

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
(ВлГУ)

Методические указания

по дисциплине

«КОМПОЗИЦИЯ»



УТВЕРЖДАЮ
Директор ИИХО
Л.Н. Ульянова

подпись
инициалы, фамилия

«23» июль 20 20

Направление подготов 54.03.04 Реставрация

Квалификация (степень) выпускника бакалавр

г. Владимир 2020

1. Сбор подготовительного материала и формирование замысла. 20 часов.

Цель лабораторной работы. Формирование замысла. Подготовка и создание пакета рабочего материала для создания композиции и оформление его для последующего показа на просмотре.

Порядок выполнения работы. Все занятия начинаются с беседы, на которой обсуждаются законы, правила и средства композиции. Пример такой беседы.

Основные законы композиции.

Основными законами композиции следует назвать такие: закон целостности, закон контрастов, закон новизны, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу.

Ведущие черты этих законов принципиально правильно были сформулированы Е. А. Кибриком.

Кроме основных, всеобщих, законов композиции в изобразительном искусстве, в отдельных видах и жанрах действуют частные законы композиции, отражающие существенные признаки и специфику построения произведений определенных видов и жанров. Среди частных законов можно назвать закон жизненности, закон воздействия «раммы» на композицию изображения на плоскости.

Закон целостности.

Целостность как явление, объединяющее элементы, части в единое целое, проявляется везде в природе и обществе и выступает как диалектический закон. К. Маркс говорил, что «в живом организме совершенно исчезает всякий след различных элементов как таковых. Различие заключается здесь уже не в раздельном существовании различных элементов, а в живом движении отличных друг от друга функций, которые одушевлены одной жизнью». Безусловно, мысли К. Маркса было бы неправильно применить буквально к проблеме целостности произведения искусства. Целостность произведения искусства и целостность живого организма не тождественны, так как целостность произведения искусства есть духовно-предметная, специфичная.

Специфичность закона композиционной целостности заключается в том, что он действует только в области композиции произведения искусства. Он вытекает из сущности композиции, ее родового признака «целостности». И поскольку этот признак главный, то его действие перерастает в действие глобальное для композиции, на уровне закона.

Благодаря соблюдению первого закона композиции — закона целостности — произведение искусства воспринимается как единое и неделимое целое.

Сущность закона можно раскрыть, проанализировав основные его черты или свойства. Главная черта закона целостности — неделимость композиции означает невозможность воспринимать ее как сумму нескольких, хотя бы в малой степени самостоятельных частей. неделимость закладывается в композиции через нахождение художником так называемой конструктивной идеи, которая способна объединить в одно целое все компоненты будущего произведения.

При нахождении конструктивной идеи вначале следует сочетать основные массы, в силуэты которых войдут детали. Значит, разработка деталей допустима лишь после определения положения основных частей композиции. В связи с этой последовательностью создания композиции Е. А. Кибрик приводит убедительные

примеры, позволяющие яснее понять суть конструктивной идеи: «Сохранились самые первые наброски композиции знаменитой „Тачанки“ Грекова. Они представляют собой пластическую абстракцию будущей композиции. Компонуя, Греков рисовал перспективно сокращенный прямоугольник (пятно будущей тачанки), расположение которого в границах эскиза создавало чувство стремительного движения. Только найдя наиболее выразительную связь этого пятна с пространством — его окончательное место в композиции, найдя конструктивную идею ее, можно рисовать коней, тачанку, пулеметчиков и т. д. Раньше это делать было бессмысленно. Первоначальных набросков композиции «Степана Разина» Сурикова не сохранилось. Но совершенно очевидно, что ее конструктивной идеей является темный треугольник ладьи, рассекающей светлую массу воды и неба. Только задумав подобным образом картину, можно было приступить к поискам персонажей, заполняющих этот треугольник. Именно потому, что картина в основе своей задумана с такой простотой и цельностью, мы видим ее всю сразу и запоминаем ее как целое. Целостно воспринимаются произведения, возникшие только подобным образом. Когда же картина как бы склеена из кусочков и не имеет в основе своей широко задуманной конструктивной идеи, мы можем запомнить лишь отдельные, выразительные фигуры из нее. Целого нет».

Композиция картины А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда» построена в два яруса. В этой конструктивной идее заложено глубокое содержание: на смену раненым солдатам — защитникам Петрограда — идут новые отряды рабочих бойцов, движение принимает круговой ход, объединяющий все части композиции в единое целое.

Другой чертой, или свойством, закона целостности является необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов композиции. Исходя из конструктивной идеи, выделяется центр внимания, подчиняющий второстепенные детали. Этого требует закон целостности, вытекающий из закономерностей зрительного восприятия действительности. В природе форма и цвет существуют как части целого, в единстве со средой, в которой они находятся, во взаимосвязи между собой и пространством, имеющим глубину. В силу этого предметы видятся в сокращениях, ближние — более крупно, чем дальние, теряющие при этом интенсивность своей окраски и значительное число деталей. В совершенной композиции все настолько уместно, что нельзя убрать ни одну деталь без ущерба для целого. Все части находятся во взаимной связи и соподчинении.

Закон целостности требует неповторимости элементов композиции, включая сюда формы, размеры, интервалы, характеры, типы, жесты и т. д. Все похожее должно либо объединиться в силуэт, либо резко отличаться, индивидуализироваться. Для иллюстрации этой черты закона целостности приведем композиционный анализ известных произведений, сделанный Е. А. Кибриком: «Наглядны примеры многофигурных композиций, где многообразие деталей приводится к простому и выразительному единству. Такова «Сдача Бреды» Веласкеса. На картине изображено драматическое событие, значительный исторический момент — сдача крепости. Композиция предельно проста и симметрична. В центре две главные фигуры полководцев, справа и слева два войска, равноценные по массе. Но силуэты обеих войск резко различны.

Лес вертикальных длинных копий строит силуэт войск победителей с конем на первом плане, несколько наклонных алебард и коротких копий совсем по-иному рисуют силуэт побежденных войск. Ни одна из фигур ничем не похожа на другую. Картина производит впечатление мощи, величественности, простоты целого и богатства деталей.

«Крестный ход в Курской губернии» Репина смотрится единым пятном — картину сразу видишь всю целиком. Массы в композиции расположены по диагонали, связывающим четыре угла картины. Изображена необычайно многолюдная толпа, но каждая фигура в ней не только характер, но и социальный тип. Здесь — все классы и сословия. Двигается русское общество 80-х годов со всеми своими связями и противоречиями. В глубине слева — центр композиции — барыня, несущая икону под охраной сотских. Целое просто и нерасторжимо, детали бесконечно разнообразны. Прекрасно скомпоновано «Утро на Куликовом поле» Бубнова. Огромная рать единым пятном растянулась по диагонали справа налево. Обратную диагональ строят фигура воина впереди войска и черное знамя с золотым Спасом, поддержанное копьями в правом верхнем углу картины. Это то, что дает единство, цельность огромному историческому полотну. В этом единстве заключено великое многообразие типов и характеров, каждый из которых прибавляет нечто существенное к образу русского народа — главной теме картины».

Изображаемые предметы целесообразно размещать так, чтобы они легко и ясно воспринимались зрителем, даже в том случае, если они частично закрыты другими предметами. Нельзя допускать, чтобы соприкасающиеся в композиции предметы совпадали своими силуэтами или сливались, так как одни из них будут восприниматься как продолжение других. Отсюда возникнет путаница и станет неясным, каким из соприкасающихся фигур принадлежит рука, нога и т. д. В рисунках Леонардо да Винчи к «Битве при Ангиари», представляющей собой сложную многофигурную композицию, в которой изображаются люди и лошади в сильных динамических движениях и ракурсах, фигуры загораживают друг друга и переплетаются между собой. Несмотря на это, зритель ясно представляет каждую фигуру. То же самое можно сказать и о картинах П. Рубенса «Охота на львов» и «Охота на гиппопотама». Во фресках Микеланджело в Сикстинской капелле среди множества фигур в различных движениях зритель ясно воспринимает каждую фигуру.

В картине «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова идейный замысел диктовал художнику композицию сложного характера. В момент внезапной катастрофы горожане, спасаясь от неминуемой гибели, обратились в бегство. Панический страх, отчаяние, безумие — все это сказалось на поведении людей, в их действиях, позах, жестах, мимике. Скопление взрослых, стариков, детей на улицах гибнущего города вносило путаницу и неразбериху во всю ситуацию. Тем не менее художник нашел такую конструктивную идею композиции, которая позволила сохранить целостность и равновесие картины, где вряд ли можно найти совпадающие силуэты, приблизительность в обрисовке форм, смысловую неувязку между группами фигур.

Художник, знающий, что целостность не просто свойство композиции, а, больше того, закон композиции, будет учитывать это в своем творчестве и заранее избегать грубейших ошибок, не тратить на их исправление свое творческое время.

Помимо беседы происходит слушание докладов презентаций созданных студентами на самостоятельных занятиях, согласно заданным темам (см. в приложении).

Работа начинается с разработки эскизов, набросков в которых только начинается формироваться замысел будущей работы. Иногда эскизы создаются методом от обратного. На I курсе задание по композиции предусматривает создание тематического натюрморта в материале по выбору учащихся, с показом всего хода работы. Процесс

формирования замысла очень важная часть работы над композицией. Именно от того как будет выполнен этот этап работы зависит успех всей работы. В зависимости от темы натюрморта выполняются натюрморты на контраст, пишутся или рисуются отдельные предметы, детали возможно необходимые в дальнейшем. Эскизы могут быть выполнены как в карандаше, гуаши, пастели, акварели и т.д. В завершении работы на этом этапе учащиеся должны прийти к окончательному выбору темы и варианта эскиза, определить формат будущей работы и быть готовы перейти к картону.

Используемое оборудование:

1. Бумага, картон
2. Холст грунтованный
3. Карандаш, пастель, акварель, гуашь
4. Масло
5. Уголь, сангина, соус
6. Вода.
7. Ножницы, нож, графитный карандаш.
8. Подрамники.
9. Столы по количеству учащихся.

Контрольные вопросы.

1. Материалы живописи: акварель, гуашь, темпера, пастель. Их выразительные возможности.
2. Колорит.
3. Воздушная и цветовая перспектива на примере пленэрного натюрморта, пейзажа.
4. Задачи, решаемые в процессе работы над натюрмортом. Влияние расстояния от зрителя до натуры на решение поставленных задач.
5. Понятие живописность, целостность, колорит, среда.
6. Закон жизненности.
7. Цветовой рефлекс и его влияние на предметы.
8. Понятие контраста, его разновидности. Одновременный световой и цветовой контраст. Пограничный контраст. Последовательный контраст.
9. Закон подчинённости.
10. Закон новизны.
11. Закон целостности.
12. Закон контраста.
13. Закон воздействия.
14. Правила композиции.

15. Ритм.
16. Сюжетно-композиционный центр.
17. Симметрия, асимметрия
18. Параллельность.
19. Расположение главного на втором плане.

а) основная литература (библиотека ВлГУ):

Ратиева, Ольга Викторовна. Обучение техникам живописи. Теория и методика преподавания в художественной школе : учебное пособие / О. В. Ратиева, В. И. Денисенко .— Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014 .— 159 с., [16] л. цв. ил., портр. — (Учебники для вузов, Специальная литература) .— Библиогр.: с. 83-84 .— Библиогр.: с. 155-157 .— ISBN 978-5-8114-1695-0 (Лань) .— ISBN 978-5-91938-149-5 (Планета музыки) . 3 экз.

Киплик, Дмитрий Иосифович. Техника живописи / Д. И. Киплик .— Москва : Сварог и К, 2002 .— 503 с., [16] л. ил., портр. — Библиогр. в подстроч. примеч. — ISBN 5-93070-014-1. 15 экз.

2. Выполнение картона. 22 часа

Цель выполнения лабораторной работы. Создание картона и освоение навыков работы с ним.

Порядок выполнения работы. Все занятия начинаются с беседы, на которой обсуждаются законы, правила и средства композиции. Пример такой беседы.

Основные законы композиции.

Закон контрастов.

Закон контрастов — один из основных законов композиции.

Термин «контраст» обозначает резкую разницу, противоположность сторон. Трудно всеобъемлюще представить масштабы действия контраста, его роль и значение, так как, исходя из законов диалектики, действие его распространяется не только на материальный мир Земли, но и всей Вселенной.

Контрасты как резкая противоположность сторон проявляется как в природе, так и в обществе. Например, в природе существуют электрические частицы, заряженные положительно и отрицательно; магнитное поле имеет противоположные полюса.

В человеческом обществе, согласно самому прогрессивному и объективному философскому учению — марксистско-ленинской философии, мы видим действие закона единства и борьбы противоположностей. Этот закон указывает на то, что в обществе, как и в природе, существуют противоположности, т. е. явления, резко отличающиеся по своим свойствам и качествам. Но наряду с такой важнейшей сущностью контрастов, как наличие резко противоположных сторон, контрастам присуща другая важнейшая

сущность — единство противоположных сторон, т. е. контрасты — это одновременно борьба противоположностей и их диалектическое единство.

Если не будет противоположностей, не будет контрастов, то не будет их борьбы и единства. Таким образом, без контрастов в природе и обществе не может быть борьбы, а стало быть, и движения, изменения, развития. Значит, контрасты в глобальном значении этого понятия — это одно из главных, неотъемлемых условий зарождения, существования, развития материи, а значит, самой жизни.

Без контрастов света и тени, а отсюда и контрастов форм, величин и т. д., без контрастов цветов, при условии, что различные цвета будут одинаковыми по светлотным тонам и сильно разбелены, человек не увидит ни формы, ни объема. В абсолютной темноте человек ничего не видит. При слабом свете или в относительной темноте человек слабо воспринимает объем и цвет. В других случаях, если, например, объемный гипсовый шар, помещенный на темном фоне, осветить с разных сторон так, что не будет ни тени, ни полутени, то человек воспримет форму (светлый плоский шар на темном фоне), но не объем. В случае, если взять плоский круг зеленого цвета и поместить его на зеленом фоне, человек этого круга не увидит (если светлотный и цветовой тон зеленых фона и круга совпадает). В первых двух случаях отсутствует контраст света и тени (тоновой), а в третьем — цветовой. Эти примеры показывают, что в жизни контрасты тона и цвета играют роль объективных законов, связанных с условиями жизни на Земле, со значением света и отсюда с устройством организма человека, его зрительной системы.

Поскольку действие контрастов проявляется в законах и природы, и общества, то, безусловно, и во всех областях общественного сознания. В искусстве (в том числе и изобразительном), как одной из форм общественного сознания, также находит свое отражение действие контрастов.

Примеры с шаром и кругом в жизни имеют прямое отношение к изобразительному искусству, как искусству «зрительному», наглядному, т. е. если художник не покажет тоновых или цветовых контрастов, то его изображения на плоскости и объемы в пространстве не будут восприниматься. Даже линейные рисунки, когда показываются только контуры объемной формы и когда тон или цвет линий не совпадает с тоном или цветом фона, будут иметь тоновые или цветовые контрасты. При наличии контрастов тона или цвета линий и фона в линейных рисунках, даже при низком уровне мастерства рисующего, наверняка передается форма (пусть неправильная) изображаемых предметов. Для передачи в линейных (безтональных) рисунках ощущения объема формы необходимо обладать высоким уровнем художественного мастерства.

Основными контрастами в изобразительном искусстве являются тоновой (светлотный) и цветовой природные контрасты. На их основе возникают и действуют другие виды контрастов — контрасты линий, форм, размеров, характеров, состояний, а также контрасты, связанные с идеями (контрасты идей, положений), контрасты в построении сюжета (контрасты в нахождении конструктивной идеи) и т. д. На основе вышесказанного о контрастах, определяя роль и значение контрастов в изобразительном да и в других видах искусства, следует сказать:

- 1) контрасты являются законом композиции, представляющим собой специфическое проявление всеобщего закона диалектики — закона единства и борьбы противоположностей;
- 2) без контрастов нельзя создать не только произведения искусства, но даже простое

изображение, в том числе линейный рисунок. Контрасты — это необходимое условие для того, чтобы зритель увидел изображение, так как без них изображение сольется с фоном по тону или цвету;

3) контрасты создают выразительность произведения искусства и поэтому выступают воздействующей силой композиции;

4) контрасты в композиции выступают как композиционная сила не только с точки зрения «механики» построения, т. е. построения композиции как какой-то структуры, но и с точки зрения творческого процесса создания художественных образов: большая часть творческого процесса создания художником произведения — от появления замысла и первых черновых эскизов композиции до завершения — это все композиционная работа, которая пронизана мыслью об основной идее, об основных образах и облике произведения. А это всегда, даже в первоначальном замысле, когда образ произведения находится в зрительной памяти художника, предполагает наличие тех или иных контрастов. Поэтому основная работа над произведением связана с проблемой определения характера контрастов в связи с созданием художественного образа. Значение контрастов в композиции художники отмечали издавна. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» говорит о контрастах величин (высокого с низким, толстого с тонким), контраста характеров, фактур, материалов и др.

Микеланджело большое значение придавал контрастам объема и плоскости. В своих произведениях он сочетал плоскости с объемными фигурами, добиваясь мощной объемности фигур.

Значение контрастов как сочетания противоположного в зрительном восприятии исключительно велико. Человек воспринимает окружающие его предметы прежде всего по контрасту их силуэтов и окружающей среды. Знакомые фигуры, предметы мы узнаем с большого расстояния по силуэтам, которые имеют большое значение в искусстве. Форму предмета человек воспринимает только благодаря контрасту света и тени. Полное отсутствие светотени создает плоскость.

В портретном искусстве и в сюжетных картинах различной тематики с давних времен художники пользовались тональными контрастами, показывая светлую фигуру на темном фоне (например, «Портрет герцогини де Бофор» Т. Гейнсборо, «Возвращение блудного сына» Рембрандта). В XIX веке мастера стали применять светлый фон в портрете.

В картине В. А. Серова «Девочка с персиками», например, смуглое лицо девочки изображено легким силуэтом на фоне светлого окна.

Живопись строится на контрасте теплых и холодных цветов. Сила цвета увеличивается от сочетания его с контрастным (дополнительным) цветом, например: красного с зеленым, синего с оранжевым, желтого с фиолетовым и т. д.

Существенную роль в композиции играют контрасты величин (больших и малых) и контрасты в построении сюжета (контрасты положений, психологические контрасты). Приведем примеры. В картине В. И. Сурикова «Степан Разин» темный треугольник ладьи, рассекающий светлые воды Волги, выражает конструктивную идею композиции. Выразительность конструктивной идеи подчеркивается тональным контрастом — контрастом силуэта темной ладьи и светлой воды и неба. Монументальные произведения также строятся на контрастах. Здесь ведущую роль играют контрасты величин. Например, скульпторы-монументалисты показывают малые формы у подножия крупных

монументов. Это сопоставление вполне оправданно, так как произведения монументального искусства должны восприниматься со значительного расстояния. В монументальной живописи используется низкий горизонт для резкого сопоставления крупной первоплановой фигуры с крохотными фигурками заднего плана. Вспомним картины «Тракторист» А. А. Дейнеки, «Портрет Ф. И. Шаляпина» Б. М. Кустодиева, иллюстрации к поэме «Медный всадник» А. Е. Бенуа.

Убедительные примеры применения контрастов положений, психологических контрастов в построении сюжета и выражении идеи композиции приводит Е. А. Кибрик. Он пишет: «Также существенна роль противопоставления положений в построении сюжета композиции. Что может быть контрастней крестьян, заключенных в арестантском вагоне, и вольных голубей на перроне? Это контраст положений, на которых построена картина Ярошенко «Всюду жизнь». Не менее контрастны грязный, скрюченный на земляном полу цеха рабочий рядом с фабрикантом, богато и пышно одетым, сверху вниз оглянувшимся на рабочего, на картине Иогансона «На старом уральском заводе». И второй, важнейший психологический контраст в этой картине: умный, полный сознательной ненависти взгляд рабочего противоречит его жалкому положению и поэтому особенно выразителен. Фигура Ленина на известном памятнике Манизера в г. Ульяновске особенно крепко, уверенно и энергично стоит, потому что преодолевает напор ветра. Ленин как бы выходит победителем в столкновении с противоположающей силой. Этот контраст выражает идею памятника».

Таким образом, роль контрастов в композиции универсальна — они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с характера конструктивной идеи и кончая построением сюжета.

Помимо беседы происходит слушание докладов презентаций созданных студентами на самостоятельных занятиях, согласно заданным темам (см. в приложении).

Роль создания картона сложно недооценить. В нём утрясаются размеры и соотношения масс, меняется и уточняется формат, рисуется и уточняется композиция. Для этого формат бумаги должен быть больше предполагаемого размера будущей работы. Картон выполняется в размер будущей работы. Иногда картон может быть сам как законченное произведение. Выполняется как линейно, так и с тональной проработкой, в рамках отведённых часов с тональной проработкой. Картон показывается на просмотре вместе с подготовительным материалом. При работе над картоном учащиеся получают навыки передвижения масс и изменения их размеров, достижения выразительности и работы с реальным большим форматом, размер которого они определяют самостоятельно. Как правило, при работе над картоном используется уголь, мел, сангина. В завершении работы на этом этапе картон может быть покрыт фиксирующим лаком. В результате картон готов к переводу на основу. На этом работа ещё не завершена, так как нам необходимо определиться с основой. Если материал масло, то необходим подрамник в размер картона или ДВП, бумага, картон, если другие материалы.

В результате выполнения этой работы учащиеся готовы приступить к выполнению композиции в материале.

Используемое оборудование:

1. Бумага, картон
2. Холст грунтованный
3. Карандаш, пастель, акварель, гуашь
4. Масло
5. Уголь, сангина, соус
6. Вода.
7. Ножницы, нож, графитный карандаш.
8. Подрамники.
9. Столы по количеству учащихся.

Контрольные вопросы.

1. Материалы живописи: акварель, гуашь, темпера, пастель. Их выразительные возможности.
2. Колорит.
3. Воздушная и цветовая перспектива на примере пленэрного натюрморта, пейзажа.
4. Задачи, решаемые в процессе работы над натюрмортом. Влияние расстояния от зрителя до натуры на решение поставленных задач.
5. Понятие живописность, целостность, колорит, среда.
6. Закон жизненности.
7. Цветовой рефлекс и его влияние на предметы.
8. Понятие контраста, его разновидности. Одновременный световой и цветовой контраст. Пограничный контраст. Последовательный контраст.
9. Закон подчинённости.
10. Закон новизны.
11. Закон целостности.
12. Закон контраста.
13. Закон воздействия.
14. Правила композиции.
15. Ритм.
16. Сюжетно-композиционный центр.
17. Симметрия, асимметрия
18. Параллельность.
19. Расположение главного на втором плане.

а) список литературы (библиотека ВлГУ):

Ратиева, Ольга Викторовна. Обучение техникам живописи. Теория и методика преподавания в художественной школе : учебное пособие / О. В. Ратиева, В. И. Денисенко .— Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014 .— 159 с., [16] л. цв. ил., портр. — (Учебники для вузов, Специальная литература) .— Библиогр.: с. 83-84 .— Библиогр.: с. 155-157 .— ISBN 978-5-8114-1695-0 (Лань) .— ISBN 978-5-91938-149-5 (Планета музыки) . 3 экз.

Киплик, Дмитрий Иосифович. Техника живописи / Д. И. Киплик .— Москва : Сварог и К, 2002 .— 503 с., [16] л. ил., портр. — Библиогр. в подстроч. примеч. — ISBN 5-93070-014-1. 15 экз.

3.Выполнение композиции в материале.

Цель выполнения лабораторной работы. Создание композиции в материале и освоение навыков работы с ней.

Порядок выполнения работы. Все занятия начинаются с беседы, на которой обсуждаются законы, правила и средства композиции. Пример такой беседы.

Основные законы композиции.

Закон новизны

Новизна выступает как всеобщий закон искусства, проявляющий свое действие в том, что художественный образ — это всегда новое в искусстве и по форме, и по содержанию. И поскольку художественный образ всегда решается а новой композиции, то новизна в композиции, как в главной художественной форме произведения искусства, действует как закон и, таким образом, принимает форму закона композиции.

Новизна в искусстве, поскольку искусство является формой эстетического познания мира, проявляется прежде всего в эстетическом «открытии мира». Предметы и явления действительности, которые обычный человек воспринимает примелькавшимися, неинтересными, художник видит необыкновенными, красивыми по форме, цвету; он стремится проникнуть в их состояние, настроение и передать в образах искусства.

Новизна имеет отношение и к темам, и к художественным средствам, и к композиционным решениям. И действительно, выдающееся в искусстве отличается неожиданностью решения, ощущением впервые созданного и увиденного, сильным эстетическим зарядом. Несмотря на то что мы много раз видели произведения великих мастеров разных эпох, они каждый раз заново волнуют нас своей нестареющей красотой и гармонией.

Вспомним, например, пейзажи русских художников: «Грачи прилетели» А. К. Саврасова, «Золотая осень» И. И. Левитана, «Березовая роща» А. И. Куинджи, «Московский дворик» В. Д. Поленова, «В голубом просторе» А. А. Рылова и др.

Но встречаются иногда такие произведения, посмотрев на которые чувствуешь, будто где-то их уже видел. Их нельзя отнести к настоящим произведениям искусства. В основе таких произведений всегда лежит шаблон, схема или компиляция.

Раскрывая сущность закона новизны, Е. А. Кибрик приводит в качестве примера творчество Микеланджело. «А. Кондиви — биограф Микеланджело — говорит: «Микеланджело обладал удивительной памятью; написав столько тысяч фигур,

он никогда не делал одну похожую на другую или повторяющей позу другой. Я даже слышал от него, что он не проводит ни одной линии прежде, чем не припомнит и не убедится в том, что никогда им не было сделано подобной, и уничтожает ту, в которой не находит новизны».

Новизна, как сказал Е. А. Кибрик, является драгоценнейшим качеством композиции. Но новизна не может быть в творчестве самоцелью. Это приводит к лженоваторству, новаторству ради новаторства, к формотворчеству, к опустошению содержания искусства. Новизна композиции всегда должна исходить из эстетического восприятия и ощущения художником реальности, должна быть связана с идейным замыслом художника, с его мировоззрением. Только тогда она не будет формальностью и лженовизной. Е. А. Кибрик иллюстрирует эту мысль ярким примером. «Композиция картины Давида „Смерть Марата“ была настоящим открытием по неожиданности, невиданности и смелости решения. Но это было пластическое воплощение мощного гражданского чувства великого художника. „Нарочно“ выдумать такую оригинальную композицию, без глубокого идейного стимула, невозможно».

Настоящую новизну, настоящее искусство может создавать только художник, который способен ярко чувствовать и воспринимать, находить в обыденном необычное, «новое», который полон любопытства к этому «новому» и страстного желания отобразить его в произведениях, утвердить это новое, обратив на него внимание современников.

Закон подчинённости

Закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу обязывает художника создавать цельное по восприятию, выразительное, идейно содержательное и высокохудожественное произведение. Этот закон требует, чтобы организация произведения во всех деталях и частях подчинялась не мертвым формалистическим схемам построения композиции, а идейному содержанию.

В работе над произведением художник через композицию выражает то, что его заинтересовало, увлекло, показывает свое отношение к изображаемому, его понимание, т. е. дает нравственную и эстетическую оценку. Таким образом, все, что изображает художник, в особенности по воображению, становится художественным явлением лишь тогда, когда оно одухотворено идейным замыслом, реализованным через композицию. В противном случае это будет ремесленное, фотографическое копирование объектов реальной действительности.

Этот закон требует учета соотношения объемов, цвета, света, тона и формы, а также передачи ритма и пластики, движения или состояния относительного покоя, симметрии или асимметрии. Он требует определения отношения размеров всех фигур к размеру картины, сюжетного центра к другим частям композиции. Соразмерность частей и элементов должна быть решена как гармоническое сочетание пропорций, чтобы произведение создавало впечатление единого целого. Все эти вопросы должны решаться художником в соответствии с идейным замыслом. Работу художников в соответствии с этим законом можно увидеть в таких известных произведениях, как «Свобода, ведущая народ» Э. Делакруа, «Арест пропагандиста» И. Е. Репина, «Тачанка» М. Б. Грекова, «Оборона Севастополя» А. А. Дейнеки и др.

В картине Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ» все подчинено выражению замысла произведения. Свобода выражена в аллегорической форме, в образе женщины, изображенной очень динамично. Свобода, как очень важное и дорогое, выделена

в произведении как главный художественный образ (он является сюжетно-композиционным центром) и местом расположения, и сочетанием близлежащих цветов и тонов.

В картине видно подчинение законов жизненности, контрастов, целостности, правил сюжетно-композиционного центра, средств цвета, тона, света и Других идейному замыслу произведения.

Из сказанного выше о сущности закона подчиненности всех средств композиции идейному содержанию видно, что художник должен обладать развитым умом, горячим сердцем и быть способным глубоко мыслить. Поэтому огромное значение для художника имеет мировоззрение. Полноценным мировоззрением становится тогда, когда знания и взгляды художника на мир и общество определяют не только его мысли, но и чувства, т. е. становятся его мироощущением, которое формирует истинное содержание художественного творчества.

Можно назвать еще два закона композиции, но не общих, а частных, относящихся не ко всем видам изобразительного искусства.

Закон жизненности

Он выступает не как всеобщий закон композиции, а как частный, проявляющий свое действие в произведениях изобразительного искусства, в которых ставится задача передачи движения во времени. Решение такой задачи относится прежде всего к произведениям, имеющим сюжетные завязки (станковая графика, живопись и скульптура; монументальная живопись и скульптура, прикладные сюжетные композиции на плоскости; миниатюрная живопись; прикладная скульптура, книжная графика).

Закон жизненности требует, чтобы в произведениях искусства, где изображено движение во времени, был передан смысл движения во времени и тем самым чувство жизненности отображаемого. Поскольку в таких произведениях время присутствует как фактор, то передача в них ощущения движения во времени выступает как композиционная задача (Н. Н. Волков), без решения которой проблема ощущения жизненности отображаемого, жизненности образа в произведении в полной мере быть решена не может. Безусловно, эта композиционная задача в произведении решается художником в соответствии с замыслом и с учетом того, какими свойствами наделяется тот или иной художественный образ. И конечно, решение проблемы жизненности через передачу ощущения движения во времени прежде всего должно быть тесно связано с проявлением в произведении таких важнейших свойств художественного образа, как типическое и характерное, эстетическое. Показ в художественном образе черт типического через характерное, а также передача в произведении тех или иных эстетических качеств (красивого, трагического, комического, лирического и т. д.), бесспорно, создает в той или иной мере ощущение жизненности образа. Однако проблема передачи движения не только механического, а движения в глубинном смысле, передачи ощущения движения во времени, чувства единства одновременного во многом зависит именно от решения этой композиционной задачи, которая действует как закон композиции.

Проблема передачи времени в изобразительном искусстве в смысле объединения одновременного является большой и сложной. На нее обращали внимание многие художники, в частности В. А. Фаворский, Е. А. Кибрик, Н. Н. Волков.

Закон воздействия

Полностью закон формулируется как закон воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости.

Совершенно справедливо говорил Н. Н. Волков о типичном для наших дней забвении того, что даже самая «иллюзорная» картина, если это настоящее произведение искусства, есть изображение исчерпывающее, завершенное в «раме».

Очевидно, настоящая композиция — это композиция, согласованная с «рамой», с форматом. Художник должен считаться с организацией плоского поля картины с учетом воздействия на композицию «рамы». «Рама» выступает как неотъемлемая составная часть композиции.

Закон воздействия «рамы» на композицию в изобразительном искусстве характеризуется рядом существенных свойств, объективно действующих во взаимосвязях «рамы» и изображения на плоскости.

Одним из главных свойств этого закона является неоднородность изобразительного поля, вызываемого «рамой». Это свойство характеризуется следующими сторонами:

- 1) предмет, изображенный на однородном поле близко к «рамой», в результате привычки у зрителя к ощущению глубины картины (антиципации), вызванной наличием «рамы», воспринимается лежащим близко к плоскости «рамы» или даже частично слитым с ней;
- 2) предмет, расположенный не близко к «рамой», и особенно в центральной зоне картины, воспринимается лежащим в глубине;
- 3) ровное плоское поле благодаря наличию «рамы» становится пространством, своеобразной «пещерой», перспективно и метрически еще совершенно неопределенной. Это воздействие «рамы», создание ею антиципации, ощущения пространства, предчувствия его — объективно. Художник, строя композицию в соответствии с тем или иным замыслом и учитывая предощущение глубинности в центральной части картинного поля, может усилить ощущение глубины пространства или вступить в сознательный (или интуитивный) конфликт с углубленностью поля в центральной зоне. Тогда свойство неоднородности картинного поля, и в частности явление предощущения глубины в центральной части, будет выступать и действовать «скрыто», как основа контраста с передним «пространством» картины. Явление антиципации, глубины картинного поля, используется во многих «центральных» композициях для выявления и подчеркивания углубленности построения сцены в глубину от «рамы», в центральную часть картинного поля. Например, в «Поклонении волхвов» Боттичелли композиция строится с показом глубины в центре от краев картины и с учетом границ картинного поля. Таким образом, изображение строится от «рамы» и завершается в ней, «рама» невольно становится началом и концом изображения. В картине Антонелло да Мессины «Св. Себастьян», хотя и изображено глубокое архитектурное пространство в перспективе и с сильными ракурсами, подчеркнутыми низким горизонтом, глубинность выступает как одна из сторон контраста, где другой стороной является выразительная фигура Себастьяна на переднем плане, у самых краев картины снизу и сверху. Контраст заключается здесь в том, что, хотя пространство за фигурой построено достаточно сильно, фигура Себастьяна написана значительно сильнее и перебивает заднее пространство и тем самым как бы ослабляет его углубленность.
- 4) пересечение дальних и второстепенных предметов (пейзаж в фигурной композиции) «рамой» выступает композиционно нейтрально и не требует смыслового разъяснения.

Пересечение же предметов и фигур переднего плана и особенно нижним краем картины, пересечение сильно контрастных по тону и цвету предметов, нарушающее равновесие зон картинного поля, должно быть оправдано по смыслу, как, например, в картине Рембрандта «Давид и Урия», где Урия уходит вперед, «покидая картинное пространство»;

5) в восприятии такого явления в «раме» картины, как «тяжелый низ и легкий верх», также проявляется свойство неоднородности картинного поля, его верха и низа, связанное с явлением гравитационного плана. Явлению «тяжелый низ и легкий верх» свойствен ряд закономерностей.

Во-первых, на плоском однородном поле, ограниченном «рамой», где не обозначены ни небо, ни земля, предмет, изображенный в верхней части поля, воспринимается падающим, а в нижней — лежащим на горизонтальной плоскости так, как будто бы в нижней части предвидится земля или пол. Во-вторых, на отношения верха и низа и на ощущение их тяжести или легкости оказывает воздействие неоднородность направлений в картинном поле. Вертикальные и близкие к ним направления воспринимаются как принадлежащие к фронтальной, вертикальной плоскости и определяющие ее. Наоборот, вертикальное направление трудно понять как уходящее одним концом в глубину. То же справедливо и по отношению к горизонтальному отрезку. Наклонные же отрезки воспринимаются пространственно, т. е. как бы обозначающими какую-то глубину, так как кажутся в той или иной мере уходящими одним концом в глубину. Но следует иметь в виду то, что наклонные направления с точки зрения теории визуального восприятия относятся к классу многозначных изображений. Они кажутся уходящими в глубину одним или другим концом или лежащими на фронтальной, горизонтальной плоскостях. Для прекращения такого «колеблющегося» восприятия отрезка необходимо ввести его в какую-то конструктивную систему. Новизна и выразительность композиции нередко могут быть связаны именно с тем, что разработанные художником те или иные конструктивные идеи в силу диалектики творчества вступают в борьбу с привычными представлениями о закономерностях явлений действительности, отображаемых в изобразительном искусстве, как, например, с ощущением «тяжелого низа и легкого верха», в результате чего создаются контрасты, выразительность, острота и новизна композиции. Эти психологические моменты важно знать и интуитивно чувствовать художнику, чтобы успешно решать конкретные композиционные задачи.

Другим важным свойством закона воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости и органической их взаимосвязи является воздействие «рамы» с учетом ее типа (формата).

Практика изобразительного искусства выработала несколько типов «рам». Среди них наиболее распространенными являются прямоугольные, круглые и овальные. Создание картины в прямоугольном формате дает ощущение устойчивости, определяет переднюю фронтальную плоскость, верх и низ. Вертикали и горизонтали «рамы» перекликаются с вертикалями и горизонталями изображения и таким образом создают устойчивость. Наличие наклонных направлений во взаимодействии с вертикалями и горизонталями подчеркивают неустойчивость. Но, как уже было сказано, в контрастах устойчивого и неустойчивого в соответствии с замыслом может заключаться новизна композиции и образов.

В качестве примера взаимодействия композиции и «рамы», содержания и замысла назовем картину «Смерть комиссара» К. С. Петрова-Волкина. Фигуры в ней поставлены наклонно по отношению к «раме», что связано с планетарной перспективной системой художника. Независимо от того, принимаем мы теорию перспективы Петрова-Волкина или нет, в данной картине налицо контраст вертикали и горизонтали «рамы» с наклонными предметами и фигурами. Неустойчивый наклон усиливает впечатление движения. Контраст вертикалей и горизонталей «рамы» с наклонными фигурами рождает особый смысл. Этот же прием художник использовал в других картинах и во многих натюрмортах.

«Рама» типа овала обладает ясно выраженными перпендикулярными осями — вертикальными и горизонтальными, имеет верх и низ как основные конструктивные факторы изображения. Овал и неоднородность его поля задает и тип построения композиции и определяет восприятие картины.

С типами или форматами «рамы» связано проявление и других закономерностей в содержании картины. Каждая из имеющихся разновидностей прямоугольной «рамы», например вытянутый вертикальный прямоугольник, квадрат, вытянутый горизонтальный прямоугольник и др., обладает своими свойствами. От вытянутого вверх формата возникает ощущение стройности, возвышенности как контраст с заземленностью. Например, в изображениях казни Себастьяна его фигура чаще давалась во весь рост посередине узкого, вертикального формата. Чрезмерно вытянутый вертикальный формат, который можно рассматривать снизу вверх, но легче, естественнее, сверху вниз, как свиток текста (например, манера гохуа в Китае) не типичен для картины. Для формата, вытянутого в ширину, характерна, как сказал Н. Н. Волков, «распахнутость». Такой тип картинного поля удобен для показа многоплановости массового действия. «Сильно вытянутый по горизонтали формат созвучен эпическому размаху „Боярыни Морозовой“ и „Покорению Сибири Ермаком“ Сурикова».

Горизонтальный, сильно вытянутый формат уменьшает значение центра композиции, ослабляет чувство замкнутости картинного поля. Дальнейшее удлинение такого формата с показом в нем нескольких центров и множества второстепенных элементов композиции превращает его в архитектурный фриз.

Прямоугольный формат золотого сечения используется очень часто как наиболее уравновешенный и замкнутый. Он активно работает в жанровой живописи, в натюрморте, в портрете.

Форматы в круге и квадрате воспринимаются слишком статичными. Но в них гораздо труднее компоновывать изображения. Легче решать композиции в этих форматах, если они входят в архитектуру.

Таким образом, воздействие «рамы» на композицию изображения на плоскости и органическая их взаимосвязь характеризуется рядом важных свойств и черт, представляющих собой проявление закономерностей зрительного восприятия.

В заключение разговора о законах композиции следует подчеркнуть следующее. Необходимо помнить об объективности общих и частных законов композиции и учитывать их воздействие на процесс создания произведений любого жанра.

При своевольном отношении к объективно существующим универсальным композиционным законам нельзя создать произведения искусства, одна из главных функций которого — служить средством общения между людьми. И не случайно

названные законы композиции чужды как абстракционному, разрушающему образное представление о реальном мире, так и натурализму с его пассивным методом копирования действительности, оказывающейся перед художником-созерцателем.

Конечно, теоретические изыскания в области искусства не сразу находят признание среди художников, склонных, как правило, уповать на интуицию, чутье, ощущения. Им порой кажется, что знание теории мешает практике, непосредственному восприятию красоты окружающего нас мира вещей и явлений в природе, в общественной жизни. В этом есть доля правды: рассудочность и теоретизирование с кистью в руках могут пригасить эмоции, засушить живопись. Но проблему взаимоотношений рационального и чувственного факторов в художественном творчестве помогает успешно решить чувство меры, дарованное талантливому художнику самой природой. Это чувство меры подсказывает мастеру способ соединения в одной композиции того, что им было увидено., прочувствовано и продумано в процессе восприятия изображаемого явления, события, факта.

Теория вооружает практику, вернее, возвращает искусству накопленный многими поколениями художников богатейший материал в систематизированном виде, в сформулированных законах цветоведения, композиции, перспективы и т. д. Знание теории искусства имеет не менее важное значение для художника, чем мировоззрение, которое формируется бытием и целым комплексом наук, осваиваемых со школьных лет, — историей, литературой, эстетикой и т. д.

Как уже говорилось, в настоящее время предприняты широкие исследования в области психологии искусства, что позволило расшифровать существенные стороны в протекании творческого процесса, выявить роль интуиции и логики в эвристической деятельности художника, совершающего эстетические открытия. Научно доказано, что подобные открытия — озарения — возникают в те счастливые мгновения, когда творческая личность целиком сосредоточивается на своей работе, что путь к ним прокладывается всем предшествующим опытом художника.

Вполне очевидно, что логическое, дискурсивное (1) познание обладает тем преимуществом перед интуитивным, что оно происходит по желанию художника, который в любое время может повторить ход своих рассуждений, чтобы найти нужное решение задачи.

Аналогичную работу в процессе создания произведения искусства выполняют универсальные законы композиции. Это нисколько не умаляет значение эмоций и продуктивной, творческой интуиции, позволяющих художнику, как говорил К. Г. Паустовский, по отдельной части восстанавливать картину целого.

(1) Дискурсивный — рассудочный; в логике — основанный на рассуждении, состоящем из последовательного ряда логических звеньев, каждое из которых зависит от предыдущего и обуславливает последующее.

Помимо беседы происходит слушание докладов презентаций созданных студентами на самостоятельных занятиях, согласно заданным темам (см. в приложении).

Начало работы начинается с перевода рисунка на основу с помощью кальки, переводной бумаги или обработки обратной стороны картона графитным порошком. Следует обратить внимание на закрепление только верхней части картона на основе, так как возможно контролировать качество перевода. Следующий важный момент закрепление рисунка на

основе так как если этого не сделать, то в последствии есть вероятность потери рисунка и всей предыдущей работы. Работа ведётся согласно эскизу выполненному в цвете, но при необходимости в процессе работы цветовые отношения могут частично меняться, развиваться в сторону усиления или ослабления цветового напряжения. В процессе работы учащиеся приобретают навыки работы с большим форматом и видят разницу между эскизом и большой работой. Следует обратить внимание на поэтапность выполнения работы в зависимости от выбранного материала, сохранения выразительности и композиционного центра в завершении работы над композицией. В процессе работы над композицией на аудиторных занятиях учащиеся приносят композицию, которую выполняют самостоятельно на другую тему.

Используемое оборудование:

1. Бумага, картон
2. Холст грунтованный
3. Карандаш, пастель, акварель, гуашь
4. Масло
5. Уголь, сангина, соус
6. Вода.
7. Ножницы, нож, графитный карандаш.
8. Подрамники.
9. Столы по количеству учащихся.

Контрольные вопросы.

1. Материалы живописи: акварель, гуашь, темпера, пастель. Их выразительные возможности.
2. Колорит.
3. Воздушная и цветовая перспектива на примере пленэрного натюрморта, пейзажа.
4. Задачи, решаемые в процессе работы над натюрмортом. Влияние расстояния от зрителя до натуры на решение поставленных задач.
5. Понятие живописность, целостность, колорит, среда.
6. Закон жизненности.
7. Цветовой рефлекс и его влияние на предметы.
8. Понятие контраста, его разновидности. Одновременный световой и цветовой контраст. Пограничный контраст. Последовательный контраст.
9. Закон подчинённости.
10. Закон новизны.
11. Закон целостности.
12. Закон контраста.

13. Закон воздействия.
14. Правила композиции.
15. Ритм.
16. Сюжетно-композиционный центр.
17. Симметрия, асимметрия
18. Параллельность.
19. Расположение главного на втором плане.

а) список литературы (библиотека ВлГУ):

Ратиева, Ольга Викторовна. Обучение техникам живописи. Теория и методика преподавания в художественной школе : учебное пособие / О. В. Ратиева, В. И. Денисенко .— Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014 .— 159 с., [16] л. цв. ил., портр. — (Учебники для вузов, Специальная литература) .— Библиогр.: с. 83-84 .— Библиогр.: с. 155-157 .— ISBN 978-5-8114-1695-0 (Лань) .— ISBN 978-5-91938-149-5 (Планета музыки) . 3 экз.

Киплик, Дмитрий Иосифович. Техника живописи / Д. И. Киплик .— Москва : Сварог и К, 2002 .— 503 с., [16] л. ил., портр. — Библиогр. в подстроч. примеч. — ISBN 5-93070-014-1. 15 экз.