

Научная статья

УДК 7.04, 745

doi 10.34216/2587-6147-2022-1-55-53-58

Елена Николаевна Максимова-Анохина

Костромской государственной университет, г. Кострома, Россия

maksimova-anohina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3561-9220>

ПОНИМАНИЕ ФОРМЫ И ПРИЕМЫ ЕЕ АНАЛИЗА ПРИ ОБУЧЕНИИ ДИЗАЙНЕРОВ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются форма и процессы ее восприятия, а также приемы создания форм и формообразования в художественных произведениях. Проблемы понимания формы, ее характеристик, затронутые в статье, являются важными для изучения учебного материала по предмету «Живопись» и «Цветовая композиция в ювелирно-художественных изделиях и изделиях декоративно-прикладного искусства» для студентов направлений подготовки: 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и 54.03.03 «Искусство костюма и текстиля».*

***Ключевые слова:** форма, выразительность, целостность формы, силуэт, формообразование, конструкция, эскиз ювелирного изделия*

***Для цитирования:** Максимова-Анохина Е. Н. Понимание формы и приемы ее анализа при обучении дизайнеров ювелирных изделий // Технологии и качество. 2022. № 1(55). С. 53–58. <https://doi.org/10.34216/2587-6147-2022-1-55-53-58>.*

Original article

Elena N. Maksimova-Anokhina

Kostroma State University, Kostroma, Russia

UNDERSTANDING THE FORM AND TECHNIQUES OF ITS ANALYSIS WHEN TEACHING JEWELLERY DESIGNERS

***Abstract.** This article examines the forms and processes of its perception, as well as techniques for creating forms and shaping in works of art. The problems of understanding the form, its characteristics, touched upon in the article, are useful for studying educational material on the subject “Painting” and “Colour composition in jewellery and art products and products of decorative and applied art” for students in the direction of preparation: 54.03.02 “Decorative and applied arts and handicrafts” and 03.54.03 “The art of costume and textiles”.*

***Keywords:** form, expressiveness, integrity of form, silhouette, shaping, construction, jewellery sketch*

***For citation:** Maksimova-Anokhina E. N. Understanding the form and techniques of its analysis when teaching jewellery designers. Technologies & Quality. 2022. No 1(55). P. 53–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.34216/2587-6147-2022-1-55-53-58>.*

Введение

Творческий процесс мышления неизменно связан с визуализацией форм и образов. Это могут быть конкретные формы, которые существуют в действительности и которые художник воплощает в своем творчестве, или те формы, которые родились в сознании автора на основе раннего визуального опыта и эмоциональных ассоциативных впечатлений.

Художник, работая с натуры, изначально анализирует увиденные им формы, изображает их реалистично или условно-абстрактно в задуманной им композиции.

Таким образом, прежде чем приступить к изображению натуры или созданию ювелирных эскизов, студент должен четко представлять форму предметов и из каких вспомогательных форм она состоит. Независимо от того, какой характер форм он собирается использовать в своей работе, он должен думать об общем соотношении изображаемых форм и пространства внутри композиции.

Эволюция передачи формы в произведениях художников разных эпох

Чаще всего художники разных эпох изображали окружающие предметы и объекты, правдиво передавая их форму и все ее материальные качества. Вся школа академического

искусства была построена на реалистичном изображении формы.

Говоря о сущности реалистического рисунка, П. П. Чистяков отмечал: «Строгое, полное рисование требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется нашему глазу и, во-вторых, как он существует» [1, с. 32].

На рубеже XIX–XX веков художники пытаются переосмыслить реально существующие природные формы, используя приемы трансформации объектов. Несмотря на то что общее восприятие реально существующей в действительности формы у всех смотрящих на нее схоже, существует и ее субъективное восприятие, основанное на ассоциативном опыте и эмоциональном отклике на образ.

В творчестве французских импрессионистов можно наблюдать стремление трактовать форму несколько иначе, а точнее, главными действующими объектами их изображения становятся воздух и свет. Сами же формы объектов природы, предметов изображались более расплывчатыми, окутанными воздухом, освещенными светом с отсутствием четких контурных очертаний. Но при этом они не отказываются от формы как таковой.

Кубисты на своих холстах воплощали идею упрощения предметов до геометрических форм – шара, куба, цилиндра, призмы. Также они пробовали изображать один и тот же предмет с разных сторон одновременно.

Яркий представитель кубизма Пабло Пикассо, изображая предметный мир, как бы расчленял реальные предметы и объекты на части и затем укладывал эти части по-другому. Русский художник Павел Филонов в своей аналитической живописи использовал традиции кубизма, разделяя форму объекта на множество мелких форм «атомов».

В эпоху модерна во всех элементах композиции прослеживается единый орнаментальный стилизованный ритм. Здесь выступают на первый план именно стилизованные формы как в живописи, графике, архитектуре, так и в ювелирном искусстве.

Орнамент как основополагающая инстанция стилеобразования становится в эпоху модерна всепоглощающим, проникающим во все виды изобразительного, прикладного, архитектурного искусства. Он не только изображает, но и переходит в новое качество формообразования. Линия является фундаментом новой орнаментики. Но линия неразрывно связана с формой, объемом, пространством, она строит форму [2, с. 61].

В 1920-х годах художники абстракционисты совсем отказались от привычных природных форм в пользу создания новых форм, которые существуют отдельно от реальных объектов. Василий Кандинский в своих композициях, стремясь передать свое отношение к миру, придавал особое значение сочетанию пятен, линий. Пит Мандриан использовал в своем творчестве плоскую форму из сочетания линии и цветовых плоскостей, варьируя толщину линии и размер прямоугольников.

Основатель супрематизма Казимир Малевич в поисках совершенства формы создал множество работ, изображая на холсте геометрические фигуры, наделяя их смысловым значением. Квадрат, по его мнению, считался самой чистой основополагающей формой, которая содержит в себе символические образы. В его работе «Черный квадрат», как и во многих других, имеет значение не только форма, но и соотношение масс и пропорции белого и черного.

Художники направления оп-арта в изображении любой формы использовали различные оптические иллюзии, которые преобразовали и изменяли форму при ее восприятии. Они использовали главным образом геометрические фигуры, расположенные в четкой математической проекции так, чтобы создавалась иллюзия движения, глубины или колебаний с целью обмануть глаз зрителя.

Сторонники концептуализма считали, что идея произведения и смысл формы имеет большее значение, чем его визуальное изображение. При этом идеи формы могут существовать в виде текстов, фраз, фотографии. Так, художник Джозеф Кошут в произведении «Один и три стула» выражает концепцию того, что важен не сам предмет как предметная форма, а идея формы данного предмета. Художник в данной работе использует три приема характеристики одной формы: сам предмет, фотографию его и описание этого предмета.

Таким образом, для художника при создании произведения главными моментами являются не только предметность реального мира, но и его личная способность к визуальному мышлению. Зримый характер изображаемого объекта, его наглядность неразрывно связаны с впечатлениями художника и условиями зрительного восприятия, в том числе и в случае отхода от реальности [3, с. 5].

Восприятие формы и приемы формообразования

Вне зависимости от того, как художник пытается в своем произведении передать форму, абстрактно или реалистично, он изучает реаль-

ный мир с его реальными формами. В ходе творческого процесса он отталкивается от форм, существующих в действительности.

Форма – это единство зримых внешних поверхностей и внутренней конструкции объекта.

Процесс восприятия формы, так же как и ее изображения, основан на двух установках зрения: далекой и осязательной. При далеком восприятии (симультанном) предметы и объекты рассматриваются издали и воспринимаются плоско и силуэтно. Осязательное восприятие формы связано с двигательной способностью глаза человека, позволяющего с близкого расстояния осмотреть форму – это то, что мы видим вблизи. Художник при работе с натуры чередует эти две установки зрения для более верного изображения.

Первоначальное восприятие формы идет через анализ ее силуэта, особенно если объект находится на большом расстоянии от смотрящего. Известно, что все удаленные объекты от зрителя вследствие действия законов воздушной перспективы теряют объем и характер очертания формы, воспринимаются в виде силуэтов.

Являясь плоской проекцией объекта и эффективным средством восприятия, силуэт позволяет выделить его из окружения за счет величины формы, тонального или цветового пятна и контура. Все смысловые оттенки при восприятии силуэта важны по внешней структуре: отношения силуэтного пятна к фону, подчеркнутого заданностью контура [3, с. 28].

Русская художница Елизавета Кругликова работала в технике силуэтного изображения. По выразительности силуэта, его структурного очертания легко узнаются образы и тематические композиции (рис. 1).

Важно, чтобы при изображении предмета получилось не просто его срисовать похожим на натуру, но четко построить, учитывая ее внутреннюю конструкцию.

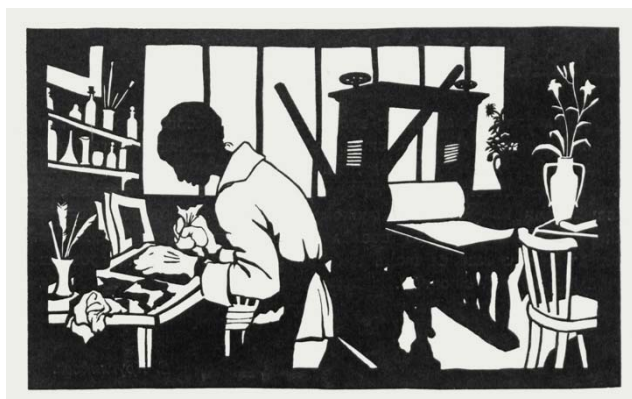


Рис. 1. Е. Кругликова. Автопортрет

Под конструкцией предмета принято понимать взаимное расположение его элементов и частей и связь их между собой в единую объемную форму. Под большой конструктивной формой в учебном рисунке понимается соотношение как частей предмета, так и предмета в целом с простейшими геометрическими телами (цилиндром, конусом, шаром, пирамидой, призмой) [1, с. 35].

В окружающем пространстве существуют простые формы (круг, треугольник, квадрат) и сложные (куб, шар, конус, цилиндр). В рисунке при построении общей формы объекта представляют ее как сложную форму, состоящую из простых геометрических тел, и следует понимать, из каких более простых форм она состоит. Любая форма бытового предмета при построении в рисунке представляется как соединение нескольких геометрических тел. Так, например, кувшин можно представить как комбинацию конуса, цилиндра и шара или сферы.

В перспективном сокращении строится форма шара, цилиндра, конуса. Представляя формообразующую структуру предмета, легко его изобразить в перспективе на плоском листе или холсте.

Методика передачи объемной формы

Таким образом, чтобы передать конструкцию объемной формы, важно понимать ее формообразование. Для этого необходимо после определения и разметки на формате листа пропорциональных частей самих предметов и их групп построить дополнительные линии и формообразующие плоскости, которые подчеркнут объем предметов.

Форма предмета и объекта изображения становится понятна благодаря объему, когда видно две или более плоскостей объекта. Тон является основным инструментом для создания объема. Поняв распределение светотени на упрощенных формах, можно руководствоваться теми же принципами для изображения более сложных структурных форм, состоящих из большего числа элементов.

В живописи форма строится не просто линейной прорисовкой конструкции объекта, но и цветом. При помощи цвета живописец может характеризовать не только предметы, но и падающий на них, отражающийся от них свет. В сущности, без света вообще нет и цвета. По распространению света на поверхности предмета можно судить о его объемности. Светотень лепит объем очень убедительно [4, с. 120].

После определения локального цвета предметов следует обозначить объем через разработку теней, полутеней, рефлекса. Если по-

верхность формы предмета достаточно гладкая, то блик будет ярко выражен (рис. 2).

В тенях передавать форму объектов нужно более холодным цветом. Для этого можно смешивать ультрамарин, красный кадмий, охру. Если работа ведется в технике алла-прима, цвет тени смешивается сразу таким образом, что к предметному цвету примешивается более холодный и плотный по тону цвет и цветовое пятно в тени накладывается в один слой. В технике лессировки полутени, тени, рефлекс наносятся слоями последовательно, уплотняя тон в теневой части формы. Тени самого предмета и падающего от него на соседние плоскости помогают более полно изобразить и выявить его форму.



Рис. 2. Студенческая работа



Рис. 3. Студенческая работа

Соседство форм

Рассматривая любой объект, мы в первую очередь видим его форму со всеми внешними ее характеристиками. И лишь затем начинаем различать соседние с ней формы, которыми она окружена, их размер и соотношение в пространстве.

И, наоборот, когда художник пишет натюрморт, пейзаж или портрет, он воспринимает изначально общую форму всех предметов натюрморта, фигуру человека в целом или образ пейзажа. В работах художника Джорджо Моранди натюрморт воспринимается зрителем сначала как ярко выраженная общая форма и затем все предметы по отдельности (рис. 4).

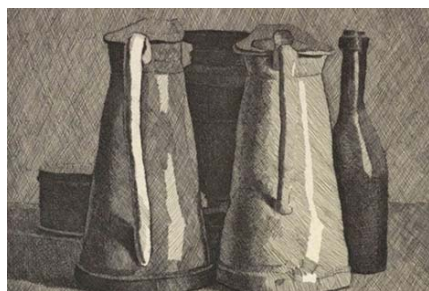


Рис. 4. Джорджо Моранди. Метафизический натюрморт

Рефлекс, являясь отраженным цветом от соседних объектов и плоскостей и существующий в теневой части поверхности предмета, также подчеркивает и выявляет его форму. Поэтому при изображении любого объекта в графической технике или цветом следует изображать его не только тоном, но и посмотреть, каков его цветовой тон, который зависит от цвета соседних плоскостей. Например, при изображении металлических поверхностей цвет рефлекса можно получить таким образом: к предметному цвету металла добавить цвет отражающихся в нем соседних предметов и поверхностей (рис. 3).

Художник использует прием объединения форм как самих предметов натюрморта, так и теней, падающих от предметов, создавая в работе особую выразительность и целостность восприятия (рис. 5). При таком изображении важны не только формы самих предметов, но и форма пространства между ними.

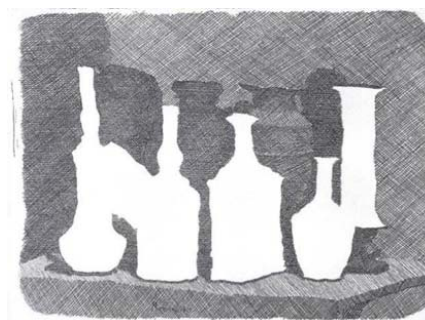


Рис. 5. Джорджо Моранди. Зарисовка

Когда предмет «встречается с фоном», появляются связанные формы. Такие формы иногда называют «негативными», «фоновыми» или же просто «пространством», но независимо от названия они остаются формами. Формы с общей границей помогают соблюдать пропорции [5, с. 32].

Создавая художественный образ, апеллируя разными формами, важно учитывать закон целостности. Закон целостности требует неповторимости элементов композиции, включая сюда формы, размеры, интервалы, характеры. Все похожее должно либо объединиться в силуэт, либо резко отличаться, индивидуализироваться [6, с. 122].

При любом решении композиционных задач изображения натюрморта важную роль играет контраст отношения светлого и темного. В изобразительном искусстве контраст светлого и темного является одним из наиболее выразительных средств создания образа.

В живописной композиции большая темная форма будет казаться еще значительнее, если она контрастирует с маленькой светлой формой. На светлом фоне могут быть выразительны темные формы, а на темном фоне – светлые [7, с. 17].

Форма в ювелирных эскизах и изделиях

Поиск формы очень важен для работы над ювелирным эскизом. Как любой творец, ювелир, создавая свои образы, выражает идею посредством выразительности формы. Экспериментируя с формами, ювелир стремится создать у смотрящего на его работу ассоциативный ряд эмоций, ощущений и визуальных соответствий.

Форма ювелирного изделия напрямую зависит от стилистики и назначения изделия. На форму изделия на протяжении разных эпох оказывали влияние мода, религия, культура ношения, бытовое предназначение и материал.

Некоторые изделия имели двойное назначение и несли на себе сразу несколько функций. Соответственно форма изделий напрямую от этих функций зависела. Так, в Георгианский период в моду входят шатлены – аксессуар, фиксировавшийся на поясе в виде цепочек с зажимами, булавками или крючками. К ним крепились необходимые подручные вещи: часы, пишущие предметы, ножницы, очки. Форма таких украшений могла варьироваться, но при этом должна была иметь схожую конструктивную основу.

В эпоху рококо главным элементом орнамента стал завиток раковины. В это время в изделиях использовались изогнутые формы, асимметричные, причудливые сочетания всевозможных завитков и гирлянд. Появились новые украшения и формы. Знаменитые портбукеты служили своеобразной драгоценной вазой для букетов из живых цветов. Форма украшения отвечала своему назначению и функциональности наряду с эстетической составляющей. И в данном украшении форма могла быть ва-

риативной, но ее функциональность должна сохраняться.

Важную роль в процессе обогащения опыта и накопления зрительных образов разных форм играет копирование ювелирных украшений разных эпох, с различной конструктивной и функциональной составляющей (рис. 6). При выполнении копии ювелирного изделия нужно не просто скопировать цвет и форму изделия, но передать материал, наметить объем и передать конструктивную особенность изделия.



Рис. 6. Студенческая копия с ювелирного изделия викторианской эпохи

Изначально художник в эскизе ювелирного изделия продумывает общую форму изделия и только потом разрабатывает детали, думает над фактурой, материалом, текстурой. Понимание формы, ее конструктив, функциональность и эргономичность одинаково важны для создания целостного законченного художественного образа изделия. Поиски формы можно вести разными путями, но всегда нужно исходить из основной идеи, возникновение которой должно предшествовать началу работы над эскизом. Сам поиск силуэта формы ведется путем обобщения и упрощения, используя приемы стилизации.

Часто в эскизе, для большего понимания формы изделия, к главному виду добавляется вид сбоку, а в некоторых случаях можно выполнить вид в проекции для более полного понимания формы.

Работа цветом в ювелирном эскизе начинается с разбивки контура изображения на сегменты тонкими линиями, которые будут подчеркивать форму предмета и обозначать изменение цветового тона. Выполняя отмывку формы изделия, нужно обращать внимание на задачу материальности металла и камней. Также в эскизе можно передать объем, затемняя цветовым тоном тень и выделяя светлые части формы изделия.

Прокладывая цветовой тон с помощью приемов отмывки металлических поверхностей цветом, нужно учесть особенности передачи

металлических поверхностей. При написании серебряных, золотых и медных предметов следует обращать внимание на получение множества оттенков цвета, которые расположены на предмете от светлого к темному, включая рефлексы и блики (рис. 7).



Рис. 7. Студенческий эскиз броши по мотивам народных промыслов

После того как цвет металла нанесен во всех разделенных сегментах, можно обозначить цветом эмали и камни. Так как форма ювелирного изделия несет в себе какой-либо задуман-

ный образ, то в эскизах важно передавать и обозначать посредством графических техник фактуру и текстуру. Завершающим этапом будет проработка мелких деталей и элементов.

Заключение. В ходе обучения студентам важно не просто уметь выполнять, проектировать и придумывать эскиз изделия, но уметь думать формами и представлять, как эти формы будут взаимодействовать между собой.

Наблюдение форм природы, анализ ее конструкции и понимание принципов формообразования помогает студентам верно решать поставленные перед ними задачи на занятиях рисунка и живописи, конструктивно мыслить и изображать реалистично в перспективе предметы, создавать образы окружающей действительности правдиво и достоверно.

На основе знания и навыков по построению форм студенты могут создавать ассоциативные и формалистичные абстрактные образы, овладеть навыками конструктивного изображения формы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Пучков А. С., Триселев А. В. Методика работы над натюрмортом. М. : Просвещение, 1981. 160 с.
2. Шабалина Н. М. Стилевая структура орнамента и формы модерна // Модерн: взгляд из провинции : сб. докладов науч.-практ. конф. / сост. Г. С. Трифонова. Челябинск, 1995. С. 57–63.
3. Панксов Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение : учеб. пособие для студ. высш. худ. учеб. заведений. М. : Академия, 2007. 144 с.
4. Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства : учеб. пособие. М. : Мособлупрполиграфиздат, 1994. 176 с.
5. Додсон Б. Искусство рисунка / пер. с англ. Е. А. Мартинкевич. Минск : Попурри, 2016. 224 с.
6. Шорохов Е. В. Композиция : учебник. 2-е изд. М. : Просвещение, 1986. 207 с.
7. Иттен И. Искусство формы : пер. с нем. 9-е изд. М. : Изд. Дмитрий Аронов, 2020. 136 с.

REFERENCES

1. Puchkov A. S., Triselev A.V. The technique of working on a still life*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1981. 160 p. (In Russ.)
2. Shabalina N. M. The stylistic structure of the ornament and the form of modernity*. *Modern: vzglyad iz provincii : sb. dokladov nauch.-prakt. konf.* [Modern. A view from the provinces: Scientific and Technical Conference: collection of articles]. Chelyabinsk, 1995, pp. 57–63. (In Russ.)
3. Panksenov G. I. Painting. Shape, color, image*. Moscow, Academiya Publ., 2007. 144 p. (In Russ.)
4. Gerchuk Yu. Ya. The language and meaning of fine art*. Moscow, Mosobluprpoigrafiizdat Publ., 1994. 176 p. (In Russ.)
5. Dodson B. The art of drawing. Minsk, Popurri Publ., 2016. P. 224. (In Russ.)
6. Shorokhov E. V. Composition. 2nd ed. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1986. 207 p. (In Russ.)
7. Itten I. The art of form. 9th ed. Moscow, Dmitry Aronov Publ. House, 2020. 136 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 18.01.2022
Принята к публикации 122.02.2022

* Перевод названия источника выполнен автором статьи / Translated by author of the article.