

Лекции пленэрная практика

Тема 1

Бионика в искусстве костюма и текстиля. Изучение природных мотивов флоры

Наиболее ответственный этап в работе дизайнера - это исследование живой природы. И неизбежно возникает проблема, что и как выбирать в природе. Основным методом биодизайна является метод функциональных аналогий или сопоставления принципов и средств формообразования объектов дизайна и живой природы. Отбирать необходимые формы живой природы помогает чувство графической формы.

Работа дизайнера с природными аналогами заключается не в простом сравнении, а в изыскании методов и способов графического моделирования биологических процессов.

Анализируя природную форму, художник-модельер стремится осмыслить ее тектонику, которую, как бы сложна она ни была, нельзя рассматривать как случайное сочетание объемов. Гармоничность ее развивается по строго определенным законам и принципам. Для восприятия гармонии, закономерности строения, образности природной формы требуется определенная подготовленность.

В природных формах главным является конструктивно-композиционная группировка элементов, их ритмика. Речь идет именно о композиционно подчеркнутых сгущениях - отдельных группах в пределах целостного организма, есть достаточно примеров разнообразных акцентов композиционной структуры в общей упорядоченности, от которых можно оттолкнуться при проектировании.

Каждая природная форма имеет свои, присущие лишь ей, черты. Если форма природного аналога состоит из многих сложно организованных элементов, то получаемый при ее восприятии ассоциативный сигнал сразу может не иметь столь четкого характера. Но в ходе тщательного анализа, отбора, сравнений знак проявляется и достигает полного звучания. Бионика в графическом дизайне - это одновременно наука и искусство, анализ и синтез, поиск оригинального, нового. Изучение форм живой природы питает фантазию дизайнеров, дает материал и помогает решать проблему гармонии функционального и эстетического начала, обогащая формальные средства гармонизации в поисках наиболее выразительных пропорций, ритма, симметрии, асимметрии и т. д.

Художник модельер делает подробные зарисовки всех разновидностей природного образца, затем путем формообразующих линий, осевых и линий членения анализирует природную форму и разрабатывает графический образ, который может быть в дальнейшем стилизован в элемент декора.

Конкретность живых форм, нашедших в нем свое применение, выделяет его из числа других.

Необходимость изучения биологических форм для художника модельера подчеркивается еще и тем, что они масштабно выдержаны и пропорционально безукоризненны, конструктивно и функционально обусловлены.

Чаще всего природная форма, примененная в графическом образе, видоизменяется под действием стилизации, но не настолько, чтобы не быть узнаваемой. Однако без знания принципов и общих законов формообразования природы нельзя понять ту или иную форму.

Применение бионики в системе моделирования одежды будит творческую мысль, заставляет думать, искать, познавать законы природы.

Выбор мотива - очень важный момент, так как растения в природе изначально имеют свою декоративную красоту, законченную форму знака. Примером может служить лист клена, каштана, липы, осины, папоротника. Рассматривая внешнюю форму, нужно увидеть и понять, как она собирается в четкую геометрическую форму круга, треугольника, квадрата. Например, ромашка, подсолнух, нарцисс, лист люпина. Внешний вид среза тыквы, огурца, томата, створки фасоли - также по-особому выразительны. Они вдохновляют мастера ритмично расположенными семенами на создание новых творческих идей. Нельзя обойти вниманием богатство фактур, скрытых в природе, - поверхность тыквы, шишки сосны или ели, бутон репейника, кора дерева, лишайники, мхи, ствол березы.

Трансформация природного мотива от реально-пространственного до декоративного. В природе все подчинено общему закону, где все линии сходятся в одной центральной точке. Линии расходятся из одной точки, разветвляясь, образуют сложный рисунок. Это можно наблюдать в листьях деревьев, травах, кустарниках и др. Рисуя, мы должны анализировать то, что видим, выявить начальное движение этих линий.

Для более четкого понимания формы можно ее мысленно разрезать по оси, чтобы увидеть, как бы проникнув внутрь, и понять структуру. Внутренняя структура, конструкция, дает возможность понять закономерность формообразования поверхности. При такой зарисовке рисунок сам подходит к конструктивному анализу мотива, где все его части находятся в единой гармонии. Конструктивные линии проходят со всех сторон мотива, с их помощью устанавливается соотношение между частями. Вертикальные и горизонтальные линии помогают найти разные точки в соотношении объемов. Определяется центральная линия листа - основная линия, которая является ключом к структуре. Изменение ее направленности дает представление о движении, статике, динамике, симметрии, асимметрии.

От центра фиксируются точки, дающие пропорциональные соотношения. Если природный мотив сложный по форме, выявляем общий характер его геометрического построения. Геометрическая форма реальна и постоянна, несмотря на кажущиеся

зрительные искажения при различных ракурсах. Центральная линия определяет движение пропорций и основную конструкцию, поэтому ее всегда нужно держать во внимании. Высота, ширина дают основные пропорции; если это не принимать во внимание, то с самого начала трудно будет выбрать точку для конструктивного построения мотива. Чем больше внимания и изучения растительного мотива будет уделено структурному анализу, пропорциональным отношениям, тем легче пойдет дальнейшая графическая работа в поисках декоративной формы.

В создании декоративного образа мотива наряду с выразительным силуэтом, богатым линейным рисунком, необходимо увидеть его фактурную поверхность. Точно схваченная структура фактурной поверхности усилит образ мотива и обогатит его декоративные качества. Четко переданная поверхность мотива, подчеркнутая графическими средствами на контрастном решении черного и белого, сделает его образное решение сильным, убедительным, декоративным.

Основная задача - увидеть в форме растительного мотива жесткую логику геометрической структуры и схему ее построения.

Структура

Цель - изучить, внимательно внешне ознакомиться с растением. Многие из растений в природе имеют корень, стебель, почки, бутоны, листья, цветы, плоды. Любая, самая маленькая травинка имеет свой образ, особенности построения, характерные только для данного вида. Некоторые растения растут на крепком вертикальном стебле, неся цветок к солнцу. Каждое из них имеет свой образ, строение, структуру.

Поиск декоративно-художественного образа целесообразно начинать с основных элементов растения - стебель, почка, лист, бутон, цветок. Изучая элементы растения, необходимо увидеть природную логику геометрической конструкции, основную форму, структуру ее построения, заложенную в растительный мотив самой природой. Геометризация формы заложена в природе и закономерна, ее нужно увидеть и изучить. Поэтому необходимо, прежде всего, определить внешне, какую геометрическую форму имеет растение. Использование условной геометризации, вписывание формы растения в круг, квадрат, ромб и т. п. позволяет растительный мотив перевести из объемно-пространственной формы в плоскостную. *Геометрическая форма круга, квадрата своей четкой структурой, наложенной на растительный мотив, помогает полнее раскрыть основную конструкцию и выявить структуру строения цветка, листа, бутона.*

Линия

Математически четко выстроенная структура и силуэт формы позволяют перейти к поиску линейного графического решения. Линия, ее подвижность - прямая, кривая,

волнообразная, угловатая - помогают в рисунке подчеркнуть статику, динамику. Вертикально расположенная линия, ее толщина, от тонкой до утолщенной, пластичной при нажиме пера, контрастно выделяясь на белой бумаге, дает различную глубину, эстетическую красоту. Короткие штриховые линии дают возможность заполнить плоскость, создать тон в рисунке. В зависимости от плотности штриха, его пластичности и расположения в ритмичном ряде, перемены направления и угла, линия позволяет найти художественно-образное решение в рисунке. Сложные чередования толщины линии, ее пересечения, заполнения формы помогают выделить основную доминанту в поисках линейно-графического решения формы.

Силуэт

Поиски силуэта растительного мотива также продолжают методику в начатой геометрической конструкции, которая помогает яснее увидеть логику построения формы. Силуэт подчеркивает образное начало формы, ее четкость, твердость, пластику, контрасты линии и плоскости. Идеальная сбалансированность между плоскостью, заполненной черной тушью, и тонкими белыми линиями, между заполненным и пустым пространством создает сложный пластический образ. Очень важно в процессе работы над поиском формы силуэта проявить орнаментальность, т. е. внутреннюю линейную разработку, прочно связанную с основной формой, выявить закономерное чередование пластических элементов, ритмических переходов.

Четкая форма силуэта плюс линейно-графическая форма дают возможность перейти к поиску декоративно-художественной формы.

Поиск декоративно-художественной формы

Цель и задача этого поиска - сохранить основной характер, образ природного мотива, понять силуэт, линейную форму не как средство копирования природы, а как ассоциативный способ выражения характера и образа, скрытого в растительном природном мотиве. Изменение пропорций масштабности отдельных элементов ведется сознательно для усиления образного начала, чтобы подчеркнуть статичность или динамику, монументальность или легкость. Все эти приемы преобразуют первоначальный реально-пространственный природный мотив в декоративно-художественную форму. Допускается увеличение размера природы, небольшое изменение в пропорциональных соотношениях. Декоративная форма наполняется деталями: если это цветок, то лепестки, тычинки, их ритм, форма, фактура дают обогащение и подчеркивают ее природное начало.

Цвет в мире флоры и фауны играет важную роль, является составной частью природного мотива. Основная цель первоначально была направлена на поиски четкой,

обобщенно-конкретной декоративно-художественной формы. Введение цвета усиливает эмоциональное восприятие.

Создание декоративной орнаментальной композиции

Хорошо изучив выбранный природный мотив для композиции, его структуру, силуэт, линейный образ и окончательно остановившись на декоративном образе, можно начинать поиск композиции.

Приступая к первым композиционным наброскам, необходимо еще раз ассоциативно представить образ мотива, как он рос в природе - строго вертикально или вился, цепляясь за соседние растения, или расстился по земле ковром. Композиция должна решаться чем-то большим, чем копия живой природы. Когда дело касается композиции, особенно важно развить творческий индивидуальный ход мышления студента. Каждому свойственна своя манера видеть, чувствовать, воспроизводить на бумаге. Начинать работу следует с больших форм, выделяя главное в композиции, не обращая внимание на детали, на частности. Комбинируя основные большие формы, необходимо выявить главный мотив композиции - доминанту, чтобы глаз сразу воспринял основную тему для дальнейшей творческой работы. Принцип расположения доминанты в композиции может быть различным. Доминанта может располагаться в центре, может быть со смещенным центром, может быть доминанта края, симметрично или асимметрично, в статике или динамике. Студент сам должен решить эту задачу в соответствии с поставленной творческой целью.

Компоновка основных масс, организация линий должны соответствовать той плоскости, на которой размещена композиция. Поиск графических приемов необходимо производить постоянно, так как каждая композиция требует своего подхода к решению образа. Выявляя основной образ композиции, надо не просто копировать мотив природной формы, а быть в постоянном творческом поиске образа гармоничного и выразительного звучания черного, серого и белого, в пластической игре линий, плоскостей и перехода одного цвета в другой. Используя эту скупую палитру, необходимо добиться выразительного звучания главного композиционного центра - доминанты.

Графическая композиция требует большой смелости, индивидуальности, концентрации внимания и эмоциональной отдачи. Основная цель работы над композицией - развить художественное восприятие, образное мышление, уметь формировать свое видение, расширить кругозор.

Орнамент

Для орнамента характерно применение двух средств: симметрии и ритма. Основной признак орнамента - это его подчиненность художественному образу, форме и назначению объекта, в художественной обработке которого он применяется. Самостоятельного

художественного образа орнамент не имеет и всецело зависит от объекта, на который он накладывается.

Составляющие орнамента:

- мотив - первичный элемент орнамента;
- раппорт - минимальный размер повторяющегося рисунка плюс расстояние до соседнего мотива.

Существует три вида построения орнамента: сетчатый, розетка, бордюр или ленточный орнамент.

1. Розетка (стилизованная роза). В орнаментике розеткой называют орнаментальный мотив в идее распустившегося цветка, преимущественно круглой формы. Розетки являются главным образом украшениями растительного характера: иногда геометрического, редко - фигурного. В основе розетки лежат многоугольники, делящие ее на равное количество частей.

2. Бордюр. Это замкнутая композиция, имеющая ритмический повтор элементов в две противоположные стороны и образующая орнаментальную полосу.

3. Сетчатый орнамент представляет собой симметричное расположение изображения в виде сетки. «Сетка» может быть любой геометрической фигурой, а также набором геометрических фигур. «Сетка» как таковая остается в невидимой зоне и создается впечатление, что изображение наложено на сетку.

Для орнаментальной композиции характерно два состояния:

- относительный покой;
- движение.

Статика и динамика, в каких бы форме и виде они ни проявлялись,- это первооснова всех закономерностей орнаментального искусства. Пропорциональное соотношение рисунка и фона, размера орнаментальных форм и их составных частей, понятие силуэта и цветового пятна - все это определяет выразительность композиции.

Тема 2

этюды пейзажа. этюды архитектурных мотивов. Состояния в пленэре

Характеристика этапов выполнения этюда в условиях пленэра

Рассмотрим подробнее этапы работы над изображением.

Первый этап. Композиция этюда:

- выбор мотива, темы и сюжета;
- выбор точки зрения;
- компоновочное построение пейзажа на плоскости.

Приступая к работе над этюдом, необходимо найти главное в композиции пейзажа.

Натурный мотив изучается с разных точек зрения, откуда выполняются пробные наброски, зарисовки. Выбирается наилучшая точка зрения, анализируются различные варианты этюда. В каждом намечаются высота горизонта, места пространственных планов, ритмический строй форм.

Второй этап. Обобщенное живописно-пластическое изображение:

- определение общего цветового тона;
- лепка формы цветом;
- передача общих больших тоновых и цветовых отношений, пропорциональных натуре;
- обобщенная моделировка объемной формы, выявление градаций светотени и их тщательная живописная проработка с учетом воздушной перспективы.

Главное в этом этапе - выявление общего тона и построение основных цветовых отношений между объектами пейзажа.

Зрительное восприятие предметов основывается прежде всего на цветовых отношениях, что до известного предела не зависит от увеличения или уменьшения освещения. Мы замечаем сильные изменения освещенности и связанную с ней пониженную или повышенную в тоне и цвете общую гамму красок природы. Освещенный солнцем пейзаж светлее вечернего или утреннего. В серый день не бывает резких различий света и тени. В зависимости от изменения силы освещения по-разному воспринимается не только светлота предметов, но и их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета. Например, в серый день цвет травы выглядит более нейтральным, чем в солнечную погоду.

Важно уметь выражать состояние освещенности в природе. Пейзажи, написанные в разное время дня и в различную погоду, должны отличаться друг от друга так же, как отличаются состояния освещенности утром и вечером, осенью, зимой и летом.

Если присмотреться к полотнам, изображающим разное состояние времени дня или погоды, то можно заметить, что там, где природа залита солнечным светом, краски светлее и интенсивнее по сравнению с картинами, изображающими пасмурные дни, восход или заход солнца. Все это является результатом выдержанности общего тонового и цветового состояния, определяемого силой общего освещения.

Чтобы передать в живописном изображении общее тоновое и цветовое состояние, при построении цветовых отношений этюда с природы не следует использовать максимальные возможности палитры, т. е. самое светлое и интенсивное по цвету пятно в натуре не надо брать на холсте самой светлой и яркой краской. Для достижения пропорциональности тоновых и цветовых отношений необходимо, прежде всего, решить, в какой гамме красок следует строить пропорциональные отношения - в более светлой или более темной - и в каких пределах интенсивности цвета. Исходные самые светлые и яркие краски могут быть

взяты не очень светлыми и насыщенными. Насыщенные цвета в природе встречаются очень редко, поэтому для соблюдения правильного тонового и цветового масштаба художники чаще берут более сдержанные краски и не полностью используют диапазоны светлых и ярких тонов палитры.

К специфическим трудностям изучения данной темы в период практики на пленэре следует отнести цветное однообразие окружающей среды, особенно если практика проводится в лесу. Доминирующим цветом травы и деревьев в летнем лесном пейзаже является зеленый. Хотя это наиболее доступная глазу область цветового спектра, ее изображение оказывается для студентов очень сложным. Происходит это потому, что зеленый цвет больше других маскирует рефлексы неба и соседних предметов, и поэтому у начинающих живописцев этюды получаются преувеличенно ядовито-зелеными, без влияния цвета неба и воздушной среды.

Опыт показывает, что умение заметить в природе характерные различия форм по тону и цвету является самым существенным моментом в построении тонально-цветовых отношений этюда. Выявленные светлотные и цветовые контрасты отношений в природе нуждаются в подчинении их общему цветовому тону. Цельность видимых различий по светлоте, тепло-холодности и насыщенности в конечном счете обусловлена именно общим тоновым и цветовым состоянием освещенности природы.

Чувство цветовой среды, цельное видение - результат длительных упражнений. Общий цветовой тон «схватить» без специальной подготовки трудно. Причина неуловимости свойств цветовой среды заключается в том, что начинающий живописец не видит верных отношений, объединенных цветовой гармонией, т. е. не имеет развитого аконстантного видения.

Процесс формирования и совершенствования целостного видения такой:

1. Сравнение наблюдаемого общего тонового и цветового состояния освещенности с предыдущим состоянием. Например, выходя из дома на улицу, можно сразу заметить, что одни и те же объекты в интерьере и на открытом воздухе различаются по цветовой характеристике.

2. Свойства общего цветового тона обнаруживаются по дальнему плану в пейзаже. Например, если дали у горизонта кажутся голубовато-синими или сиреневыми, это значит, что и на других, более ближних планах есть эти цветовые оттенки. Выдерживая определенную светлоту и насыщенность цвета общего цветового тона, можно по ходу этюда постоянно корректировать цветовые отношения не только неба, земли и воды, но и других объектов природы.

Таким образом, проблема определения светлотного и цветового контраста в конечном счете является проблемой цветовых отношений в пределах общего цветового тона. Ее решение состоит не только в том, чтобы систематически тренировать глаз и руку в работе с природы, развивать чувство цветовой гармонии. Важно осознать сам факт существования общего цветового тона при любом освещении постановки.

Учитывая, что путь к профессиональному анализу общего цветового тона доступен каждому студенту с нормальным цветовым зрением, можно рассчитывать на его «открытие» в первый же период практики на пленэре. Однако для этого требуется ежедневное наблюдение цветовых изменений в природе, а главное - систематические упражнения в кратковременных этюдах. Цельное видение общего цветового тона и одновременное сравнение контрастов (светлотного и цветового) в натуре обеспечивают правильное формирование тонально-цветовых отношений, воспитывают чувство воздушной среды.

Следует отметить, что главная причина учебных ошибок в тоне часто допускается не при непосредственной работе с материалом, а в процессе восприятия природы. Из-за недостаточного сравнительного анализа тоновых и цветовых отношений неизбежно искажается структура изображаемого пространства по всем трем свойствам цвета: по цветовому тону, светлоте и насыщенности. В данном случае даже пристальное поочередное сравнение предметов не приносит желаемого результата. Поэтому важно уже в начале работы с природы стремиться увидеть цельно все основные объекты или хотя бы несколько из них, наиболее контрастных друг к другу по своей форме и цвету.

Например, при выполнении этюдов пейзажа с четкими отражениями в воде прежде всего следует обратить внимание на общий цветовой оттенок направленного (зеркального) отражения. В данном случае нередко допускаются ошибки по светлоте и насыщенности при определении обусловленного цвета воды. Из-за преувеличения роли одновременного контраста разбеливается тон воды. В художественно-педагогической практике, как упоминалось выше, каждый тон принято находить не по отдельности (земля, вода и небо), а все тона одновременно, в определенных отношениях между собой: самый светлый - небо, самый темный - земля, промежуточный между ними - вода. Для этого на палитре по соседству друг с другом стараются найти и сопоставить три группы красок, которые должны различаться между собой пропорционально натуре и вместе с тем объединяться цветовой гармонией.

Детали пейзажа

Параллельно с работой над краткосрочными этюдами пейзажа в целом необходимо учиться детально прорабатывать форму отдельных частей пейзажа (например, ствол спиленного дерева, несколько камней, группа облаков и пр.).

Работа над этюдом с изображением отдельных объектов начинается с определения в природе основных цветовых отношений изучаемой детали пейзажа и окружения. Затем тщательно прорабатывается форма объекта, например, дерева, его объем, направление больших ветвей вперед, уход вглубь и т. д. Все это решается цветом с учетом общего колористического состояния освещенности.

Правдивое изображение пейзажа требует тщательного изучения природы. Любая порода дерева, как и каждое дерево в отдельности, имеет свое характерное строение. Каждую породу деревьев отличает своя форма ствола и кроны, свой характерный тон и цвет.

Особую сложность в работе с натуры представляют объекты в движении. При изображении группы облаков или отдельного облака надо обратить внимание на их разнообразие по форме и цвету. Ближе к зениту они более контрастные по светлоте, с ясно выраженным рельефом, к горизонту - освещенные части облаков розовеют, приобретают даже оранжевый цвет. Целесообразно выполнить несколько серий кратковременных этюдов с натуры, чтобы научиться изображать характерные особенности пород деревьев, кустарников и трав, лепить цветом форму облаков при разных состояниях погоды. Наряду с изображением отдельных объектов пейзажа красками, необходимо рисовать их карандашом, передавая в пространстве их сложную форму. Такое рисование должно предшествовать изображению цветом.

Студент, не научившийся изображать отдельные детали пейзажа: цветы, листья, ветки, стволы, камни и т. п., не умеющий детально прорабатывать форму, не сможет успешно справиться с последующими, более сложными задачами.

Параллельно с выполнением живописных заданий идет работа над набросками, зарисовками и рисунками более длительного характера. Выполняются наброски деталей пейзажа (цветов, листьев, веток, деревьев, кустарников, плодов растений, камней и т. п.), зарисовки различных пород деревьев, фрагментов пейзажа, облаков и т. д. Изучается мир животных, делаются наброски и зарисовки животных и птиц (на ферме, пастбище, в зоопарке и т. д.).

Наброски и зарисовки пейзажа можно выполнять в любой технике - карандашом, углем (с последующим закреплением), краской, нейтральной или имеющей цвет, близкий к общему колориту натуры: при холодном - ультрамарином или черной, при теплом - умброй натуральной или одной из коричневых (марсом, умброй жженой, сиеной натуральной).

Рисование пейзажа требует твердых знаний не только воздушной, но и линейной перспективы. Эти две перспективы в пейзаже дополняют друг друга. Соблюдение только воздушной перспективы не даст грамотного изображения. Объем и пространство на этюде передаются не столько цветом, сколько правильным перспективным и конструктивным построением предметов и объектов.

До начала работы красками выясняют основные пропорции, тоновые и цветовые отношения, границы больших масс света и тени, продумывают последовательность исполнения рисунка и намечают смешение красок на палитре и холсте для первоначального представления в материале общего цветового тона.

Архитектурные мотивы

Натурными объектами для этюдов по данной теме могут быть архитектурные памятники и места, связанные с историческими и революционными событиями, а также с именами замечательных людей.

Необходимо отметить, что в памятных местах нелегко сразу найти выразительное композиционное решение этюда. Определенное время требуется для осмотра архитектурного памятника, чтобы определить его наиболее характерные признаки. При этом следует помнить, что мастера живописи часто обращались к обыденным, внешне малопримечательным архитектурным мотивам. Многие художники предпочитают заканчивать этюд в течение повторных сеансов в одно и то же время дня. Мастерам живописи, обладавшим исключительно сильной зрительной памятью, удавалось эту задачу решать в один сеанс.

Этюды архитектурных мотивов целесообразно подкреплять разнообразными по времени и материалам зарисовками и набросками.

Декоративная стилизация архитектурного пейзажа

Стилизация - это творческий процесс создания декоративного произведения. Существует несколько способов построения стилизованной композиции архитектурного пейзажа:

- плоскостной, когда происходит обобщение воздушной и линейной перспективы;
- конструктивный, когда в любой форме необходимо увидеть, прежде всего, структуру, формообразование;
- орнаментальный, когда предмет превращается в деталь орнамента;
- образный, когда происходит переработка реалистического изображения в образ.

Любая стилизованная композиция должна иметь центр или доминанту. Стилизация базируется на выделении одного главного, привлекающего внимание элемента, вокруг которого выстраивается объединяющая все компоненты композиция. Стилизация может упрощать предметы до символов и силуэтов, а может, наоборот, за счет усложнения формы и насыщения декоративными деталями, создать единый композиционный ансамбль, если это созвучно основной идее построения композиции. Для того чтобы стилизация объектов с элементами архитектуры и пейзажа была выполнена грамотно, кроме поиска композиционного и цветового решений, необходимо работать и над другими задачами.

Любая композиция должна быть уравновешена и гармонична. Важным является понимание того, что стилизованная композиция с изображением архитектуры и пейзажа строится на упрощении деталей и акцентировании внимания на характерных изображаемому фрагменту линиях и очертаниях конструктивных и природных форм, поэтому целесообразно использование геометрических фигур в передаче объемов построек. Таким образом, стилизованная композиция с элементами архитектуры и пейзажа строится на ритмичном сочетании плавных и округлых, строгих и прямых линий.