переважно зміщують трохи в бік) і допускати надуманої геометричної симетричності в передачі рівноваги композиції. Рівноваги в композиції добиваються не тільки величиною предметів, а й їхнім тоном та кольором.

Рівновагу, симетрію й асиметрію, як і решту елементів композиції, художник використовує для виявлення задуму картини. "Рівновага композиції характеризується рівномірним розподілом образів на картинній площині,

особливо ліворуч і праворуч, а також вгорі і внизу". Урівноважене розміщення образів у композиції відповідає зоровому сприйманню дійсності [8].

У навколишній дійсності предмети в зоровому полі розподілені рівномірно, оптичний центр міститься майже посередині. Аналогічно і в картині недалеко від геометричного центра знаходять місце композиційному центру (головному в картинах) і розміщують навколо образи, дотримуючись рівноваги. Не слід розміщувати композиційний центр картини точно посередині (його звичайно зміщують трохи вбік) і допускати неприродну геометричну симетричність у передачі рівноваги композиції. Рівноваги в композиції добиваються не тільки розмірами предметів, а й їхнім тоном та кольором.



Рисунок 17 – Зорова рівновага у асиметричній будівлі та малюнках

Тектоніка – вираження роботи конструкції через зовнішню форму

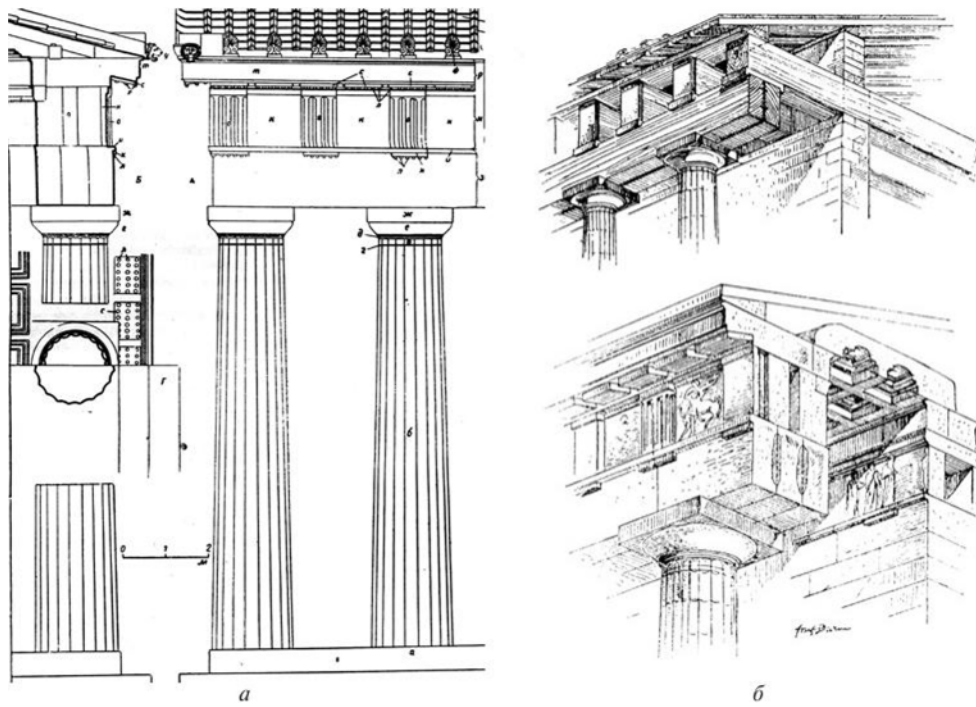


Рисунок 18 – Тектоніка, виражена у ордерній конструкції і відображена у малюнках



а



б

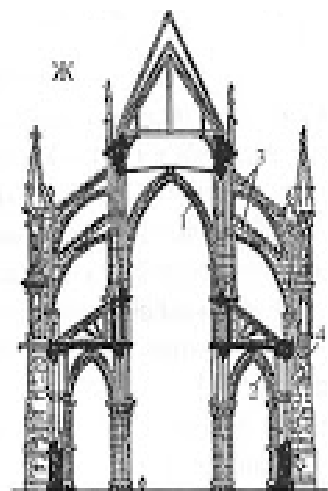


Рисунок 19 – Яскраві приклади вираження тектоніки в архітектурі



Рисунок 20 – Яскраві приклади вираження (або порушення) тектоніки в архітектурі

Тема 1.1.3 Композиційні прийоми здвигу, дублювання поняття про комбінаторику. Ряди Фібоначчі. Золотий перетин у математиці архітектурі, природі, живописі, дизайні. Єдність та супідрядність елементів

Здвиг та дублювання сьогодні дуже спрощені за рахунок використання комп'ютерних технологій. Здвиг може бути виконаний паралельним (або непаралельним) переносом, повертанням. Такі дії можуть утворити безліч різноманітних комбінацій з невеликої кількості елементів. Кількість таких комбінацій визначається варіаціями підбору і є математичним поняттям. Варіації комбінацій можна математично підрахувати за допомогою комбінаторики. У дизайні та образотворчому мистецтві комбінаторика дозволяє урізноманітнити декоративні елементи, відшукати новий сенс у добре відомих об'єктах. Варіації можуть бути як орнаментальними, площинними, так і об'ємними, несиметричними тощо.

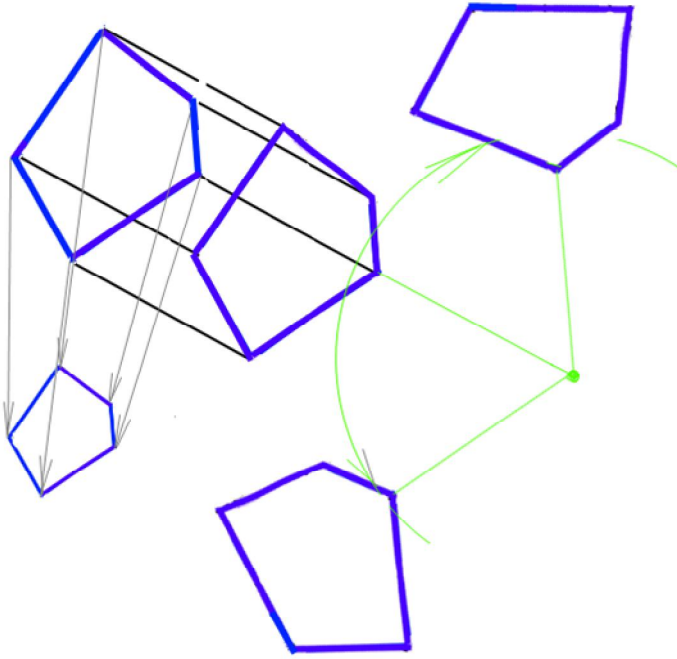


Рисунок 21 – Прийоми здвигу та дублювання

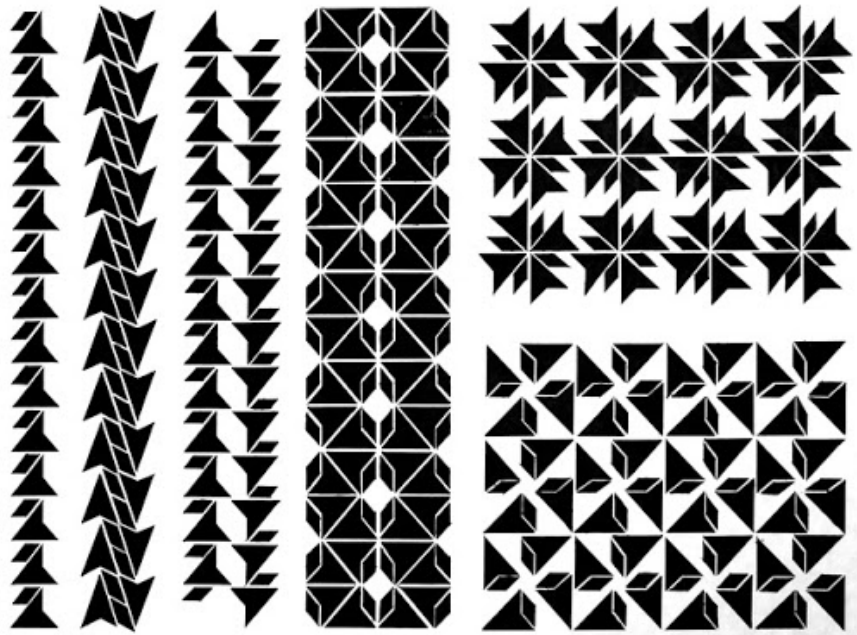


Рисунок 22 – Комбінаторні варіації ритмічного поєднання елементів в орнаментальні смужки

Комбінаторика у мистецтві та дизайні – способи поєднання повторюваних елементів у цілісні орнаментальні або художні композиції.

Іноді комбінаторика дозволяє передати найглибший зміст, творчий задум художника. На рисунках 23–24 – перехід форми досягнуто за допомогою комбінаторних варіацій.

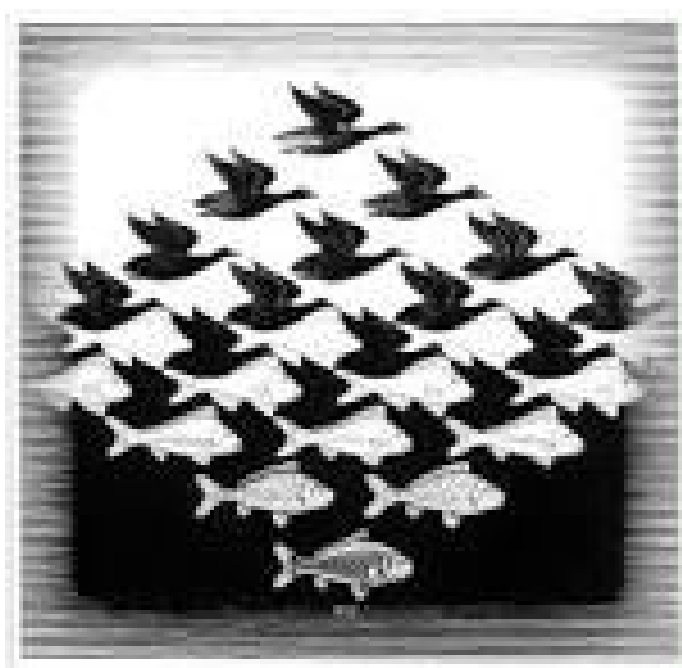


Рисунок 23 – Маріус Ешер «небо и вода»



Рисунок 24 – Роб. Гонсалвес «Облака-корабли»

ПРОПОРЦІОНУВАННЯ. ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН. РЯДИ ФІБОНАЧЧІ

Пропорції (зв'язки частин і цілого) — один з найважливіших засобів гармонізації. Під пропорцією розуміється відношення частин цілого між собою і цим цілим.

Основні пропорції: арифметична, геометрична, гармонійна, золотий перетин.

Вибір та використання такого засобу гармонізації, як пропорції, дозволяє художнику створювати роботу, що максимально відповідає законам гармонії і естетичним потребам людини.

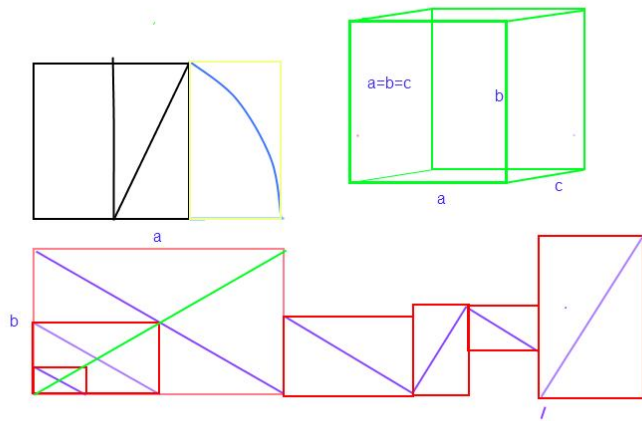


Рисунок 25 – Подібність геометричних фігур (паралельні та перпендикулярні діагоналі прямокутників)

Застосування певних пропорційних відношень може надати велику виразність художньому образу, глибше розкрити його. Щоб створювати гармонійні, тобто цілісні твори, художник повинен вивчати та застосовувати закони природи.

Необхідно сказати, що проблема пропорцій — одна з найскладніших художніх проблем, що вимагають осмислення. Математично відношення, що можна записати формулою:

$$a+b / a = a / b,$$

є вираженням «Золотого перетину» (золотого перерізу, золотої пропорції). Графічно «Золотий перетин» показано на рисунку 26.

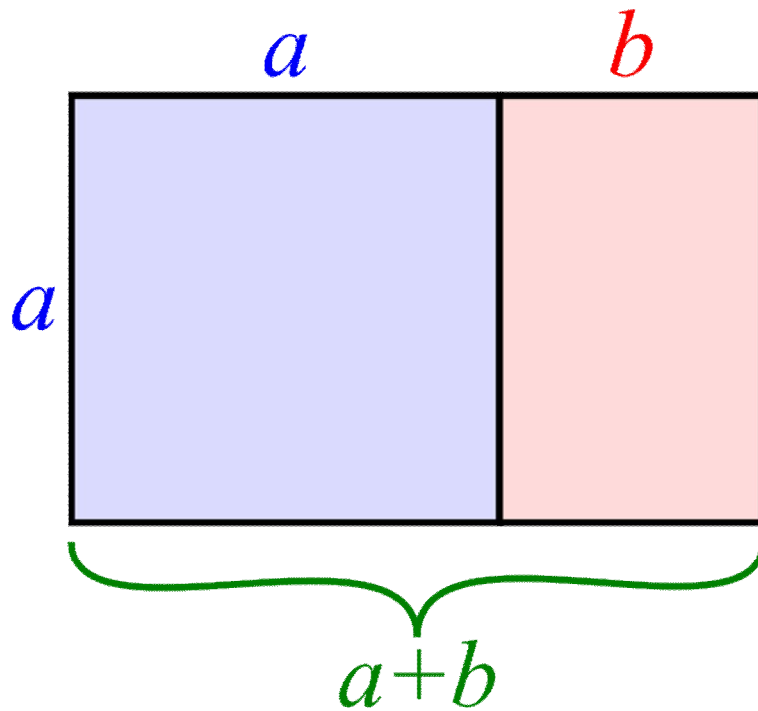


Рисунок 26 – Золотий перетин

Правило золотого перетину виявляється в тому, що найбільш важливий елемент зображення розташовується відповідно до пропорції золотого перетину, тобто, приблизно на відстані $1/3$ від цілого.

Картини з двома або великою кількістю композиційних центрів художники використовують для того, щоб показати декілька подій, що відбуваються одночасно і рівних по своїй значущості.

На одній картині може бути використано відразу декілька способів виділення головного. Наприклад, застосовуючи прийом "ізоляції" – зображаючи головне у відриві від решти предметів, виділяючи його розміром і кольором, – можна добитися побудови оригінальної композиції.

Важливо, щоб всі прийоми виділення сюжетно-композиційного центру застосовувалися б не формально, а для розкриття найкращим чином задуму художника і змісту твору.

Пропорції. Продовжуючи тему єдності цілісного твору, зрозуміло, що пропорції і є тим засобом, в основі якого закладена ідея співвідношення цілого і складових частин. Пропорції це співвідношення частин цілого між собою і цим цілим. В добу Ренесансу середньопропорційне зіставлення називали

божественною пропорцією. Леонардо да Вінчі, вивчаючи системи пропорції, ввів термін «золотий перетин».

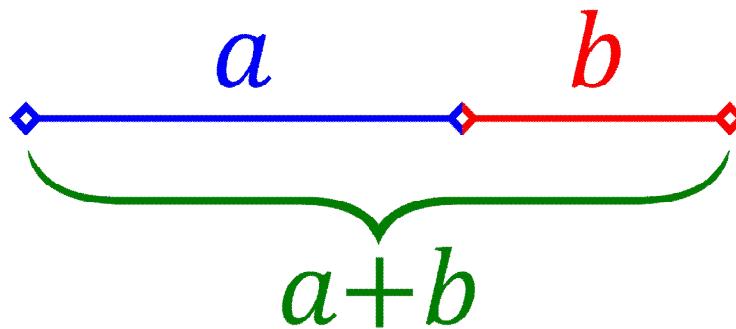


Рисунок 27 – Розподіл відрізка у крайньому та середньому відношенні

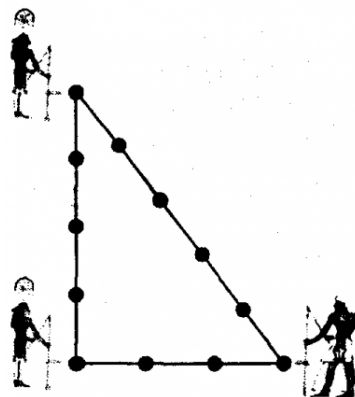


Рис. 2

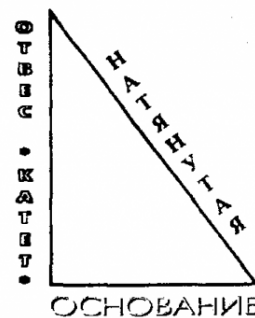


Рис. 3

Практичне застосування теореми Піфагора

Задача 1

Під час будівництва єгиптяни використовували «єгипетський трикутник» зі сторонами 3, 4 і 5. Єгиптяни знали, що цей трикутник є прямокутним, що для нього виконується рівність $3^2+4^2=5^2$, як раз та, про яку говорить теорема Піфагора.

The illustration shows a right-angled triangle with sides 3, 4, and 5. The vertical side is 3, the horizontal base is 4, and the hypotenuse is 5. Three figures are shown: Heru (top), Ausar (right), and Auset (bottom).

MyShared

Рисунок 28 – «Єгипетський трикутник» – побудова правильного прямого кута у трикутнику зі сторонами 3–4–5

Лінія краси (англ. *Line of Beauty*), також S-подібна лінія, S-подібний вигин – естетичне поняття, компонент художньої композиції, хвилеподібна крива лінія, яка надає зображенню особливої витонченості. Вона може створюватися обрисами, контурами зображеного предмета, або ж візуально формуватися кількома об'єктами.

Це поняття художньої композиції було запроваджене британським художником Вільямом Хогартом в його книзі «Аналіз краси» 1753 року. На думку Хогарта, ця лінія є невід'ємною частиною краси. За його теорією, S-подібна крива створює враження життя і діяльності, привертаючи увагу глядача, на відміну від прямих, паралельних або ліній, що перетинаються під прямим кутом і створюють підсвідоме враження застою, смерті, неживого предмета. "Основою краси він вважав гармонійне поєднання єдності й різноманітності, яке для нього втілювала хвилеподібна лінія. Ця лінія є головним елементом всіх живих, рухомих і природних об'єктів, що змінюються. Перенесена в тривимірний простір, вона стає, за його визначенням, змієподібною або «лінією привабливості».

Масштаб визначається правильним застосуванням систем пропорцій. Розділяючи форму на окремі деталі, можна тим самим досягти потрібного масштабу. Форма буде сприйматися більш або менш значущою. Необхідної виразності образу у вигляді масштабу можна досягти, працюючи не тільки з формою, а й грамотно застосовуючи інші образотворчі засоби, такі як колір і фактура. Масштабність твору не визначається абсолютною величиною. Невеликий за розміром твір може мати великий масштаб, висловлювати монументальні образи. І навпаки, значний за величиною твір сприймається часом як камерний. Володіючи таким інструментом, як масштаб, художник здатний створювати різні хвилюючі його художні образи незалежно від розміру твору.

Закон єдності і супідрядності

Необхідною умовою організації гармонійної композиції з деякої кількості елементів є вимога, щоб вона (композиція) була єдина. Це має бути виражено в

єдності пластичного рішення, образного і змістового розкриття теми, в єдності формоутворення, колористичного і фактурного рішення. Єдності можна досягти шляхом підпорядкування. Підпорядкування, або супідрядність виражається у зв'язку головного та другорядних елементів твору.

Закон цілісності. Світ – це гармонія і ритміка, вважали греки. Протягом усієї історії людства не припинялися пошуки загального закону Гармонії. Ньютон, Поліклет, Дюрер, Кеплер, Альберті, Вітрувій, Хогарт, Кант, Гегель та інші намагалися вирішити в своїх дослідженнях і творчості поставлену задачу. Вчені довели, що пізнання єдності і є пізнання гармонії, так як ці два поняття тісно переплітаються між собою. Гармонія – це особлива, цілісна єдність, що охоплює абсолютно все суще, як матеріальне, так і ідеальне. Гармонія – закон саме такої єдності, закон цілого. Гармонія є зв'язком різних частин в єдине ціле. цей зв'язок є складним та різноманітним [8, с. 135].

Єдність як принцип зв'язку окремих елементів композиції

Єдність — якість, необхідна для композиції в будь-якому виді мистецтва. Без єдності композиція не існує (рис. 3, 15, 29).

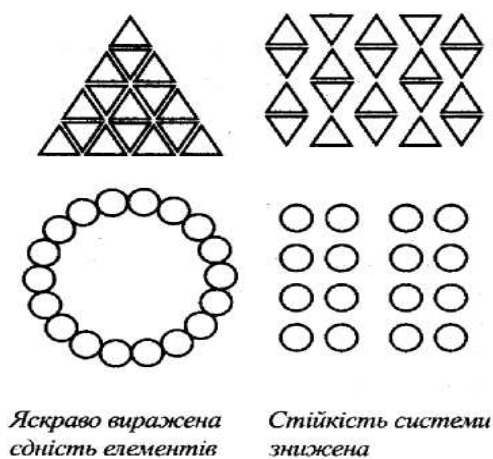


Рисунок 29 – Єдність та «розсипаність» композиції

Принцип єдності має свою специфіку. Він об'єднує інші принципи композиції. Так, **принцип цілісності** означає єдність композиції за формою і змістом. **Принцип підпорядкованості** означає впорядкованість елементів за їх значенням для вираження ідеї.

Співмірність – це також єдність, що досягається впорядкуванням елементів за розмірами. *Рівновага* вимагає зорового балансу щільності елементів і просторів, ритмічного поєднання світлого й темного у відношеннях «фігура – фон» тощо.

Таким чином, єдність – об'єднуючий принцип, що забезпечує гармонію композиції, всіх образотворчих і виражальних засобів. *Єдність* – це цілісність, підпорядкованість, співмірність і рівновага композиції.

Об'єднання принципів композиції реалізується завдяки взаємозв'язку і взаємовідповідності художній ідеї. Зміст і засоби вираження форми в художньому творі утворюють діалектичну єдність. Глядач сприймає зміст, він хвилює його, викликає ті чи інші переживання і думки. Якщо художник зумів втілити зміст у відповідній формі, то глядач, не звертаючи уваги на площину полотна, фарби, композиційне вирішення, буде сприймати зображення ніби в реальному просторі.

Усі образотворчі засоби (форма) підпорядковані основному – розкриттю змісту. Це надає картині цілісності, внутрішньої єдності і дає можливість знайти в ній основне. Тому, поєднуючи різні елементи в гармонійну композицію необхідно, щоб композиція була єдина. Це має бути відображено в єдності пластичного рішення, образного розкриття теми, колористичного і фактурного рішення. Кожен елемент в картині має логічно взаємодіяти з іншими елементами та виконувати свою роль, без якої неможливо було б гармонійне завершення композиції. Композиція виступає як система внутрішніх зв'язків, які поєднують всі компоненти форми та змісту в єдине ціле [9, с. 18].



Рисунок 30 – Картини Г. Терборха – побутовий жанр

Головне в цілому. Цілісності зображення можна досягти шляхом підпорядкування. Але, перш за все, потрібно звернути увагу на організацію композиційного центру, так як в більшості випадків підпорядкування відбувається між центром і іншими елементами. При організації композиційного центру варто враховувати закони візуального сприймання на площині. Без них не знайти головного, це можливо лише завдяки протиставленню. Поглянемо на картини Г. Терборха – майстра побутового жанру (див. рис. 30). Навіть повсякденні, звичні сцени життя в картині художника набувають поетичної витонченості та аристократизму. Часто в його роботах світлотінь приховує певні деталі, тим самим узагальнюючи та поглиблюючи простір. Увагу відразу привертає дівчина, у світлій атласній сукні – вона композиційний центр картини. Білий песик та картини на лівій стіні «тримають» композицію у рівновазі. Художнику правдиво вдається передати фактуру та матеріальність предметів, підібрати вдалу композицію та кольорове вирішення, настільки, що картини із звичними сюжетами здаються новелами повними пригод. Цей прийом використаний і в картині «Дама в білій атласній сукні перед ліжком з червоним пологом». В цій роботі автор детально прописує головні деталі, а другорядні об'єднує локальним кольором. В. Фаворський писав, що споглядаючи картину глядач зовсім інакше сприймає середину площини і її краї. Краї площині утворюють, (хочемо ми цього чи ні), певне обрамлення, а в центрі відчувається повною силою глибина, простір.

Поняття масштабу необхідне для порівняння різних за розмірами елементів. Найчастіше архітектурні споруди порівнюють з розмірами людини. Саме великий масштаб стародавніх споруд забезпечував психологічний вплив на людину (рис. 31–35). Наведені малюнки ілюструють деякі поняття художньої композиції.



Рисунок 31 – Неспівмасштабність єгипетського храму людині



Рисунок 32 – Співмасштабність грецького античного храму людині.
Парфенон. Реконструкція



Рисунок 33 – Троїцька церква у Чернігові. Тектоніка. Внутрішня будова виражена у зовнішньому вигляді



Рисунок 34 – Будівля Держпрому, Харків

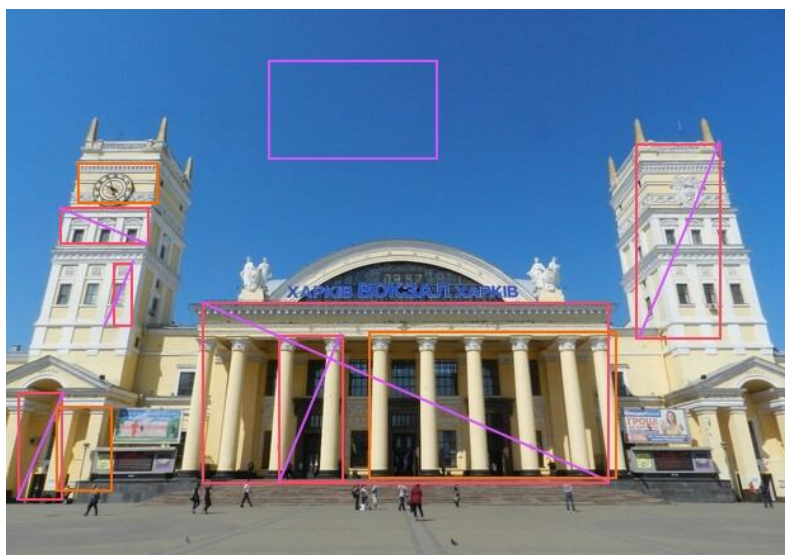


Рисунок 35 – Харківський залізничний вокзал

Необхідно зазначити, що проблема знаходження пропорцій – одна з найскладніших художніх проблем, що вимагають осмислення.

Вражає своєю композицією, елементами симетрії, повторенням рівних величин відповідно золотого перетину робота української художниці Т. Яблонської «Хліб» (див. рис. 32). Композиційний центр знаходиться в геометричному центрі полотна, застосовується «золотий» вид симетрії. Ця симетрія та система пропорцій дають художнику інструмент для самоперевірки, для перевірки створеного інтуїтивно. Ця картина є чудовим прикладом застосування знань з композиції, рисунку та живопису на практиці, споглядаючи її є чому повчитись сучасній молоді.



Рисунок 36 – Т. Яблонська. «Хліб», 1949

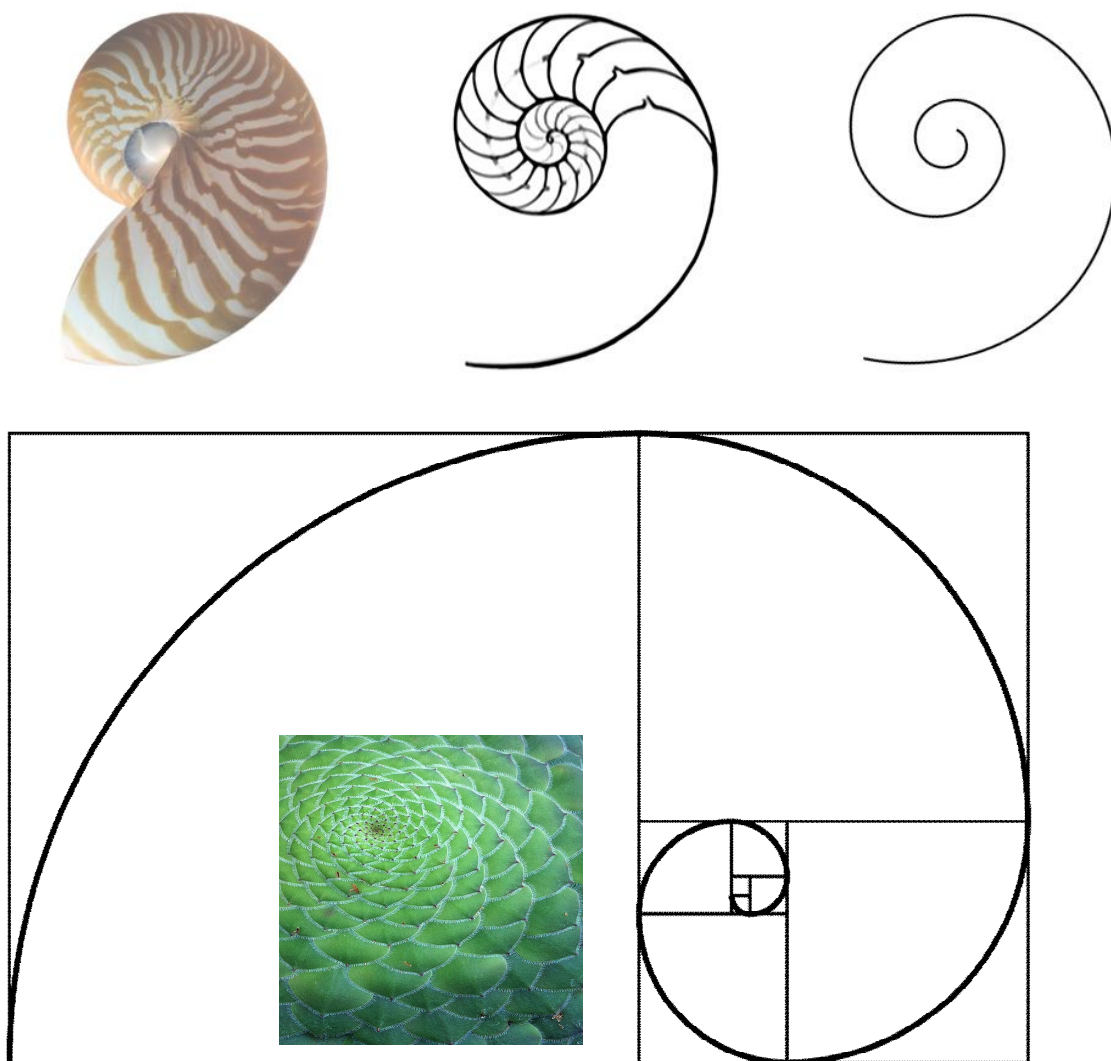


Рисунок 37 – Спіраль Архімеда

Пропорції. Продовжуючи тему єдності цілісного твору, зрозуміло, що пропорції і є тим засобом, в основі якого закладена ідея співвідношення цілого і складових частин. Пропорції це співвідношення частин цілого між собою і цим цілим. В добу Ренесансу середньопропорційне зіставлення називали божественною пропорцією. Леонардо да Вінчі, вивчаючи системи пропорції, ввів термін «золотий перетин».

Під час композиційного аналізу будь-якого живописного або графічного твору слід насамперед відшукати геометричний та оптичний центр картини, віднайти симетрію мас та кольорів, співвідношення «золотої пропорції,

виділивши квадрати з обох боків. З'ясувати, чи відповідає отриманий ефект задуму художника, допомагає розкрити ідею твору.

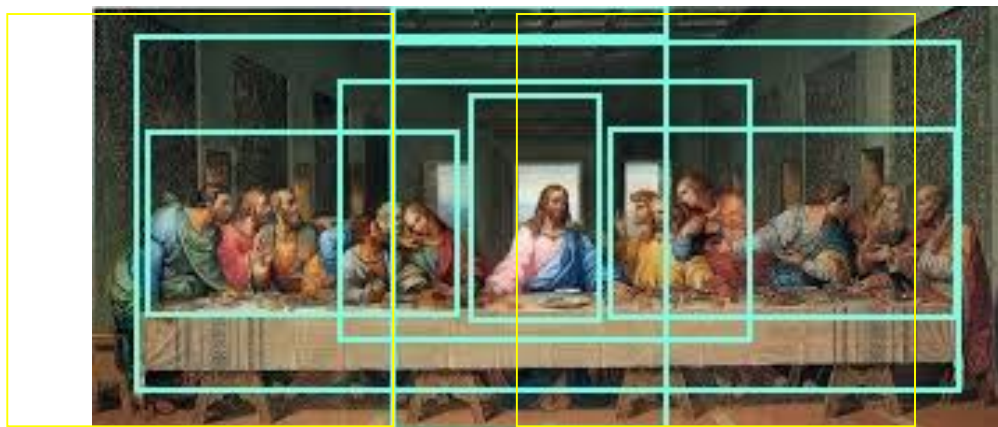


Рисунок 38 – Композиційний геометричний аналіз пропорцій у картині Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря»

При повній симетрії права частина картини, неначе в дзеркалі, відображається в лівій частині. Така композиція часто зустрічається в орнаментах та фресках релігійного спрямування. Окрім статичної симетрії, існує і динамічна симетрія в якій немає повного дзеркального відображення (правило золотого перетину). Врівноважити симетричну композицію набагато простіше, ніж асиметричну, і досягти цього можна простими засобами, оскільки симетрія вже створює основу для композиційної рівноваги. Врівноважити асиметричну композицію можливо за допомогою таких засобів як колір і його насиченість, форма і її конфігурація, орієнтація на площині, фактура, а також врівноваження можна досягти завдяки контрасту, нюансу і масштабу.

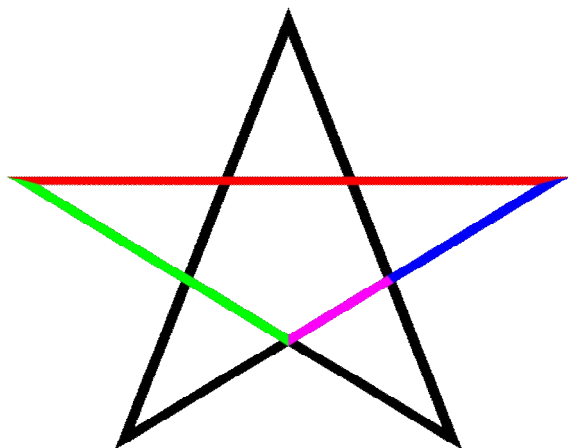


Рисунок 39 – Побудова одного з правильних багатокутників – зірки – повністю відповідає пропорції «золотого перетину»: більші частки відносяться до менших точно за його законами



Рисунок 40 – Композиційний геометричний аналіз картини «Мона Ліза (Джоконда)» Леонардо да Вінчі



Рисунок 41 – Завдання з дисципліни «Основи художньої композиції» на перетин елементів у відношеннях золоті пропорції. Робота студентів 1 курсу



Рисунок 42 – «Башта III інтернаціоналу» – архітектурна фантазія на тему архітектора Весніна, побудована на пропорціях «золотого перетину»

Змістовий модуль 1.2 Рівновага (симетрія, рух, протирух, вертикаль та горизонталь, рівновага мас, контрасту, кольору). Поняття про композиційні зв'язки. Світло-тональні відносини та колір як засіб композиції

Організація формату колірними плямами; емоційна виразність кольору. Тектоніка в об'єктах архітектури та дизайну. Поняття про фронтальну, об'ємну та глибинно-просторову композицію. Людина - міра усіх речей. Поняття про модульність. Модулори. Біоніка та біонічні формоутворення. Розклад форми на елементи. Поняття про аналог та стилізацію. Композиційні зв'язки як відображення внутрішньої будови об'єкту. Композиція культових архітектурних споруд світу. Поняття стилю в мистецтві та архітектурі.

Тема 1.2.1 Рівновага (симетрія, рух, протирух, вертикаль та горизонталь, рівновага мас, контрасту, кольору). Поняття про композиційні зв'язки



Рисунок 45 – Рівновага у реальному житті та художня інтерпретація рівноваги у духовному світі людини – «Інь та ян»

Статичний і динамічний характер композиції

Динаміка та її протилежність — статика (врівноваженість) — діють на емоції, визначаючи характер сприйняття форми предмета.

Статика — це етап спокою, рівноваги форми, стійкості в будові, структурі, конструкції.

Динаміка — зорове сприйняття руху форми.

Слабка динаміка пов'язана із нюансними відношеннями елементів. Тотожні відношення величин форми за трьома координатами характеризують статичну структуру.

Композиційний прийом динаміки і статичності ґрунтується не тільки на вимірних величинах форми, а й на співвідношеннях інших властивостей, зокрема: ажурності, тону, кольору, фактури тощо.

Композиція вважається врівноваженою, коли зорово жодна з частин композиції не виглядає важчою за іншу, коли якісь елементи з одного боку

картини «врівноважені» іншими, не симетричними, але відповідними за зоровою масою та значимістю елементами.

Рівновага проявляється по-різному в симетричних і асиметричних композиціях. Наявність симетрії ще не є гарантією врівноваженості в композиції. Кількісна невідповідність симетричного елемента і площини (або диспропорція частин і цілого) робить її візуально неврівноваженою. Людина завжди тяжіє до рівноваги форм, що створює повніший психологічний комфорт, гармонію проживання в предметно-просторовому середовищі. Урівноважити симетричну композицію набагато легше, ніж асиметричну, і досягається це простішими засобами, оскільки симетрія вже створює передумови для композиційної рівноваги.

Вдало знайдена симетрична композиція сприймається легко, незважаючи на складність її побудови. Асиметрична ж, часом, потребує тривалішого осмислення і розкривається поступового. Проте, твердження, що симетрична композиція є виразнішою — неправомірне. Історія мистецтв доводить, що асиметрично побудовані за законами гармонії композиції ніяк не поступаються виразністю, з погляду художньої цінності, симетричним.

Композиційний центр. Замкнута і відкрита композиції

У картині все повинно бути підпорядковане основній думці, ідеї. Цілісність композиції залежить від підпорядкованості другорядного головному. Кожна деталь повинна щось доповнювати для розвитку задуму. Другорядне, похідне не повинно кидатись в очі, увага має бути акцентована на основному об'єкті.

Наш зір влаштований так, що коли ми дивимось на світ, то завжди виділяємо той об'єкт, який привертає нашу увагу. Він знаходиться в центрі поля зору, і його ми бачимо більш детально й чітко. Інші предмети, що знаходяться поза зоровим центром, сприймаються узагальнено, без деталей. Отже, всі предмети, які оточують головний предмет, ніби підпорядковуються головному, а все побачене сприймається цілісно і врівноважено.

Поняття про композиційні зв'язки

Композиційна побудова зумовлена цим зоровим сприйманням. Щоб зображення сприймалось цілісно, врівноважено, в ньому повинен переважати **композиційний центр**, котрому підпорядковуються всі інші елементи зображення. Без підпорядкування другорядних елементів головному не можна досягнути природного зорового враження.

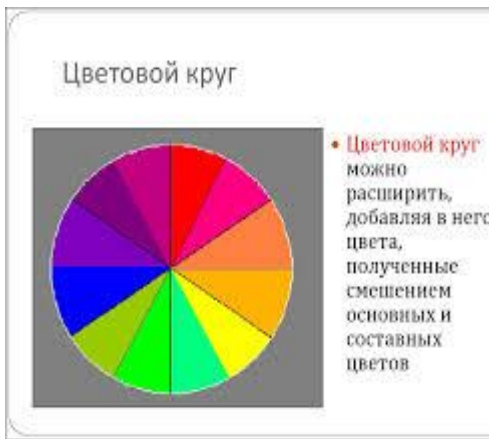
Декілька рівнозначних композиційних центрів порушують єдність композиції. Вона не буде відповідати специфіці зорового сприйняття.

Виділення композиційного центру досягається також світлотінню, розмірами, кольоровими поєднаннями і відстанями.

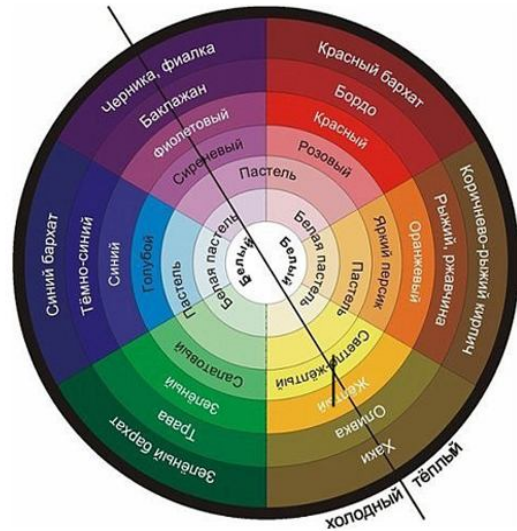
Композиційний центр має безпосередній зв'язок з формою побудови, заповнення, розміщення елементів на площині. Залежно від того, чи виділений композиційний центр, чи він відсутній, композиція може бути **замкнутою** чи **відкритою**.

Умовні внутрішні зв'язки між частинами композиції, що їх можна побачити у розташуванні видимих елементів, напрямках рухів, поглядів, перспективних віддалень тощо, називають композиційними зв'язками. Такі зв'язки допомагають краще зрозуміти задум автора, виділити головне, визначити супідрядність між елементами композиції.

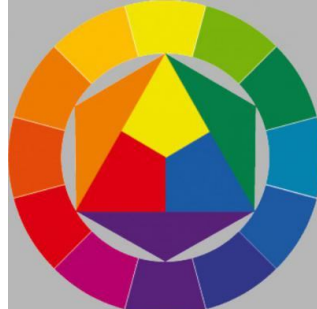
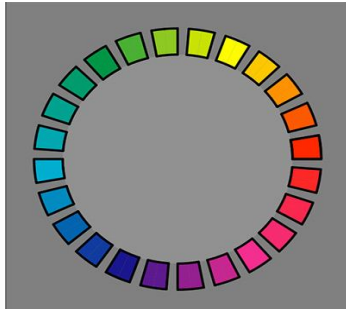
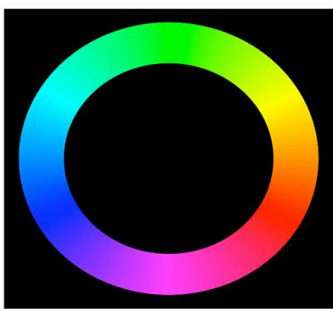
Тема 1.2.2 Світло-тональні відносини та колір як засіб урівноваження композиції. Організація формату колірними плямами; емоційна виразність кольору. Поняття про фронтальну, об'ємну та глибинно-просторову композицію



а



б



в

г

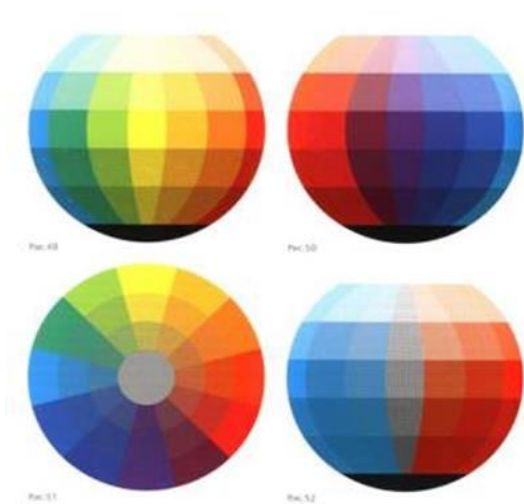


Рисунок 43 – Колірне коло: а – просте; б – поширене; в – колірне коло за Ітоном; г – колірна куля за Оствальдом

Колір, одне з найяскравіших образних засобів, здатний відобразити всі смислові відтінки символічного ладу сакрального мистецтва Будучи

невіддільною від загального ладу творів, колірна символіка містить основні характеристики, що відносяться до загального поняття релігійного символу.

Знак в політиці (Фашизм, комунізм)

Символ - це жива єдність предметного образу і глибинного сенсу ... Символ використовує матеріальні конструкції знака (форми, колір, лінії, світло, слова, звук) для розкриття невидимих сутностей. Саме тому він має невичерпність внутрішнього змісту і здатний передавати таємне, невимовне ... У християнському розумінні колір, як і всі інші художні засоби образотворчого мистецтва, підпорядковані єдиній меті – відкрити світ духовних сутностей в фізичному просторі у цьому випадку колір стає такою метафорою.

Складність колірних трактувань в християнському мистецтві полягає в тому, що тут ми маємо справу не з локальним кольором, а з гаммами і з комбінацією кольорів. Зміна відтінку в колориті повідомляє різні смислові трактування образів, а поєднання між собою утворюють складний синтез, що включає в себе і місце розташування, і тонкості малюнка, і насиченість, і відповідність їх відомим особам і багато іншого – складність, неоднозначність, невичерпність. У сакральному мистецтві говорять не кольори, а співзвуччя кольорів.

З огляду на православне сприйняття кольору в мистецтві як матеріального втілення світла, тут проводиться паралель з ангельським світом, світом нескінченного відображення божественного світла. Ієрархічна структура, що визначає його порядок, має відображення і в організації колірних символів в єдину систему. Провідна роль образу нетварного світла в ієрархічному ладі колірних символів ... в міру наближення до ядра зростає значимість і світлоносність образу кольору.

З чотирьох стихій, землі, води, повітря і вогню, що становлять світ, в символічному прочитанні сакрального християнського мистецтва залишаються лише дві: земля, перейнята, вірніше повністю змінена вогнем. Колір одночасно може висловлювати обидві стихії, як образ землі він приєднує до себе і близьку стихію води, одночасно як вираз стихії вогню він підпорядковує собі

повітряний простір. Умовно можна виділити два великих розділи «небесний» і «земний» Перші тут, як зображення світла, – основні, шановані, прекрасні, а решта – другорядні З огляду на специфіку християнського догмату про перетворення, слід зазначити, що і кольори, які стосуються «земної» категорії, представлені просвітленими божественним світлом. Третю групу в загальній системі, в яку входять кольори, сприймаються не як колір, а як його відсутність, в асоціативному ряду вони найчастіше тісно пов'язані з силами зла.

Структуруючим фактором виступає явленість світла Золото і жовтий колір, як його найближча метафора, в системі християнського сакрального мистецтва займають особливе місце Золото і жовтий колір розумілися, насамперед, як застигле сяйво світла У християнському мисленні золото втілює світло і в своїй красі, і в своєму «благородному світінні» Тут воно наділяється ще і іншим, більш глибоким священним змістом золото, «колір кольорів», творіння рук Божих, яке не видиме в природі і як би що не існує в ній, означає нерукотворне світло, яке, виробляючи дію над творінням, перетворює його і долучає до райського гармонії.

Золото, маючи іншу природу, відстоїть окремо від усіх інших кольорів Його іноприродність грає велику роль в символіці сакрального мистецтва

Білий колір - з колірних символів найяскравіша метафора світла. Потік сонячного світла ми називаємо білим, при цьому якщо розглядати всі кольори, як певне оптичне явище заломлення світла, то білому кольору належить провідна роль. Як джерело нетварного світла в християнському світовідчутті затверджується першоосновою всього суцього, так і символу білого відведено одне з найвеличніших і шанованих місць в колірній ієрархії

У Старому Завіті білий – колір, що належить самому Богу і всьому, що йому співпричетне – ангелам, святим і праведним. Християнська культура Нового Завіту цілком сприйняла старозавітну символіку білого кольору, але додавши до неї свої специфічні положення, розкриті в догматиці саме новозавітної Церкви.

Одне з найглибших значень білого кольору – Фаворське світло. Цей світ не осяває святих ззовні, як джерело, що знаходиться в просторі, він не випромінюється зсередини, як полум'я душі через стоншений покрив тіла, – це світло поза часом і простором.

Червоний колір, за своєю світлоносністю, слідує відразу за білим. Але в ньому світло виступає абсолютно в іншій якості. Якщо в значеннях білого кольору (світла) проводилася паралель з Богом в Троїчній особі, то тут на перший план виступає думка про Бога – Отця. Символ червоного, як ніякий інший, зберігає стійкі смислові значення в різних релігіях світу, будь то творча сила Бога, небесний вогонь, життя, воскресіння і т. п.

Цьому кольору, починаючи з давніх-давен і до епохи Відродження, приписувалися в основному позитивні значення, але багатогранність символу допускає і негативну конотацію. У Святому Письмі червоний нерідко представлений антиподом білого, як символу праведності і чистоти, в цих випадках він супроводжує образи гріха і ганьби. В образотворчому ряді настінних розписів і в іконопису цей колір використовується в зображенні сил зла, пекла пасти, де його семантика містить християнську ідею про вічні муки грішників у гієні вогненній.

У античної та середньовічної культури немає чіткої диференціації між червоним, бордовим і пурпуровим кольорами. У Стародавньому Римі, наприклад, «пурпуровим» називали всі відтінки червоного від червоного до темно-фіолетового. Римський пурпур (колір імператорської тоги) був схожий радше на кіновар, візантійський же був майже фіолетовим, і часом навіть з коричневим відтінком, тобто, був приглушеним. Пурпурний, бордовий часто переймають семантичне значення червоного, але на відміну нього вогнеобразність природи в них виявлена не так чітко, або, краще сказати, вона присутня тут в іншій якості: на противагу червоному кольору в пурпурі додається синій, тобто божественне і трансцендентне, тому пурпур – більш «небесний» колір, вишуканий і складний, доступний лише обраним. Цей колір

виділяли з ряду інших як найбільш благородний і такий, що володіє царською гідністю.

Тема змішання в природі цього кольору підводить до теми з'єднання протилежностей в символічному трактуванні. Носячи антиномічний характер, пурпур від цінностей вищого порядку здатний спуститися до позначення будь-яких негативних властивостей (в царському образі пурпура – слід кривавої жорстокості свавілля влади. А багряниця, надіта на Христа римськими воїнами в насмішку над Його царською гідністю, одночасно була символом Його мучеництва і наруги.

Синій і блакитний як кольори неба речового, є відображення Неба духовного. Звідси найменша матеріальність і «чуттєвість» цього кольору, його сильна духовна спрямованість Сама природа блакитного простору - глибина повітря.

У зображенні мандорли, як способу Божественного мороку, навколишнього Спасителя, синій - наслідок впливу найяскравішого світла, коли від великої кількості світлового потоку темніє в очах У символіці Божественного мороку він позначає незбагненність, недосяжність. Чи не колір у фізичному розумінні, а розумоосяжний пресвітлий морок.

Блакитний колір був улюбленим у іудеїв, вважався священним, був переважаючим кольором в завісах шкіни свідчення і священницькому одязі. Блаженний Феодорит в своєму тлумаченні на Книгу Чисел каже, що блакитний колір нагадував людині про небо, а, отже, і про Бога, що живе в Царстві Небесному у ранніх пам'ятниках візантійської архітектури небо в куполах зображує не золотом, а синім кольором. Ця традиція перейшла в монументальний живопис Русі. Образ духовного неба в іконах, як правило, позначався вузькою смужкою або сегментом кола синього кольору у верхній частині ікони.

Характер піднесеної неземної природи і особлива натхненність присутній у всіх символічних значеннях, засвоєних блакитним кольором. Сукупність саме цих якостей дало можливість встановлення міцного асоціативного ряду, який

зв'язує блакитний колір з третьою Божественною Іпостассю, Іпостассю Святого Духа. У цьому випадку він символізує високу енергію

Зелений колір займає в природі місце виняткове як за кількістю, так і за якістю. Це колір рослинності, що дає харчування міриадам істот тваринного світу. Зелені дорогоцінні камені широко увійшли до вжитку на Сході. В світському ракурсі каменів ці забарвлення служили знаком багатства, влади і привілейованого соціального стану. Слід зазначити, що на Близькому Сході особливе ставлення до зелених каменів було частково обумовлено їх світлоносністю, чистотою колірного тону і блиском. Саме тому смарагд – найпопулярніший камінь в мистецтві Сходу, так як йому личать якості здатні відобразити в матеріалі красу духовних цінностей. За тлумаченням Діонісія Ареопагіта, зелений колір – це позначення молодості, що знаходиться в повній силі наділені значенням життя, в духовному тлумаченні зелений колір відображає духовний розквіт. Маючи складну, складову природу, зелений амбівалентний. Незважаючи на перевагу позитивних моментів, що вкладаються в його символічне значення, він також є і приналежністю образів демонічного початку.

Фіолетовий колір – крайній колір спектра, самий короткохвильовий. Це свого роду загасаюче світло. Складний характер символічних значень цього кольору може бути частково обумовлений його місцем розташування в колірному спектрі. Це як би згаслий червоний, в ньому, так само як і в пурпурі, ми бачимо співіснування двох колірних структур синього і червоного. Маючи можливість розвитку в сторону будь-якого з них, в ньому переважно тяжіння до холодного. Подвійна природа фіолетового надає йому особливий неоднозначний характер. В даному випадку нас цікавить поєднання двох крайнощів. Фіолетовий об'єднує в собі початок і кінець «Аз есмь Альфа і Омега, перший і останній». Ці слова Господа Ісуса Христа повідомляють кольором додаткові можливості для розвитку його глибинного сенсу.

Фіолетовий виділяється з усіх спектральних квітів своєю складністю, він балансує між вогнем і прохолодою, між матеріальним і духовним, і останнім в

ньому надає явну перевагу, повідомляючи цьому кольору неземне значення особливої одухотвореності

Чорний колір виділяється із загального колірною ладу В спектрі білого сонячного світла йому не знаходиться місця, в символічному плані він мислиться як би за межами земного буття Виходячи з розглянутого нами порядку кольорів, як різноманітних відображень світла, можна визначити чорний колір як відсутність світла. Якщо світло – джерело всякого блага, життя, то тьма – символ зла, смерті, чорний колір сприймається як втілення невідання або нечистоти. Вкрай негативне значення чорний приймає в зображенні пекла Ад, по словопоходженню з грецького, означає місце, позбавлене світла.

Неоднозначність трактування сакральних символів відбилася в позитивній конотації чорного кольору повсякденних одягу духовенства і чернечих шат. Чорний в даному випадку – умертвіння гріха, і відповідно перемога доброго начала в людині.

Сірий і коричневі кольори в сакральному мистецтві безпосередньо пов'язані з певним асоціативним рядом – темою землі. Це пов'язано, перш за все, із землястою природою пігментів цих квітів Вживання коричневого в церковній практиці обумовлено його сприйняттям як темно-вишневого, або з іншого боку темно-жовтого, охристого кольору. У цих випадках йому засвоюється семантика тих кольорів, метафоричної заміною яких він є.

Підводячи підсумки короткого склепіння колірної символіки сакрального мистецтва, слід зазначити ряд закономірностей, які безпосередньо відображають особливості християнського світогляду. У колірному ладі, як цілісному організмі, простежується наскрізна ієрархічна структура На чолі виведеної системи ми бачимо одне джерело – світло. Єдина ідея світла відбивається у численних образах кольорів Світло, як першоджерело всього суцього, основа основ, творчий дух у вищому розумінні – це образ Бога Творця.

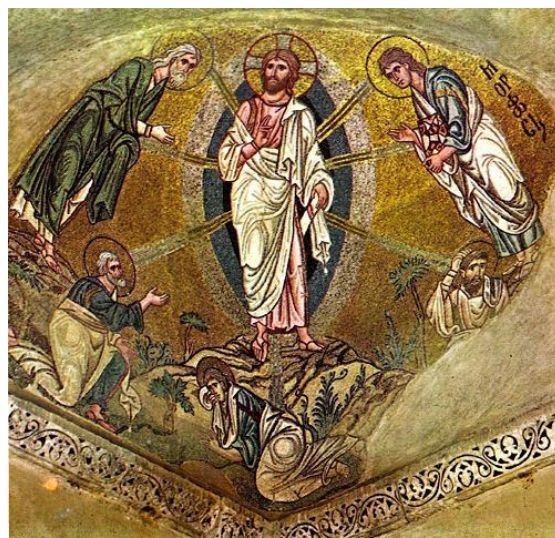
Мандорла (від італ. *Mandorla* «мигдалина») – в християнському мистецтві особлива форма німба, сяйво овальної форми, витягнуте в вертикальному

напрямку, всередині якого міститься зображення Христа або Богоматері (рідше святих).

Більшість вчених бачить витoki мандорли в мистецтві Стародавнього Риму і Палестини. Згідно ж однією з версій, в християнську іконографію образ потрапив з буддійського мистецтва через Персію і Вірменію. Найдавніші зображення мандорли в базиліці Санта-Марія-Маджоре і монастирі Латому датуються V століттям н. е.

Зображення Христа в мандорлі особливо властиво іконографії Преображення Господнього і Другого Пришестя; мандорла передає тут сяйво слави Господньої. Це ж значення прославлення має мандорла і в іконографії Успіння Божої Матері. Починаючи з кінця XII століття мандорла стала використовуватися в іконографії Воскресіння Христового. Детальне богословське тлумачення «Фаворське світло» отримав в колі исихастов.

Мандорла може мати як витягнуту, овальну форму, так і форму кола. Колір мандорли, оскільки символізує сяйво, складається з кілець, розташованих в порядку висвітлення - або до центру, або до країв. Сама мандорла часто буває зображена пронизаною тонкими золотими променями, або ці промені також можуть бути написані білою фарбою. Колір мандорли звичайно синьо-блакитний або червоний, іноді вона покривається золотом. На іконі преподобного Андрія Рубльова «Преображення Господнє» зі святкового чину іконостасу мандорла зображена синяво-чорним кольором.



а

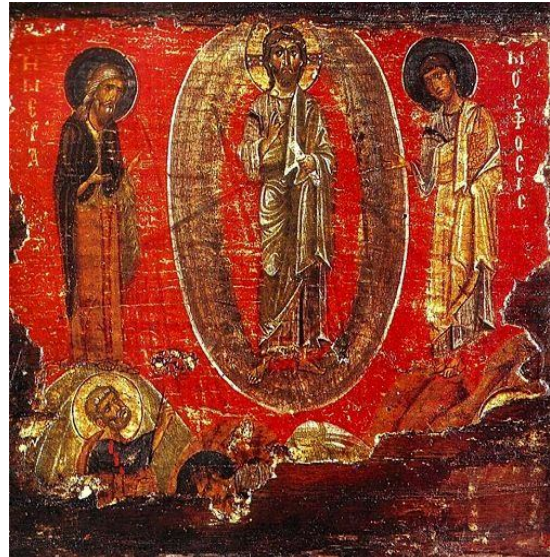


Рисунок 44 – Використання кольору у православному богослужінні – святковий одяг головного священика має блакитний колір, другорядні служителі одягнені у золотий одяг. Звичайні помічники – у сірі кольори землі. Зображення Мандорли у православних іконах має овальну або круглу чи прямокутну форму, нагадуючи фантастичний «портал» у сакральний світ духів (фото у вільному доступі з інтернету).

Фронтальна композиція

До фронтальних належать всі «площинні» композиції, а також композиції, які мають невисокий рельєф. Композиції на «площині» можуть бути представлені творами, виконаними в різних техніках і матеріалах. Можна

назвати твори живопису і графіки, виконані в традиційних техніках, і твори, що змогли з'явитися тільки на певному рівні розвитку науки і техніки. До них належать комп'ютерна графіка, голографія та інші. Фронтальна композиція широко використовується в роботах декоративно-прикладного характеру, де фактура матеріалу часто надає композиції рельєфність (текстиль – гобелен, скло – вітраж і т. ін.). Композиції, що «виступають з площини», тобто мають рельєф, також належать до фронтальних. Вони сприймаються глядачем фронтально і не потребують бокового огляду. Рельєф творів дозволяє виявити їх форму і композиційну побудову за рахунок світла і тіні. Таким композиціям властива гра фактури (мармурові рельєфи Мікеланджело, карбовані роботи грузинських майстрів, керамічні кахлі на соборах в Ярославлі, пряникові дошки, виконані в техніці різьби по дереву і т. ін.).

Фронтальні композиції частіше, ніж інші, створюються авторами як самостійні твори. Тим самим виключається вплив середовища (з'являється можливість не замислюватися про масштаб, стилістику, побудову простору), в якому вони будуть існувати. Самостійність твору підкреслюється рамою, лінією, бордюром та іншими композиційними засобами, які вирішують проблему виокремлення твору з простору, замикають композицію. Вона розвивається тільки всередині. І в той же час фронтальна композиція «в рамі» може стати елементом глибинно-просторової композиції у вирішенні як інтер'єру, так і екстер'єру. Своєю формою, пластикою, кольором, фактурою, побудовою вона може не тільки органічно увійти в композиційну структуру, але розвинути її і навіть стати композиційним центром.



Рисунок 45 – Використання фронтальних композицій в інтер'єрних рішеннях

Об'ємна композиція

До об'ємної композиції можна віднести твори мистецтва, що мають три виміри (довжину, ширину і висоту), тобто параметри, які характеризують об'єм взагалі. Це скульптура, дрібна пластика, малі архітектурні форми, роботи декоративно-прикладного характеру, різні утилітарні об'єми (посуд, меблі, транспортні засоби, одяг — загалом, все те, що включає в себе дизайн). Навіть в цьому простому перерахуванні відчувається, яке широке застосування може мати об'ємна композиція у нашому житті для створення функціональних предметів, що забезпечують життєдіяльність людини.

Протягом століть існування об'ємної композиції змінювались художні і пластичні принципи. Віддаючи перевагу тим чи іншим стилям, велися пошуки

нових матеріалів і способів їх виготовлення, але закони гармонії і краси залишалися незмінними. Засоби гармонії, за допомогою яких художники досягали найкращих результатів, і понині залишилися тими ж.

Об'ємну композицію можна розділити на два типи: симетричну і асиметричну. Найпоширеніша — симетрична об'ємна композиція, що має вертикальну вісь. Всі чотири (або більше) сторони щодо неї однакові. Такий симетричний об'єм в основному організує навколо себе і однаковий простір, тому що він орієнтований на однакове сприйняття з усіх сторін. Характерним прикладом таких композицій можна назвати дорожні орієнтири, верстові або знакові стовпи, міські ліхтарі минулих століть, зразки садово-паркової архітектури (наприклад, ротонди). Але й дрібніші предмети можна віднести до категорії симетричних об'ємних композицій. Скажімо, горщик, виконаний на гончарному крузі.

Симетричність об'ємної композиції надає їй врівноваженість, що є дуже важливим для створення утилітарних предметів, а також статичність, за допомогою якої можна організувати акцент об'єму в «рухомому» просторі. Асиметрична об'ємна композиція має широкі можливості для вирішення неповторних пластичних завдань і складного руху мас. За допомогою асиметричної об'ємної композиції можна зрозуміти художній образ, створений автором, простежити виражену їм пластичну тему тільки рухаючись навколо неї. Асиметрія дозволяє більш ємно висловити образ, передавши всю його багатогранність. Саме асиметричну об'ємну композицію легше розвинути, вкласти в відповідний простір. Або простір підпорядкувати їй.



Рисунок 46 – Поєднання фронтальної та об'ємної композицій в одній експозиції

Глибинно-просторова композиція

Глибинно-просторова композиція є вершиною творчих можливостей для художника. Вона впливає на глядача не тільки поєднанням площин, об'ємів, а й паузами між ними. Вплив простору незаперечно сильніше, ніж площини або об'єму. Йдеться не про значущість або художню цінність, а саме про ступінь можливого впливу, у просторі вона більша, оскільки глядач належить до нього та огортає його. Вплив гармонійного простору, побудованого за законами гармонії, сприятливо впливає на особистість. Однак, глибинно-просторова композиція вирішує й інші задачі. Так, використовуючи вплив простору, емоційно забарвленого, що несе визначений образ, філософію, можна змусити

підкоритися йому. Ця його особливість постійно використовувалася протягом всієї історії людства. Так організовувалися гладіаторські бої, виходи царюючих осіб, інквізиторські дійства і т. ін. Все це робили обмірковано, komponували в просторі елементи (місця глядачів, помости, балдахіни, прапори, і т. ін.). Враховувався кількісний вплив кольору і фактури. Наприклад, золото парчі, червоний колір оксамиту, чорний – сутани, блиск озброєння. Активно використовувалися світлові й звукові ефекти. Гарячі багаття й смолоскипи, барабани, сигнал труби та інші ефекти – все загалом створювало атмосферу, що психологічно впливала на глядача. Те ж саме відбувається і на спортивно-театралізованих виставах (відкриття Олімпійських ігор, гала-концерти, шоу різного роду і т. ін.). Рівновага залежить від розташування основних мас композиції, від організації композиційного центру, від пластичної і ритмічної побудови композиції, від її пропорції, від колірних, тональних і фактурних відносин окремих частин між собою і цілим і т. ін. Рівновага проявляється по-різному в симетричних і асиметричних композиціях. Наявність симетрії ще не є гарантією врівноваженості в композиції. Кількісна невідповідність симетричного елемента і площини (або диспропорція частин і цілого) робить її візуально неврівноваженою. Людина завжди тяжіє до рівноваги форм, що створює повніший психологічний комфорт, гармонію проживання в предметно-просторовому середовищі. Урівноважити симетричну композицію набагато легше, ніж асиметричну, і досягається це простішими засобами, оскільки симетрія вже створює передумови для композиційної рівноваги.

Вдало знайдена симетрична композиція сприймається легко, незважаючи на складність її побудови. Асиметрична ж, часом, потребує тривалішого осмислення і розкривається поступового. Проте, твердження, що симетрична композиція є виразнішою – неправомірне. Історія мистецтв доводить, що асиметрично побудовані за законами гармонії композиції ніяк не поступаються виразністю, з погляду художньої цінності, симетричним.

Глибинно-просторова композиція характеризується єдністю об'ємів, просторів та їх співвідпорядкованістю. Цілісність архітектурної композиції

відображає логіку і органічність зв'язку утилітарних, художніх і естетичних якостей її елементів.

Єдність композиції вимагає, щоб група елементів була органічно пов'язана в ансамбль (від французького *ensemble* – «разом»), тобто була б забезпечена взаємна, узгодженість та органічний взаємозв'язок та єдність частин, що утворюють єдине ціле.

Архітектурний ансамбль припускає наявність функціональної та просторової організації з певним і характерним художнім виглядом і задумом. У цій єдності закладений і принцип підпорядкування стосовно основної головної ідеї, образу, що складає ядро композиції. Вони виражаються через ознаку (наприклад, тільки «вище») або за допомогою декількох ознак ядра (наприклад, «вище», «легше інших», «іншого кольору», «іншої структури», «іншого розміру» тощо). Ядро (центр) активно домінує в глибинно-просторової композиції. Єдність архітектурної композиції досягається за умови, якщо елементи характеризуються однорідними ознаками. Тоді супідрядність може досягатися шляхом переміщення одного з елементів в середину композиції. Єдність характеру архітектурних об'єктів визначається сукупністю індивідуальних рис, які об'єднані їх однаковим функціональним призначенням і конструктивним рішенням будівель.

Характер форми також визначають її стильові особливості та сприяє її єдності. Різноманітних може виявитися споруда в межах одного стилю. Завдання архітектора і конструктора в цьому випадку повинні і полягати в тому, щоб різноманітні частини будівлі або споруди вирішити, як єдину цілісну форму.

Єдність характеру форм відносять до головних властивостей глибинно-просторової композиції. Але його правомірно розглядати і як особливий синтезуючий засіб, який вбирає багато чого від інших засобів (пропорцій, пластики, співвідношень маси і простору тощо.). Як особливий засіб композиції характер форми пов'язаний з образністю архітектурного об'єкта, і їм можна користуватися при вирішенні складних композиційних завдань.

При вирішенні глибинно-просторової композиції дуже важливо дотримуватися композиційної рівноваги – це такий стан співвідношень форм і простору, при якому всі елементи збалансовані між собою. Воно не співпадає з простим порівнянням розмірів та величин форм та простору, а залежить від розподілу основних мас композиції відносно її центру.

Цілісність і єдність глибинно-просторової композиції досягається виявленням композиційного центру, який співпадає з головним архітектурним об'єктом (домінанта) і підпорядковує собі всі інші його елементи.

Існують різні тлумачення поняття центр композиції, проте в більшості випадків воно трактується як місце зосередження основних, найважливіших зв'язків між усіма елементами (як правило, це і смисловий центр композиції). Композиційний центр може бути виявлений за рахунок характеру організації простору, пропорцій, розташування головної (якщо вона є) і другорядних осей, за допомогою пластики форми, колірних і тональних відносин окремих частин цілого» [7].



Рисунок 47 – Глибинно-просторова композиція рішення святкового освітлення площі Архітекторів у Харкові (студентська робота)

Тема 1.2.3 Людина – міра усіх речей. Поняття про модульність. Модулори

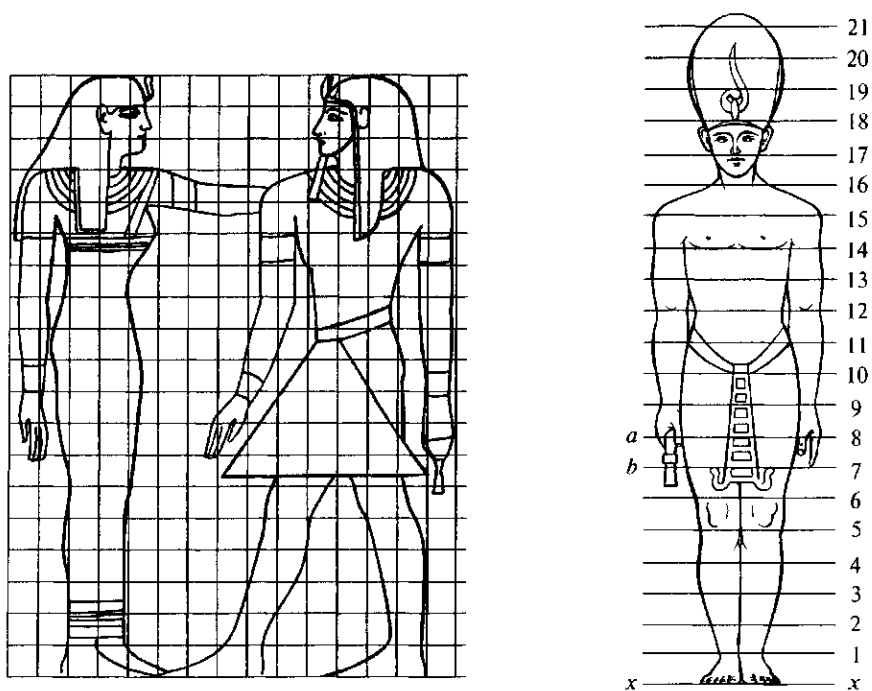


Рисунок 48 – Зображення людини відповідно певній модульній системі у стародавньому Єгипті та в античному світі

Давньогрецький філософ Протагор відомий як автор вислову «Людина – мірило всіх речей (існуючих – що вони існують, неіснуючих – що вони не існують)» був софістом і мав на увазі, що «людина є критерій усіх справ, діянь». Але за часів відродження Леонардо Да Вінчі цю фразу тлумачив по-іншому. Він доводив, що людина, як найвища істота у світі, створена Богом несе у своїй будові усі розміри, математичні закономірності, що їх можна віднайти у світі. Це твердження для нього було явним у наведеному нижче рисунку.

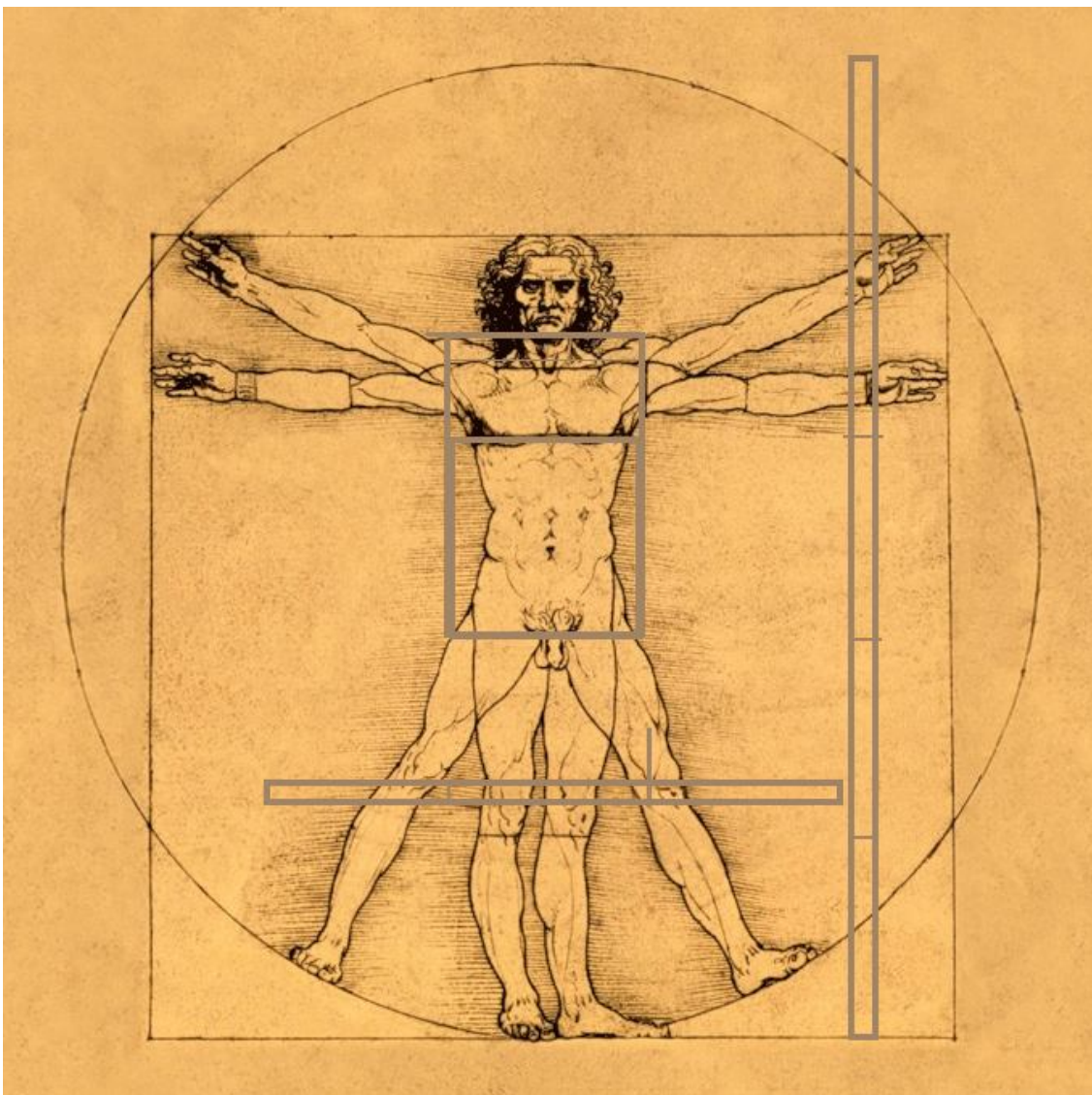


Рисунок 49 – Вітрувіанська людина Леонардо Да Вінчі

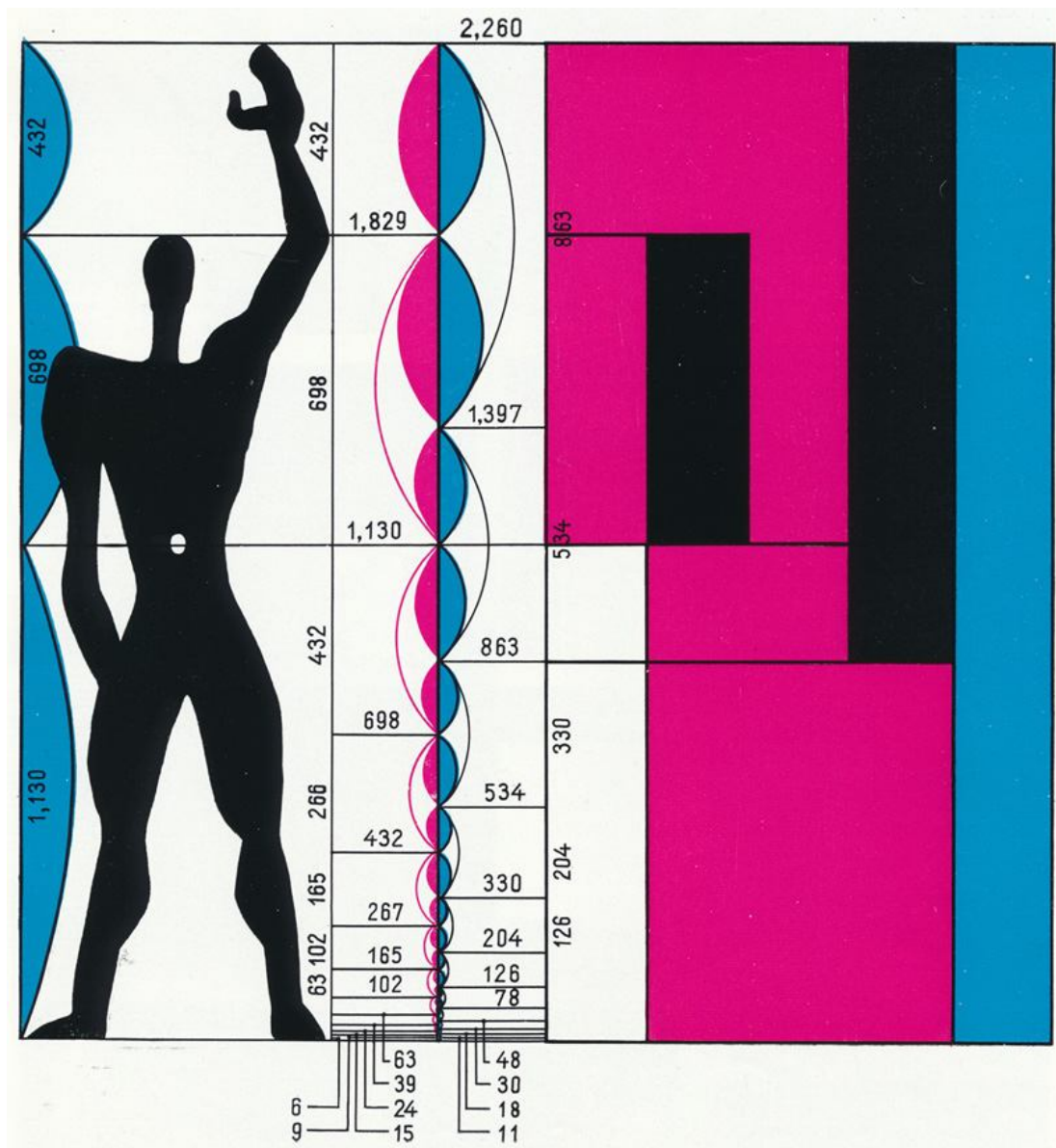


Рисунок 50 – «Модулор» французького архітектора Ле Корбюзьє

Прийоми і методи, співвідносні з завданням привнесення людської складової в об'єкти, досягнення гармонії структурних зв'язків між людиною і річчю, обладнанням, спорудами і предметно-просторовим середовищем в цілому.

Головне у композиції – рішення задач, пов'язаних з супідрядністю як домірністю і узгодженістю простору, маси і світлового потоку окремих елементів композиційної структури. За допомогою цих основних категорій теорії композиції організовані простори, маси конструкцій і матеріалу і їх світлові характеристики об'єднуються в єдине ціле. Використовуючи засоби

композиції ми і створюємо не тільки функціонуючий архітектурний або дизайнерський об'єкт, але і його художній образ [3].

За кожною з цих категорій стоять конкретні засоби композиції. За співвідлеглістю – виявлення характеру об'ємно-просторової структури і тектонічних відносин; за домірністю – знаходження необхідних пропорцій, метроритмічних, масштабних і інших характеристик реальних архітектурних і дизайнерських структур, що сприяють оптимальній організації форм, у тому числі, з точки зору їх гармонізації, за узгодженістю – уточнення пластичних характеристик цих форм з урахуванням світло-колірного середовища і умов сприйняття об'єкта або комплексу.

При всій важливості правильного використання засобів композиції, пов'язаних з категоріями пропорційності і узгодженості, особлива увага повинна бути звернена на такі її засоби, як об'ємно-просторова структура і тектоніка, оскільки саме вони перш за все пов'язані з особливостями архітектурної та дизайнерської творчості.

У різних людей існує різне уявлення про простір, різне до нього ставлення. За традицією дизайнер і архітектор піклуються головним чином лише про візуальну організацію того, що видно в споруді, але при цьому не завжди враховують, що кожен споживач має власне, виховане з дитинства, ставлення до простору, і їх сприйняття композиції різне. Момент врахування «людського фактора» тут дуже важливий, так як даний конкретний простір завжди призначений для конкретних людей, конкретного регіону, для конкретного часу, та певної функції, що і відображається на формоутворенні як одиничного об'єкта, так і їх комплексів.

І в окремих спорудах, і в комплексах завжди між собою взаємодіють внутрішні і зовнішні простори. Оскільки виникають різномасштабні структури, виникає і ієрархія окремих елементів усередині цих структур. Найбільш важливі в соціально-функціональному відношенні ділянки простору осмислюються як «головні місця подій», стають головним елементом всієї композиції. Називаючи цей елемент «святилищем», Л. Кан відзначав, що

простори, які обслуговують і ті, що обслуговуються, мають бути розділені, і що на цьому будується об'ємно-просторова структура, а в кінцевому рахунку – вся композиція [5].

«Інший аспект організованого простору пов'язаний з людиною: як саме вона сприймає його візуально. Відзначаючи важливість цього зв'язку, В. Антонов вводить до архітектурної мови поняття «просторової дистанції» або «характеру подолання простору». Різні простори, в залежності від того, які їхні світлові характеристики і як вони між собою поєднуються, по-різному і сприймаються, що має величезне значення для виразності композиційних форм.

Вельми характерним засобом композиції є тектоніка – естетично осмислений вираз роботи конструктивної структури в пластиці «зовнішньої» форми. Для більшості проєктованих сьогодні об'єктів взаємозв'язки конструктивних елементів (їх маси) і організованого відведеного їм обсягу або простору вельми істотні, тому що складають основу їх виразності.

Розуміння терміну «Середовище» як єдності матеріально-просторових умов провадження будь-якого процесу, явища, події та особливостей самого цього явища сформувалося в 1960-ті роки, разом з появою середовищного підходу, що декларує комплексність, взаємодію існування і розвитку людини та її оточення, створюваного нею в результаті її діяльності. Таким чином, у змісті цього поняття розрізняються три складових: просторове середовище (феномен природного або штучного походження з відповідними фізичними – температура, вологість і т. п. – особливостями), речове, предметне наповнення цього простору (предметне середовище) – обладнання, інженерне та технологічне оснащення з його утилітарно-функціональними, пластичними, фактурними та іншими зоровими характеристиками, і те явище, дія, процес, для якого створене або склалося дане середовище. Сприймаються ці три сторони Середовища тільки спільно, в процесі взаємодії, що відбивається на закономірностях і прийомах його дизайнерського формування.» [5].

Як вважав В. Гропіус, історична місія архітекторів полягає в тому, щоб привести все предметні форми людської середовища в таке органічне супідрядність, яке зв'язало б їх у гармонійний простір для життя.

Форми взаємодії архітектури та дизайну впливають, таким чином, як із загальних завдань архітектурного проектування, так і з умов будівельного і промислового виробництва, але головне – з вимог підвищення рівня технологічного, інженерного та побутового обладнання сучасного середовища проживання за останні десятиліття [6].

Однак принципи взаємодії архітектури та дизайну істотно змінилися. Характерним прикладом такої зміни стала в 50-х роках ХХ ст. Ульмська школа дизайну, в поле зору якої потрапила масова індустріальна архітектура. Основне завдання цієї школи – формування культури мислення, яка дозволяє спеціалісту самостійно орієнтуватися в мінливих умовах науково-технічного прогресу і соціально-культурної, політичної та економічної динаміки суспільства і без тривалого адаптаційного періоду активно включатися у вирішення нетривіальних проблем, що виникають при проектуванні, що вимагає взаємозбагачення коштів архітектури та дизайну. Осмислення тенденцій обліку в проектуванні «цінностей життя» показало, що і архітектура, і дизайн давно орієнтовані на середовищний підхід до формування нашого оточення. Дизайн архітектурного середовища - вид проектування, пов'язаний з постановкою та вирішенням особливого типу проектних завдань (у тому числі для знову споруджуваних або реконструйованих об'єктів), що відрізняються комплексним використанням засобів просторової і предметної організації середовища існування в самих різних сферах – від житлової до виробничої.

Петер Беренс – найбільший німецький художник і архітектор, один з основоположників сучасного дизайну, один із засновників Мюнхенського Сецессиона і Німецького Векбунда. Беренс відомий, насамперед, як представник архітектури функціоналізму і прихильник використання нових конструкцій і матеріалів, таких, як скло і сталь.

У 1907 р. Беренс прийняв пропозицію стати радником концерну «АЕГ» і вперше в історії провів його повний «ребрендинг», спроектувавши в єдиному стилі не тільки заводські та офісні будівлі, а й точки роздрібного продажу, офісні меблі, рекламні щити, продукцію (фени, вентилятори), упаковку і таке інше.

Змістовий модуль 1.3 Біоніка та біонічні формоутворення. Розклад форми на елементи. Поняття про аналог та стилізацію. Поняття "знаковості" змісту у композиції. Орнаментальна композиція. Композиційні зв'язки як відображення внутрішньої будови об'єкту. Композиція культових архітектурних споруд світу. Поняття стилю в мистецтві та архітектурі

Тема 1.3.1 Біоніка та біонічні формоутворення. Розклад форми на елементи. Поняття про аналог та стилізацію

Біоніка, біоміметика або біомімікрія — використання біологічних методів і структур для розробки інженерних рішень та технологічних методів. Слово «біоніка» було запропоноване Джеком Стілі 1958 року, ймовірно від грецького βίον – «одиниця життя» і суфіксу -іс — «-подібний», тобто «біоніка» означає «життєподібний». Деякі словники, проте, вказують походження від англійських слів biology + electronics (тобто біологія + електроніка).

Використання технологічних методів різноманітних видів живої природи для розробки штучних методів, на думку прихильників біоніки, є корисним через те, що живі організми, в тому числі флора і фауна, пристосувалися до вузькоспеціалізованих екологічних ніш і під еволюційним тиском, виробили дуже ефективні способи використання власних ресурсів.



Рисунок 51 – Біоніка у модельному одязі



Рисунок 52 – Зразки біонічних об'єктів, які використовуються людиною у конструюванні

Одним з успіхів біоніки дотепер, є розробка брудо- і водовідштовхувальних покриттів, використовуючи спостереження поверхні листка індійського лотосу, що майже не змочується водою за рахунок так званого ефекту лотоса. Іншими відомими прикладами застосування біоніки, є надання корпусам кораблів форми тіла дельфіна (див. обтічність), сонар, радар

та ультразвукова діагностика (останні методи наслідують ехолокацію кажанів). Далекосяжними, є дослідження механізмів польоту птахів та комах.

В галузі інформатики, методи біоніки привели до розробки штучних нейронів, штучних нейронних мереж, інтелекту натовпу і генетичних алгоритмів. Останні переймають, власне процес еволюції, просуваючи ідеї біоніки далі, ніж імітація наявних біологічних систем.

Ідея застосування знань про живу природу для вирішення інженерних завдань належить Леонардо да Вінчі, який намагався побудувати літальний апарат з крилами, як у птахів –орнітоптер.

Поява кібернетики, що розглядає загальні принципи управління і зв'язку в живих організмах і машинах, стала насагою для ширшого вивчення будови та функцій живих систем з метою з'ясування їх спільності з технічними системами, а також використання отриманих відомостей про живі організми для створення нових приладів, механізмів, матеріалів, тощо. Важливою подією в історії біоніки був розвиток механіки, основу якої заклав англійський фізик Ісаак Ньютон (1642–1727) в роботі «Математичні начала натуральної філософії». Його механіка була доповнена законом Гука (1635–1703), який став основою техніки, фундаментом раціонального проектування машин і механізмів.

1960 року в Дайтоні (США) відбувся перший симпозиум з біоніки, який офіційно закріпив народження нової науки. У 1979 році іспанські архітектори Гав'єр Піоз, Роза Сервер, Єлой Селайя розробили проєкт «*Bionic Tower*» – вертикальне місто-вежу, висотою 1228 метрів з використанням біотехнологій, які мають вирішити проблему зростання населення світу, екологічним способом.

Принципи стилізації та декоративне зображення елементів живої та неживої природи

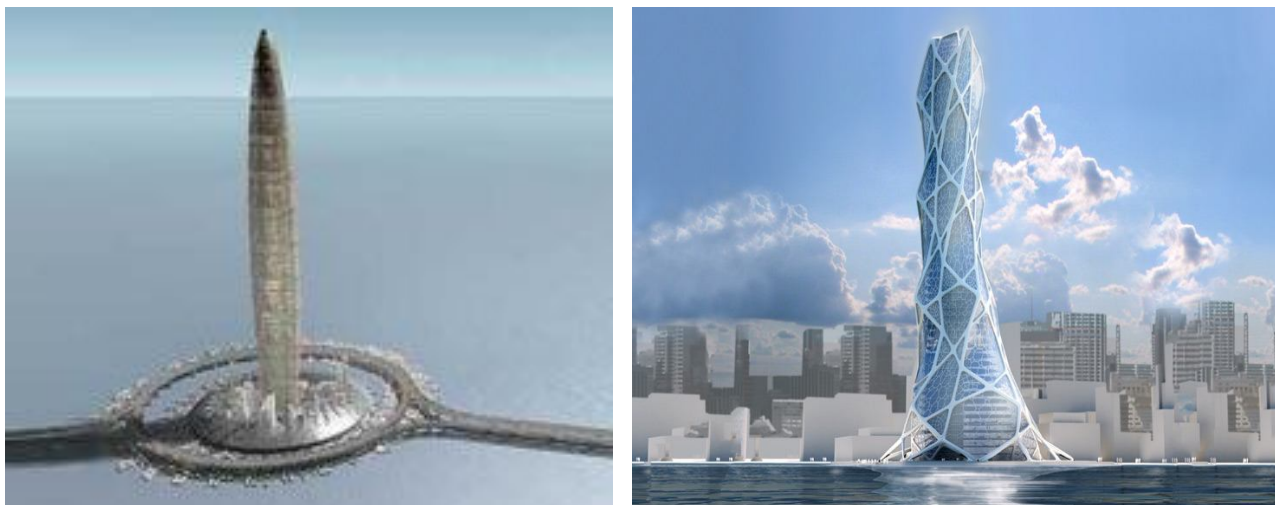


Рисунок 53 – Використання біонічних принципів у сучасній архітектурі

Архітектори використовують не лише форму, а й принципи побудови конструкції.

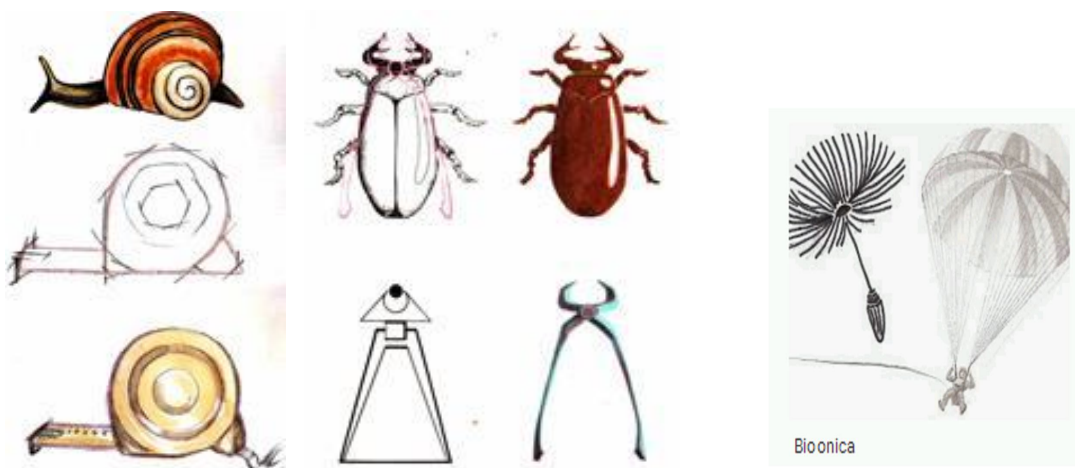


Рисунок 54 – Поступова стилізація природного елемента та його «технізація» у побутові речі

Різні за формою і кольором *мотиви* (малі структурні елементи рослинного і тваринного світу, предмети побуту й сама людина) є джерелом творчості для всіх народів у всі часи. Людина отримує уяву про красу,

гармонію у спілкуванні з довкіллям. Але, створюючи художній образ, вона не відтворює предмет із фотографічною точністю, а перетворює його за допомогою художніх засобів. Творчо переробляючи мотиви природи в художні образи, майстри застосовують певні узагальнення.

Натурні замальовки, начерки, етюди — це *початковий етап* переробки природних форм у декоративні. У них необхідно передати найбільш характерні риси зображуваного.

Наступний етап роботи – створення образу з пам'яті та за уявою, узагальнюючи обриси, форми. Переробку натурних замальовок у площині декоративної композиції і стилізації найкраще виконувати засобами графіки або в техніці аплікації. При цьому слід пам'ятати про різні завдання художників станкового і декоративного мистецтва. Наприклад, якщо завдання художника – передати типові риси конкретного об'єкта, то в декоративному мистецтві виявлення типових рис спрямоване на створення узагальненого декоративного образу з рисами орнаментальності, умовності.

Переробка пейзажних мотивів у декоративні вимагає попереднього вивчення оточення, уміння узагальнити природні мотиви. У виконанні вправ необхідно орієнтуватись на ритмічну, врівноважену організацію композиційних елементів та на гармонію кольорових відношень. Перетворюючи предмети натюрморту в декоративні композиції, можна довільно змінювати розміри предметів, їх колір, тональні відношення.

Найбільш складним об'єктом відтворення в декоративному мистецтві є людина. Треба пам'ятати, що образ людини повинен бути завжди пізнавальним, узагальнення форми може здійснюватись до певних меж.

Стилізація — це процес активного відбору найбільш характерних ознак форми, свідомої відмови від усього другорядного, синтез пластичної форми з орнаментальним образом.

Принципи стилізації (рис. 56):

- а) узагальнення форми в її межах;
- б) узагальнення форми зі зміною обрису (окреслення предмета);

- в) узагальнення форми і спрощення конструкції;
- г) зміна характеру форми на більш декоративний;
- г) перетворення об'ємної форми в площинну.

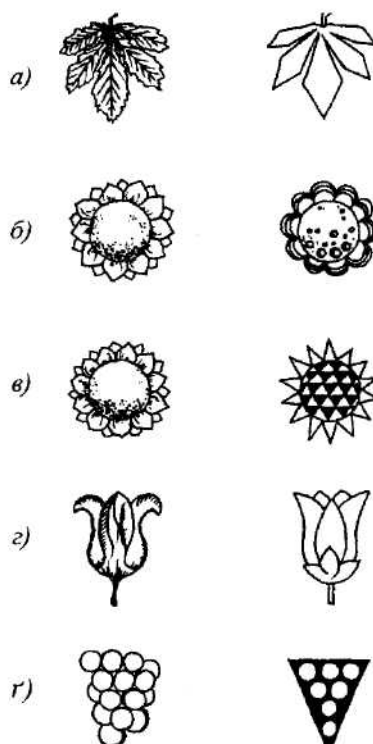


Рисунок 55 – Поступове спрощення та геометрізація рослинної форми

Стилізація природних форм є перетворенням живої форми в спрощену або в ускладнену, відповідно до призначення орнаменту

Поняття "знаковості" змісту у композиції. Орнаментальна композиція як поєднання семантичних символів

Орнамент (від *ornamentum* – прикраса (лат.) – візерунок або узор, побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих тваринних чи рослинних мотивів. Орнамент, як прикраса, відіграє функцію естетичного оздоблення тіла (ювелірні прикраси), приміщення, споруди (архітектурні прикраси), чи будь-якого іншого простору. Але на ділі ці основи орнаменту часто дуже вибагливо комбінуються плетіння зі звіриними мотивами, комбінується й рослинний орнамент зі звірями, звірі навіть нерідко

входять і до геометричного орнаменту (в західноукраїнських писанках та вишивках); отже, мотиви орнаменту між собою переплітаються, поєднуються.

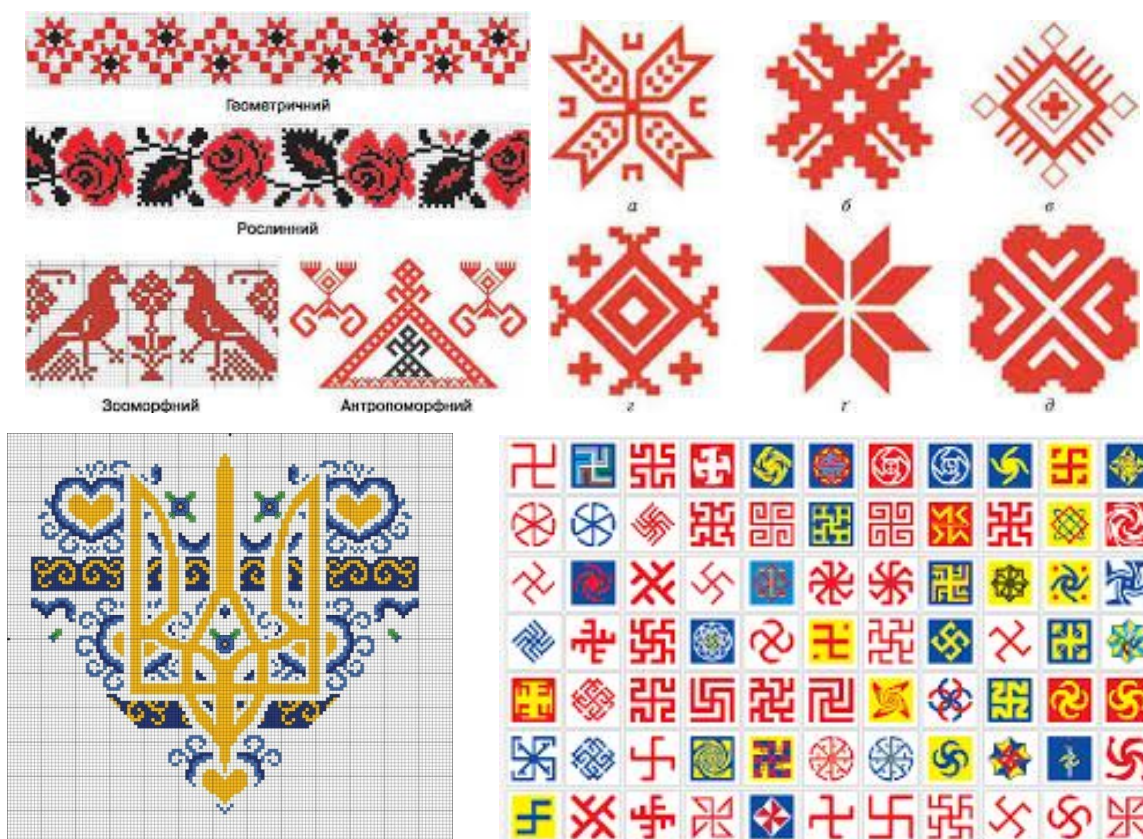


Рисунок 56 – Елементи орнаментів: стилізовані рослинні та тваринні форми, геометричні елементи, побутові, геральдичні та солярні символи (фото у вільному доступі в Інтернеті)

Орнамент — це досить складна система, що komponується з різноманітних елементів, знаків, символів, які взаємодіючи між собою, створюють цілісну енергетичну картину, зрозуміти яку сьогодні глибоко важко.

К. Широцький підкреслив, що «на найпростішій і на найскладнішій стадії в розвитку орнаменту народ звертається до природи, але не просто копіює навколишню дійсність, а перероблює, спрощує і своїм умовним малюнком створює власний стиль».

Види орнаменту: Рослинний, Зооморфний, Антропоморфний, Геометричний, Каліграфічний, Пейзажний

Тема 1.3.2 Композиційні зв'язки як відображення внутрішньої будови об'єкту. Композиція культових архітектурних споруд світу. Поняття стилю в мистецтві та архітектурі

Будова архітектурної споруди зовні майже завжди відповідає її внутрішній конструкції. Засоби будівництва огороджуючи поверхонь – стін та покрівлі найчастіше відображаються у зовнішньому вигляді. Поняття «тектоніка» вже розглядалося нами як саме таке відображення. Але іноді, в залежності від стилістики будівлі, внутрішня будова приховується за декором поверхонь та специфічними ефектами. Проте, у світовій практиці вважаються найгармонічнішими саме ті споруди, в яких конструктивна основа добре виражена зовні. Для кожної епохи це свої риси, але вони завше відповідають функціональному призначенню споруди.

Декілька прикладів, в яких добре видно внутрішні композиційні зв'язки.

Антична архітектура – на фронтонах чітко виділено конструктивну схему ордеру. На колони покладено абаки, на які спираються поперечні балки, на які, в свою чергу, спираються повздовжні балки, позначені тригліфами.



Рисунок 57 – Храм Зевса (реконструкція)



Рисунок 58 – Грецькі храми Ерехтейон та Храм Ніки Самофракійської

Найгармонійніше оформлення стічно-балочної конструкції – усі пропорції підкреслюють роботу колон, що приймають вагу даху через балки.

Готична архітектура



Рисунок 59 – Собор Нотр-Дам де Пари.
Зразок готичної сакральної архітектури
Сприйняття навантаження – контрфорси, ажурність стіни, навіть химери функціональні – водовідведення



Архітектура відродження



Рисунки 60–61 – Архітектурні пам'ятки Відродження сприйняли конструктивні особливості античної архітектури



Рисунки 62–63 – Архітектура епохи класицизму, що канонізує та відточує традиції античної архітектури (симетрія та велич фронтонів, ордерна колонада, скульптурне оздоблення), але більш гуманістично та сучасно, відповідно клімату (більша площа поверхні залишається стіною, менше за розміром вікна, кілька поверхів тощо).

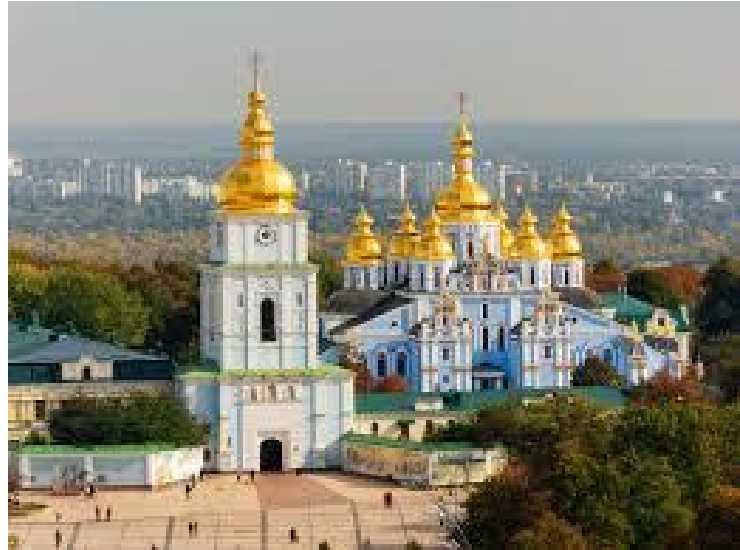


Рисунок 64 – Харківський Покровський Собор та Київський Свято-Михайлівський Золотоверхий монастир – зразки українського бароко



Рисунок 65 – Будівля монастиря при Харківському Покровському соборі



Рисунок 66 – Житлова будівля у Харкові по вул. Пушкінській

Поява залізобетону визначила появу нової стилістики – напівкруглі еркери та балкони, плавні криволінійні очертання мансардних стін, характерні вікна та ліпнина – типовий український модерн



Рисунки 67–68 – Конструктивізм як зовнішнє вираження внутрішньої конструкції



Рисунок 69 – Будівля Харківського Госпрому – найвідоміший зразок архітектури конструктивізму



Рисунок 70 – Архітектура Соарінена та Френка Герри – Постмодернізм.
Риси біонічної архітектури



Рисунки 71–74 – Архітектура деконструктивізму та органічна біонічна архітектура – протилежні напрями, що шукають сучасну виразність споруд

Стилі в архітектурі відповідають певним стилям у образотворчому мистецтві за часом. Але у мистецтві часові рамки здвинуті, стильових напрямів більше. Мистецькі стилі скоріше прив'язані до суспільних стосунків, ніж до розвитку науки та техніки. Вони виражають настрої суспільних верств, а не конструктивні досягнення. Але композиційні закони залишаються вірними у будь-якому художньому стилі. Найкращі зразки завжди побудовані саме за цими законами. Особливо яскраво закони композиції можна побачити у творах супрематистів.

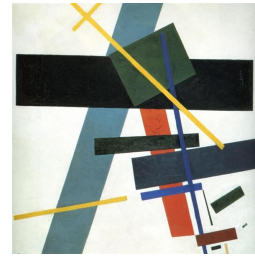
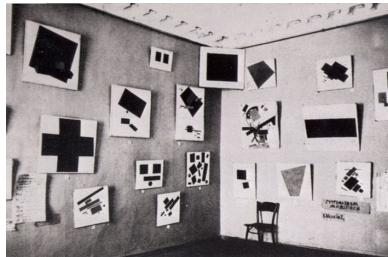


Рисунок 75 – Супрематичні композиції К. Малевича

**Тема 1.3.3 Образність у художній композиції. Абстрактне і реальне.
Асоціативна композиція. Тематична композиція в мистецтві.
Систематизація понять художньої композиції відповідно фаховим
особливостям**

Образність у художній композиції. Абстрактне і реальне

Згодом переконаєшся, що в основі будь-якої творчості лежить композиція, що все починається і закінчується нею, що в ній сфокусовані всі складові ремесла. Вона може бути елементарною, а може бути вивірена математичною логікою, підпорядкованою інтуїції художника.

За твердженням І. Репіна «мистецтво без науки ще не мистецтво». Не знаючи законів зображення, художник буде не раз заведеним в глухий кут, навіть з тією ж натурою, на яку він так розраховує.

Композиційний аналіз творів мистецтва

Композиція — це закономірні зв'язки і відношення, які виникають між окремими частинами твору. Деякі з них сприймаються безпосередньо зором (кількісні), інші — логічним мисленням (якісні). До перших відносяться тонові, кольорові, пропорційні й інші відношення, а також функціональні значення форми. До других — зв'язки і відношення, які виражають морально-естетичне значення мистецького твору.

Кількісні зв'язки й відношення охоплюють такі поняття: зображення відносно розмірів натури; пропорції сторін вибраного формату; масштабність і рівновага площини окремих елементів і простору між ними; повороти предметів (у фас, у півоберта, у профіль, у комбінованому і складному положеннях), рівень горизонту, положення джерела світла; розподіл світлотіні, тональності; рівновага світлого й темного, а також основні кольорові плями; взаємне розташування частин зображуваних об'єктів; контрасти фігур і фону (кольоровий, світлотіньовий, розмірний); організація елементів композиції в просторі (метр, ритм) та ін. Це формальні ознаки композиції. Під впливом пережитої автором події формальні ознаки композиції виступають як елементи

його художньої мови. У такий спосіб художник досягає певного якісного вирішення задуму. Як композитор нотами, він користується названими засобами для вираження основної думки картини. Відводячи кожному засобу певну роль, художник досягає життєвої правдивості твору.

Використання формальних ознак композиції визначають наступні принципи: цілісність, підпорядкованість, співмірність, рівновага, єдність. Використовуючи їх, художник виражає якісні зв'язки і відношення в композиції.

Творчий задум. Абстрактне і Конкретне. Реалізм. Мова реальних символів.

Асоціативна композиція

«Світ, в якому живе сучасна людина, є предметним у своїй основі. Предметами, об'єктами, виділеними з середовища, є об'єкти живої і неживої природи, продукти праці людини, сама людина. Ці предмети, взаємодіючи між собою, об'єднуються в комплекси, ансамблі, системи, утворюючи нові, більш складні цілісні об'єкти. З розвитком науки і виробництва об'єкти стають все складніше, а їх вивчення, творення і управління ними стає все більш важкою справою. Вивчення і створення таких об'єктів відбувається при обов'язковій участі сприйняття. Тому в загальній проблемі сприйняття може бути виділена її важлива частина - проблема сприйняття цілісних об'єктів» [8].

Виконання всіх законів і правил композиції ще не гарантує художнику отримання прекрасної картини. Тільки творчий підхід до вирішення композиції, до вибору прийомів і засобів, винахід їх саме для цієї картини гарантують успіх. Художник має право обирати з величезного арсеналу виражальних засобів саме ті, які забезпечать успішне художнє перенесення його думок і почуттів на площину картини. І в цьому йому допоможе розвинене композиційне мислення, яке є основою мистецького світогляду.

В картині, малюнку, творі скульптора, дизайнера, архітектора головним є той образ, ідея, яку закладено автором, яку автор намагається донести до глядачів за допомогою різних художніх засобів. Образність надає сенс будь-

якому твору, без неї ж абстрактні вправи не принесуть естетичного задоволення, залишаться ескізами, пошуковими начерками художника.

Конкретне – поняття, в якому мислиться предмет у сукупності своїх ознак; синонім діалектичного зв'язку, розділеної єдності; абстрактне – поняття, в якому мисляться властивості або відношення предметів, які відокремлені від самих предметів; не протиставлення конкретного, а етап руху самого конкретного. Складні філософські поняття у мистецтві можна спрощено пояснити наступним чином: зображення, на якому можна побачити реальні або фантастичні речі, предмети, персоналії, явища природи або тварини, рослини, живі істоти – усе це конкретні зображення. Якщо ж художній твір можна описати лише як сукупність колірних та тональних плям, геометричних форм або явищ, що не мають назви, таке зображення вважається абстрактним. Абстрактне зображення може мати на увазі конкретні явища чи предмети, але напряду їх не називає. Абстрактне зображення людина сприймає в залежності від соціальних та особистих психологічних асоціацій.

Якщо символика абстракціонізму дуже розпливчата, неточна, то існує й символика реалізму – досить конкретних реальних символів. Так, наприклад, хрест є символом смерті, а в сакральному мистецтві – символом мук та відродження Христа, серце – символом любові, а коло, перекреслене червонною смугою – символом заборони. Таких конкретних символів багато і у реальному житті.

Асоціативна композиція передбачає використання абстрактних елементів, або дуже спрощених конкретних елементів, але таких, що несуть певну символіку, мають однозначне тлумачення для більшості людей. Асоціативна композиція може виражати якісь не зовсім конкретні, матеріальні поняття, але й мати символічне значення. Темою асоціативних композицій можуть бути стихії природи, настрої, музика, музичні ритми тощо.

Нижче наведено приклади асоціативних композицій, виконаних студентами за завданнями: спорт, місто, стихія тощо.



Рисунок 76 – Асоціативні композиції на тему «стихії»

Систематизація понять художньої композиції відповідно фаховим особливостям

Правила, прийоми і засоби композиції допомагають художнику будувати її і належать до менш постійних категорій, ніж закони, що діють тривалий час в історії розвитку образотворчого мистецтва. Правила, прийоми і засоби є лише композиційною технікою, хоча в основі своїй випливають із закономірностей природи. Вони розвиваються і збагачуються творчою діяльністю нових поколінь художників різних країн. На зміну віджилим закономірностям приходять інші, які породжуються новими завданнями, що постають перед мистецтвом.

Тонову і кольорову плями художники використовують у начерках, замальовках і в роботі над створенням ескізів композиції. Тонова пляма допомагає вирішувати такі завдання композиції: виявлення об'єму форми, її освітлення, фактури; передача глибини простору і тонових контрастів, які закладають основу виразності. Кольорову пляму частіше використовують в оточенні відносно інших кольорів, враховуючи при цьому кольорові контрасти, які можуть будувати основу виразності композиції. Художники в начерках, замальовках, ескізах композиції використовують одноразово лінію, штрих, тонову, кольорову плями, щоб передати тонові і кольорові контрасти [1].

До світлотіні як засобу композиції звертаються художники, щоб передати об'єм її образів, який залежить від умов освітлення, задуманої конструктивно-художньої ідеї твору. Освітленість образів композиції впливає на характер кольорових і тональних контрастів, рівновагу, взаємозв'язок частин та цілісність її. Освітлення та колір як елементи композиції мають велике значення. Вони допомагають виявити композиційний центр, кольорове вирішення образів композиції та загальний колорит. Освітленням і кольором художник передає радість, сум. Радісні події художник передає звичайно яскравими теплими контрастними тонами (картина Т. Яблонської "Весілля"), а сумні – тьмяними, холодними тонами (картина В. Маковського "Побачення").

Освітлення та колір як елементи композиції мають велике значення. Вони допомагають виявити композиційний центр, кольорове і тонове вирішення образів композиції та загальний колорит її. Освітлення і колір допомагають художнику передати радість, сум. Радісні події художники передають звичайно яскравими, теплими контрастними тонами (Т. Яблонська "На Дніпрі"), а сумні – тьмяними, холодними тонами (В. Перов "Проводи покійника").

У творчій композиційній роботі над твором спочатку знаходять і створюють образ засобами конструктивного і декоративного вирішення композиції: сюжету, співвідношення діючих персонажів і груп, колориту і колірної контрасту. На другому етапі роботи розкривається вся глибина змісту, внутрішній світ головних і другорядних персонажів, їхні характери і стосунки. Композиційні правила, прийоми і засоби засновані на багатому досвіді творчої майстерності художників багатьох поколінь, але техніка композиції не стоїть на місці, а постійно розвивається, збагачуючись творчою практикою нових художників. Якись прийоми композиції стають класичними, і на зміну їм приходять нові, оскільки життя висуває нові завдання перед мистецтвом.

Художникові для створення емоційної і образної композиції необхідно навчитися бачити в навколишньому житті цікаві події, персонажі, мотиви,

ракурси і стани. Постійне виконання нарисів, зарисовок і етюдів з натури розвиває не тільки око і руку, але і композиційне мислення.

Вибір найбільш виразного сюжету для композиції теж непросте завдання. Один і той же сюжет сотні людей сприймають і тлумачать по-різному, тобто, створюють свою версію змісту. Під сюжетом треба розуміти те, що безпосередньо зображає художник на полотні, а зміст або тема можуть бути набагато ширшими, тобто в одній темі можна створити твори з різними сюжетами.

Важливо ще до початку виконання зображення, спробувати уявити собі, якою буде картина. Як правило, спочатку художник виконує декілька невеликих ескізів, в які веде пошук найбільш виразної композиції. На цьому етапі визначається, яким буде формат картини (витягнутим по вертикалі, прямокутним, квадратним, витягнутим по горизонталі) і її розмір.

Витягнутий вгору формат додає зображенню відчуття стрункості і піднесеності. Формат у вигляді прямокутника, розташованого по горизонталі, зручний для зображення епічної дії. Надмірне збільшення формату по вертикалі перетворює зображення на сувій, а надмірне збільшення формату по горизонталі диктує застосування панорамної або фризної композиції.

Один з цікавих етапів роботи – збір натурального матеріалу, який включає спостереження навколишнього життя, виконання начерків і зарисовок будинку, на вулиці у зв'язку з вибраним сюжетом. Можна зайнятися збором натурального матеріалу відразу після вибору сюжету або виконати цю роботу після першого ескізу композиції. Якщо щось не виходить в малюнку композиції, можна ще раз відправитися на етюди, замалювати деталі, що не виходять, а потім уточнити малюнок з використанням зібраного натурального матеріалу. Можна навіть виконати новий композиційний ескіз з урахуванням виконаних начерків і зарисовок з натури, уточнити задум.

Список джерел

1. Тиц А. А. Основы архитектурной композиции / А. А. Тиц. – М.: Стройиздат, 1996. – 80 с.: цв. ил.
2. Шевелев И. Ш. Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии / И. Ш. Шевелев, М. А. Марутаев, И. П. Шмелев. – М.: Стройиздат, 1990. – 343 с.
3. Голубева О. Л. Основы композиции : учеб. пособие / О. Л. Голубева. – 2-е изд. – М.: Изд. дом «Искусство», 2004. – 120 с:
4. Паранюшкин Р. В. Композиция : теория и практика изобразительного искусства / Р. В. Паранюшкин. – 2-е изд. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 79 с. : ил. – (Школа изобразительных искусств).
5. Бабенко А. В. Основы композиции в изобразительном искусстве: учебно-методическое пособие / А. В. Бабенко, Н. В. Хоружая. – Томск: Томский государственный университет, 2011. – 116 с.
6. Яремків Михайло. Композиція: творчі основи зображення : навч. посібник / Михайло Яремків. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. — 112 с.
7. Богданова Л. О. Конспект лекцій з дисципліни «Композиція» (для практичних занять та самостійної роботи студентів 1 курсу спеціальності 191 – Архітектура та містобудування. Архітектура) / Л. О. Богданова, Г. А. Коровкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. – 115 с.
8. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1974–2007. – 288 с.
9. Сотська Галина. Словник мистецьких термінів / Галина Сотська, Тетяна Шмельова. – Херсон : Видавництво «Стар», 2016. – 52 с.
10. Основні етапи історичного розвитку теорії композиції [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://helpiks.org/7-1140.html>.
11. Короткий енциклопедичний словник з культури [Електронний ресурс]. — Київ : Україна, 2003. — ISBN 966-524-105-2. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
12. Железняк С. Н. Образотворче мистецтво : підручник для 5-го кл. загальноосвітніх шкіл. / С. Н. Железняк, О. В. Ламонова. — Київ : Генеза, 2013. — 176 с.

Навчальне видання

ПІДЛІСНА Ольга Вікторівна
СІМОНОВА Альона Вікторівна
СОСНИЦЬКИЙ Юрій Олександрович

ОСНОВИ ХУДОЖНЬОЇ КОМПОЗИЦІЇ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної та заочної форм навчання зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація)

Відповідальний за випуск *О. Ч. Чирва*
За авторською редакцією
Комп'ютерне верстання *О. В. Підлісна*

План 2021, поз. 212Л

Підп. до друку 15.12.2021. Формат 60 × 84/16.
Електронне видання. Ум. друк. арк. 5,7

Видавець і виготовлювач:
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.
Електронна адреса: office@kname.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК № 5328 від 11.04.2017.