

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет имени
Максима Танка»

Факультет эстетического образования
Кафедра художественного и педагогического образования

(рег.№ УМ 32-07-77-2014)

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

15 мая 2014 г.



СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

28 мая 2014 г.

Т.С.Богданова

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
КОМПОЗИЦИЯ

для специальностей: 1-03 01 06-01 Изобразительное искусство и черчение. Народные художественные промыслы
1-03 01 03-02 Изобразительное искусство. Компьютерная графика
1-03 01 06 Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы
1-03 01 03 Изобразительное искусство и компьютерная графика

Составители: Г.В.Лойко, заведующий кафедрой художественного и педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», доцент;

А.Л.Селицкий, преподаватель кафедры художественного и педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Рассмотрено и утверждено

На заседании Совета БГПУ 26 июня 2014 г. Протокол № 9

2014 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
Теоретический раздел	
1. Содержание лекционного материала.....	7
Раздел I. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	7
Раздел II. Композиция натюрморта	15
Раздел III. Композиция интерьера и пейзажа	23
Раздел IV. Композиция портрета	32
Раздел V. Сюжетно-тематическая композиция	41
Практический раздел	
2. Содержание учебного материала к лабораторным занятиям.....	49
Раздел I. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	49
Раздел II. Композиция натюрморта	54
Раздел III. Композиция интерьера и пейзажа	56
Раздел IV. Композиция портрета	59
Раздел V. Сюжетно-тематическая композиция	62
3. Раздел контроля знаний.....	67
4. Вспомогательный раздел	70
4.1. Список литературы	70
4.2. Программная документация.....	72

Пояснительная записка

Учебно-методический комплекс (УМК) по дисциплине «Композиция» разработан в соответствии с образовательным стандартом высшего образования первой ступени для специальностей 1-03 01 06-01 «Изобразительное искусство и черчение. Народные художественные промыслы», 1-03 01 03-02 «Изобразительное искусство. Компьютерная графика». Он регламентирует – учебно-методическую деятельность в образовательном процессе вуза.

Целью УМК является информационно - методическое обеспечение учебного процесса по дисциплине «Композиция».

К основным функциям УМК относятся:

- раскрытие требований к содержанию дисциплины «Композиция»;
- объединение в единое целое различных учебно-методических материалов, обеспечение преемственности и междисциплинарных связей в процессе освоения учебной дисциплины;
- управление учебной художественно-творческой деятельностью студентов по дисциплине «Композиция».

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Композиция» имеет следующую структуру:

- пояснительная записка (введение в УМК);
- теоретический раздел, обеспечивающий теоретический и практический уровень освоения материала по видам и жанрам изобразительного искусства (структура и краткая аннотация лекционных занятий); методические материалы и рекомендации по проведению лабораторных занятий; методические указания по выполнению творческих работ в материале и др.;
- раздел контроля знаний, включает критерии оценивания знаний студентов по изучаемой дисциплине, вопросы к экзаменам;
- вспомогательный раздел, содержит список основной и дополнительной литературы; учебно-программную документацию по дисциплине.

Представленный учебно-методический комплекс разработан в соответствии с действующей программой по дисциплине «Композиция», которая апробирована на кафедре художественного и педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

Структура данного комплекса обусловлена основной целью дисциплины – подготовка педагога-художника, владеющего системой знаний, умений, навыков композиционного мышления в различных видах и жанрах изобразительного для самостоятельной деятельности в учреждениях образования, и задачами, которые включают:

- определение роли композиции в художественно-эстетическом развитии личности;
- изучение композиционных законов, правил, приемов и средств в процессе создания художественного произведения;
- формирование знаний, умений и навыков работы с художественными материалами, профессиональной культуры педагога-художника;
- освоение техники и технологии выполнения работ по композиции.

Системное овладение знаниями, умениями и навыками композиционной работы осуществляется по следующим видам и жанрам изобразительного искусства:

- формальная композиция;
- натюрморт;
- интерьер;
- пейзаж;
- портрет;
- сюжетно-тематическая картина;
- плакат;
- книжная иллюстрация;
- монументальная роспись.

Основными формами работы являются: лекции, лабораторные занятия, на которых постигаются законы, правила, приемы и средства создания композиции, осуществляется овладение навыками композиционного мышления в различных видах и жанрах изобразительного искусства, развиваются умения выполнять работу в материале; самостоятельная работа студентов.

В результате изучения дисциплины студент должен знать:

- основные понятия и общие положения композиции;
- историческое развитие науки и ее современное состояние;
- особенности зрительного восприятия и основные закономерности изменения качественных характеристик предметов (контур, цвета, тона) в зависимости от поставленной задачи;

- законы композиции и их использование на практике.

уметь:

- применять средства композиции в формировании художественного образа;
- применять средства, способы и приемы композиционных построений на картинной плоскости;
- самостоятельно, сознательно использовать законы композиции на практике.

Основными методами (технологиями) обучения, адекватно отвечающими целям изучения данной дисциплины, являются:

- проблемное обучение (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы, метод сравнительно-исторического анализа и др.);
- теоретико-информационные (объяснение, демонстрация, консультирование и др.);
- практико-операционные (упражнения, алгоритм, педагогический показ технологических приемов работы с материалом и др.)
- методы самостоятельной работы;
- проектные технологии.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Раздел I. КОМПОЗИЦИЯ КАК УЧЕБНЫЙ ПРЕДМЕТ. ЗАКОНЫ, ПРАВИЛА, ПРИЕМЫ, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Цель: изучение композиции как учебного предмета, ее основных правил, приемов, выразительных средств.

План лекции:

1. Композиция как учебный предмет.
2. Основные законы композиции.
3. Правила композиции.
4. Приемы композиции.
5. Средства композиции.

Краткое содержание лекции

Композиция как учебный предмет появилась значительно позже, чем такие дисциплины, как рисунок и живопись. Вначале изучение композиции сводилось лишь к сочинению картины на библейские, мифологические, позже на сказочные и свободные темы. Отставание композиции как учебного предмета связано с тем, что сочинение произведений искусства признавалось долгое время делом сугубо индивидуальным и весьма сложным, доступным ограниченному кругу учеников. Художники-педагоги считали, что их главная задача — научить рисовать и писать красками, и как итог обучения предлагали ученикам сочинить эскиз, а на основе его и картину. Конечно, исходя из своего личного творческого опыта, педагоги давали выпускникам школы какие-то общие указания, но все же создание картины не выделялось четко в специальный предмет. Более позднее формирование композиции как самостоятельной учебной дисциплины обусловлено так же и тем, что процесс сочинения, создания произведения действительно очень сложен, он представляет собой своего рода творческий феномен; явление во многом интуитивное, трудно поддающееся изучению.

Без знания истории искусств невозможно по-настоящему понять значение и роль композиции, рисунка, живописи. В то же время, владея рисунком, живописью, композицией, студенты приобретают необходимые знания и умения для глубокого анализа произведений мастеров, познают специфику рисунка, картины, скульптур и т. д. При изучении истории искусства они проникают в тайны мастерства, в творческую лабораторию великих художников. Освоив основные законы композиции, выведенные из

практики работы мастеров прошлого и современных художников, они будут увереннее подходить к решению собственных творческих задач.

Композиция как учебный предмет ставит своей целью: обучение, воспитание студентов в области композиции в изобразительном искусстве, развитие их творческих способностей, повышение познавательной активности.

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

Закон целостности. 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. 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.

Закон контрастов — один из основных законов композиции. Термин «контраст» обозначает резкую разницу, противоположность сторон. 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.

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).

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.

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

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 в 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.

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.

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.

Правила композиции. Если законы носят объективный, всеобщий характер, устойчиво действуют на протяжении длительного отрезка времени в истории развития изобразительного искусства, то композиционные правила и приемы, помогающие строить композицию, относятся к менее постоянным категориям. Они имеют важное значение в разработке пластического мотива, изобразительного «зерна» сюжета. Основными правилами композиции являются ритм, выделение сюжетно-композиционного центра, симметрия или асимметрия, расположение главного на втором пространственном плане.

Ритм в жизни и в искусстве проявляется через большую или меньшую периодическую повторяемость какого-либо элемента тождественных, аналогичных положений, дублируемых через некоторые интервалы. Подражая некоторым видам ритма в органической и неорганической природе, искусство делает ритм одним из важных средств композиции. Ритмы в искусстве ближе к ритмам органического мира, где они более пластичны, чем технические. В искусстве ритмическая повторность не жесткая, не математически точная, она всегда предполагает отступление от правил периодической упорядоченности. «Перебои» ритма, ритмические акценты, пустоты и так называемые «стяжения» — характерная особенность искусства.

Ритм как правило композиции имеет свои особенности и широкий диапазон действия в творчестве художников. Он выполняет организующую и эстетическую роль в композиции. Его действительность основывается на законах композиции, на тональных и цветовых контрастах (в скульптуре — на контрастах объемов). Именно наличие тональных или цветовых контрастов обеспечивает восприятие изображенного издали, даже на далеком расстоянии. При угасании тональных и цветовых контрастов ритм почти не воспринимается, даже при наличии контрастов величин или положений предметов в пространстве (дальше — ближе). Вот почему очень важно определить основные контрасты уже в эскизах композиции. Только добившись этого, можно рассчитывать на активное действие ритма и помощь его в закономерной организации произведения.

Ритм в удачной композиции одновременно расчленяет компоненты произведения (проявляется действие закона контрастов) и объединяет их. Это указывает на связь ритма с композиционным законом цельности. Таким образом, суть понятия «ритм» заключается в чередовании элементов композиций как ряда звеньев, объединенных принадлежностью к одному явлению в его обобщенно-образном представлении. Чередование элементов в композиции побуждает зрителя размышлять, воспринимать сюжет в его развитии. Это свойство ритма определяет его связь с композиционным законом жизненности, который требует от художника проникать в движение внутреннее, а не ограничиваться показом движения внешнего. В то же

время ритм обладает свойством через определенный порядок в изображении обычных предметов подчеркнуть их эстетическую сторону, открывая красоту и в примелькавшихся предметах, и в новых. Это достигается путем некоторого отхода художника от уже известных приемов рисунка и цветового решения, от строго математического чередования элементов в композиции. Такое отступление указывает на взаимодействие ритма с законом новизны, который требует от художника нового эстетического открытия мира.

Сюжетно-композиционный центр. Центром композиции является та часть, которая достаточно ясно выражает главное в идейном содержании сюжета. Центр выделяется объемом, освещенностью и другими средствами в соответствии с основными законами композиции. Композиционный центр включает сюжетную завязку с главными действующими лицами и аксессуарами. Построение всего произведения со всеми его частями ведется во имя выявления идейного содержания с опорой на действие закона целостности.

Выделение главного в композиции связано с особенностями зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание прежде всего на сильно действующем раздражителе. Это могут быть движение, световые эффекты или резкое изменение условий освещенности, контрасты тоновые или цветовые, контрасты величин, форм и т. д. Так зрительно воспринимает предметный мир любой человек, в том числе и художник. Это обуславливает и характер чувственно-образного мышления художника, обязанного учитывать особенность восприятия произведения зрителем.

Одно из главных требований к композиции — объективно правильно разместить сюжетно-композиционный центр, заключающий в себе конструктивную идею сюжета, мотива. Следуя закону целостности, художник должен логически обосновать связь центра с остальными частями композиции. Если центр в картине будет чрезмерно сдвинут в сторону, может появиться неоправданно пустое пространство, ослабляющее восприятие идеи произведения.

Симметрия в искусстве вообще и в изобразительном в частности берет свое начало в реальной действительности, изобилующей симметрично устроенными формами. Для симметричной организации композиции характерна уравновешенность ее частей по массам, по тону, цвету и даже по форме. В таких случаях одна часть почти зеркально похожа на вторую. В симметричных композициях чаще всего имеется ярко выраженный центр. Как правило, он совпадает с геометрическим центром картинной плоскости. Если точка схода смещена от центра, одна из частей более загружена по массам или изображение строится по диагонали, все это сообщает динамичность композиции и в какой-то мере нарушает идеальное равновесие.

Асимметрия по структуре своей противоположна явлению симметрии. Если композиция построена асимметрично, то она, как правило, не симметрична, и, наоборот, если композиция симметрична, то она, как правило, не асимметрична. Это вполне доказывает, что симметрия и асимметрия являются взаимно обусловленными правилами композиции.

Если симметричное расположение изображаемых предметов в живописи, рисунке, декоративном панно, фреске, плакате, в барельефе, скульптурной группе создает впечатление композиционного равновесия и порою почти зеркальной схожести левой и правой частей произведения, то в асимметричной композиции равновесие достигается введением пространственных пауз между предметами, которые при этом либо приближаются друг к другу, либо отдаляются. Равновесие достигается и через противопоставление больших и малых форм, контрастов темного и светлого, яркого и приглушенного по цвету.

В асимметричной децентрализованной композиции иногда равновесие сознательно ослабляется или даже совсем отсутствует, например в тех случаях, когда смысловой центр находится ближе к одной из сторон композиции, а другая ее часть менее загружена. Если сюжет раскрывается через контрасты положений, контрасты социальные и психологические, характеризующие главного героя или группировки фигур, расположенных друг от друга на расстоянии, то внешне кажется, что они расчленяют композицию по принципу симметрии. На самом же деле двучастное противопоставление образует единство противоположностей, которое придает равновесие композиции.

Расположение главного на втором плане. В большинстве случаев главное действующее лицо или группа размещается в композиции на втором плане, в то время как первый план служит как бы подходом к ним. Все остальные пространственные планы осуществляют функцию дополнительную. Вместе с первым планом они создают окружение, обстановку для главного действия, образуют его «декоративное обрамление», так или иначе связанное с происходящим на втором плане. Примерами могут служить такие произведения, как «Афинская школа» Рафаэля, «Явление Христа народу» А. И. Иванова, «Воскрешение дочери Иаира» И. Е. Репина, «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова.

Приёмы композиции. Правила и приемы композиции могут варьироваться в зависимости от конкретного идейного содержания произведения, от жанра, вида искусства и, конечно, от уровня профессионализма автора и вряд ли могут быть использованы все одновременно (есть такие правила, из которых даже два не могут быть применимы одновременно, настолько они разнохарактерны). Например, строго симметричная композиция исключает прием асимметрии, и наоборот. Фризовая композиция с ритмичным чередованием элементов, как правило, не имеет ярко выраженного сюжетно-композиционного центра. Однако в тех

произведениях, в которых имеется сюжетно-композиционный центр, ритм присутствует как организующее начало.

Существует много способов для передачи **впечатления монументальности**. Один из них и наиболее употребительный — показ фигуры во фрагментарном виде. Будучи показанным полностью, снизу доверху, изображаемый объект производит меньшее впечатление, чем при фрагментировании. Этот прием, мастерски использованный во многих произведениях искусства, зиждется на законах зрительного восприятия.

Передача пространства. Пространство в открытом панорамном пейзаже, развернутом по горизонтали, будет казаться неизмеримо большим, чем при наличии боковых преград в виде зданий, деревьев или других предметов. Здесь также действуют законы зрительного восприятия. Яркие примеры такой передачи пространства — «Лесные дали» И. И. Шишкина, «Сказ об Урале» В. Н. Мешкова.

Глубина пространства в картине, где далекий горизонт прикрыт находящимся на первом плане бугром, высоким лесом или зданиями, имитируется гораздо явственнее, чем при изображении открытого пространства. Это можно наблюдать в картине А. А. Дейнеки «Раздолье».

Горизонтالي и вертикали. Композиционный прием использования горизонтальных направлений дает возможность передать состояние относительного покоя и тишины. Использование параллельных вертикальных направлений подчеркивает состояние парадности, величия, приподнятости. Композиционный прием использования **диагональных направлений** способствует усилению или ослаблению движения. Это можно увидеть в картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», где направление движения саней, бегущего мальчика, а также расположение отдельных фигур и толпы дано по диагонали, из нижнего правого угла в верхний левый. Построение композиции по диагонали позволяет также показать значительную степень глубины пространства.

Средства композиции. Средствами композиции являются линия, штриховка (штрих), пятно (тональное и цветное), линейная перспектива, светотень, воздушная и цветовая перспективы.

Линию, безусловно, можно рассматривать как одно из основных средств изобразительного искусства в целом. Линия лежит всеми своими точками на поверхности листа бумаги и этим как бы удерживает изображение в пределах формата, подчеркивая двухмерность плоскости. Однако в линейном наброске возможно решение и пространственных задач.

Контурная линия заключает форму предмета. Несмотря на то что на плоскости проведены только линии, создается впечатление, что внутри контура тон изображенного предмета темнее или светлее, чем окружающий его фон плоскости. Возникает иллюзия силуэта предмета светлым пятном на фоне, кажущемся темнее, чем он есть на самом деле. Более того, линейный рисунок может передать впечатление объема предмета. Это достигается, во-

первых, тем, что линия строит форму в пропорциях и в перспективе, во-вторых, тем, что линия изменяется по своей толщине, а, следовательно, и по силе звучания. Даже незаконченная, она способна выполнять одновременно несколько функций: отграничивать форму, компоновать изображение, определять характер и движение всей формы, ее пропорции и т. д. Плавность, текучесть и направленность линии при нанесении контура позволяют выявить пластические качества формы.

Практическую работу над композицией чаще всего начинают с линейного рисунка. В нем находят отражение и последующие, более проработанные эскизы композиции.

Штриховые линии могут быть длинными, короткими, толстыми по желанию рисующего, постепенно и плавно переходить в тонкие, едва заметные «паутинки». Пластические качества динамической штриховой линии при умелом пользовании открывают богатые художественно-творческие и технические возможности. Они способны придавать изображению объемно-пространственные качества. Различная толщина штриховых линий в световой и теневой частях объемной формы позволяет передать глубину пространства. Множество параллельных или перекрещивающихся штриховых линий создают так называемое штриховое тональное пятно требуемой силы.

Наряду с линией штрихи используются в процессе первоначальной разработки композиции.

Пятно (тональное и цветное) имеет большое значение как в набросках и зарисовках, так и в работе над эскизами композиции. Необходимость применения тонального пятна в качестве графического средства возникает главным образом при решении следующих задач композиции: для выявления или подчеркивания объемности формы, для передачи ее освещенности, для показа силы тона в окраске формы, фактуры ее поверхности с целью передачи глубины пространства, окружающего объемную форму.

Тональное пятно используется и для того, чтобы уже в эскизе композиции решить тональные контрасты, которые закладывают основу выразительности. Нередко в набросках, зарисовках, эскизах композиции используются одновременно линия, штрих и тональное пятно (или комбинация: линия и тон), а также цветное пятно, когда необходимо передать контрасты тональные и цветные. Тональное пятно всегда дается на фоне более светлом, чем оно само, иначе пятно не будет читаться. Цветное пятно лучше всего показывать в окружении, отношении к другим цветам. Здесь речь идет о цветовых контрастах, которые способны строить основу выразительности композиции.

Светотень как средство композиции применяется для передачи объема предмета. Степень рельефности объемной формы связана с условиями освещения, что имеет непосредственное отношение к выражению конструктивной идеи произведения. К тому же степень освещенности

изображаемого оказывает значительное влияние на характер цветовых и тональных контрастов, на уравнищенность, взаимосвязь частей и целостность композиции. Трактовка объема и освещенности объектов зависит от светотеневых объектов, образующих всевозможные контрасты тени, полутени и рефлексy, наделенные своими цветовыми качествами и свойствами.

В объемно-пластических произведениях важная роль принадлежит действию **законов линейной, воздушной и цветовой перспективы**. Даже элементарная изобразительная грамота требует учета перспективных изменений изображаемых предметов, занимающих свое место в реальном пространстве. Это касается изменения высоты каждого предмета, ширины и длины его поверхностей, уходящих в глубину пространственных планов.

При передаче в композиции иллюзии пространства необходимо помнить о закономерностях воздушной и цветовой перспективы. Сущность воздушной перспективы заключается в том, что выраженность различного вида контрастов (светотеневых, цветовых, величинных и т. д.) на ближних к нам объектах бывает наиболее сильной, но по мере удаления предмета в глубину контрасты света и тени на его поверхности ослабевают. Воздействие воздушной перспективы связано с мерой прозрачности, чистоты и толщины воздушного слоя атмосферы, окутывающей предметный мир. Это следует учитывать в графической и тем более живописной композиции. Вместе с изменением тоновых, т. е. светлотных, отношений на разных пространственных планах меняется и сила контрастов цветовых. Происходит это также под влиянием слоя воздуха, фильтрующего световые лучи, задерживающего часть цветового спектра или изменяющего его звучания. Здесь надо иметь в виду следующее. С постепенным удалением объекта от переднего плана ослабевает его цветовая насыщенность и цвет его становится холоднее. Скажем, лес на переднем плане воспринимается зеленым, а на дальнем видится сине-зеленым или даже голубым.

Вопросы для самоконтроля

1. Какова цель композиции как учебного предмета?
2. Охарактеризуйте основные законы композиции.
3. Дайте определение правилам композиции.
4. Перечислите композиционные приемы.
5. Назовите средства выразительности, используемые в композиции художественного произведения.

Раздел II. КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Цель: изучение истории развития натюрморта, особенностей работы над созданием композиции творческого натюрморта.

План лекции:

1. История развития натюрморта.
2. Творческий натюрморт как средство воплощения художественного замысла.
3. Приемы и средства художественной выразительности в композиции творческого натюрморта.

Краткое содержание лекции

Натюрморт (франц. *nature morte*, итал. *natura morta*, буквально — мёртвая природа; голл. *stilleven*, нем. *Stilleben*, англ. *still life*, буквально — тихая или неподвижная жизнь), жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), который посвящен изображению вещей, размещенных в единой среде и организованных в группу.

Натюрмортные мотивы как детали композиций, декоративные и символические изображения вещей встречаются уже в древневосточном, античном и средневековом искусстве. Рождение натюрморта как самостоятельного жанра связано с общим становлением европейского искусства нового времени, выделением станковой живописи и формированием разветвленной системы жанров. Уже в произведениях итальянских и особенно нидерландских мастеров эпохи Возрождения наблюдаются небывалое внимание к материальному миру, привязанность к конкретно-чувственной красоте вещей, образы которых вместе с тем порой сохраняют символическое значение, часто присущее изображению предметов в средневековом искусстве. Однако распространение жанра Натюрморт приходится на 2-ю половину 16 — начало 17 вв., чему способствовали характерные для этой эпохи естественнонаучные склонности, интерес искусства к быту и частной жизни человека, а также само развитие методов художественного освоения мира (Питер Артсен, Я. Брейгель Бархатный и др.). Интерес к бытовому характеру вещей, интимность, нередко демократизм образов ярко проявились в голландском натюрморте. Для него характерны внимание к живописной разработке световой среды, к разнообразию фактуры различных материалов, тонкость тональных отношений и цветового строя — от изысканно скромного колорита «монохромных завтраков» В. Хеды и П. Класа до напряженно-контрастных, колористически эффектных композиций В. Калфа («десерты»). Голландский натюрморт отличает обилие работавших в этом жанре мастеров и разнообразие типов: кроме «завтраков» и «десертов», «рыбы» (А. Бейерен), «цветы и фрукты» (Я. Д. де Хем), «битая дичь» (Я. Венике, М. Хондекутер), аллегорический натюрморт «vanitas» («суета сует») и др. Фламандский натюрморт (главным образом «рынки», «лавки», «цветы и фрукты»)

выделяется размахом композиций: они многосоставны, величественны и динамичны; это — гимны плодородию и изобилию (Ф. Снейдерс, Я. Фейт). Во Франции с конца 17 в. в натюрморте восторжествовали декоративные тенденции придворного искусства. Но в 18 в. работает один из самых значительных мастеров натюрморта — Ж. Б. С. Шарден, чьи произведения выделяются особой глубиной содержания, свободой композиций и богатством колористических решений. Его образы мира повседневных вещей демократичны по своей сути, интимны и человечны, словно согреты поэзией домашнего очага. В середине 18 в. возник термин «nature morte», который отразил пренебрежительное отношение к натюрморту со стороны академических кругов, отдававших предпочтение жанрам, областью которых была «живая натура» (исторический жанр, портрет и др.). В 19 в. судьбы натюрморта определяют ведущие мастера живописи, работающие во многих жанрах и вовлекающие натюрморт в борьбу эстетических и художественных идей (Ф. Гойя в Испании, Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане и импрессионисты во Франции, эпизодически обращавшиеся к Натюрморту). Вместе с тем 19 в. долго не выдвигал в натюрморте крупных мастеров, специализирующихся именно в этом жанре. Подъём натюрморта связан с выступлением мастеров постимпрессионизма, для которых мир вещей становится одной из основных тем. В конце 19 в. экспрессивные возможности натюрморта вплоть до остродраматического выражения социальной и нравственной позиции художника воплощаются в творчестве голландца В. ван Гога. Пластическое совершенство живописи, верной как природе, так и высоким идеалам картины, возрождает в натюрморте француз П. Сезанн. С начала 20 в. натюрморт является своего рода творческой лабораторией живописи. Во Франции мастера фовизма (А. Матисс и др.) идут по пути обострённого выявления эмоциональных и декоративно-экспрессивных возможностей цвета и фактуры, а представители кубизма (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис и др.), используя заложенные в специфике натюрморта аналитические возможности, стремятся утвердить новые способы передачи пространства и формы. Проблемы (или же мотивы) натюрморта привлекают и мастеров более поздних течений — от художников, в разной мере сочетающих ориентацию на классическое наследие с новыми открытиями в живописи (Пикассо во Франции, А. Канольдт в Германии, Дж. Моранди в Италии), до представителей сюрреализма и «поп-арта», чьи произведения в целом выходят за рамки исторически сложившегося жанра натюрморта. Реалистические традиции натюрморта (нередко с подчёркнутой социальной тенденцией) в 20 в. представлены творчеством Д. Риверы и Д. Сикейроса в Мексике, Р. Гуттузо в Италии.

В русском искусстве натюрморт появился в 18 в. вместе с утверждением светской живописи. Дальнейшее развитие в 19 в. русского натюрморта носит эпизодический характер. Самостоятельное значение натюрморта-этюда возрастает на рубеже 19 и 20 вв. (М. А. Врубель, В. Э.

Борисов-Мусатов). Расцвет русского натюрморта приходится на начало 20 в. К его лучшим образцам относятся: импрессионистические по своим истокам, но по-разному обогащенные новыми художественными веяниями работы К. А. Коровина, И. Э. Грабаря, М. Ф. Ларионова; тонко обыгрывающие историко-бытовой характер вещей произведения художников «Мира искусства» (А. Я. Головин и др.): романтизированно-приподнятые и остродекоративные образы П. В. Кузнецова, Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна и др. живописцев круга «Голубой розы»; яркие, пластичные натюрморты мастеров «Бубнового валета» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Куприн, В. В. Рождественский, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, С. Гончарова) с их культом единства цвета и формы и пафосом самого процесса интерпретации натуры. В 20—30-х гг. он включает и почти философское осмысление современности в обострённых по постановке и композиции произведениях (К. С. Петров-Водкин), и попытки осязаемо обрести вещь через эксперименты в области фактуры (Д. П. Штеренберг, И. Альтман), и полное воссоздание красочного богатства и многообразия плодов земных, снеди, утвари (Кончаловский, Машков, Куприн, Лентулов, Сарьян, А. А. Осмёркин и др.), и поиски тонкой колористической гармонии, поэтизацию мира вещей (В. В. Лебедев, А. Тырса и др.). Сюжетно-бытовой натюрморт разрабатывается с 30-х гг. Ю. И. Пименовым. В 40—50-е гг. в области натюрморт работают А. М. Герасимов, П. В. Кузнецов. В 60—70-е гг. как натюрмортисты выступают А. Ю. Никич, В. Ф. Стожаров. Среди мастеров натюрморта выделяются М. А. и Е. А. Асламазян, Т. Ф. Нариманбеков, Л. Свемп, Л. Эндзелина, И. Кормашов.

Натюрморт может выступать как один из жанров станковой живописи, как самостоятельное произведение искусства, но может быть и составной частью композиции жанровой картины, портрета-картины, следовательно, и играет значительную роль в раскрытии смыслового содержания произведения, являться важным средством характеристики художественного образа, в том числе его психологической характеристики.

Работа над **творческим натюрмортом** в художественной практике осуществляется различными методами.

В одних случаях художники на основе увиденного в жизни мотива создают специальные натурные постановки и с них пишут натюрморт. При этом, работая с натуры, одни художники полностью пишут натуру как она есть, komponуя ее в формат, другие творчески «преломляют» натуру в картинной плоскости. В других случаях творческий натюрморт создается на основе возникшего у художника **замысла**, образа, в соответствии с которыми художники разрабатывают эскизы композиции будущего произведения.

В процессе разработки эскизов художнику нередко приходится обращаться к натуре, привлекать для этого натуральный материал в виде запасов

жизненных впечатлений и в особенности в виде наблюдений природы, зарисовок и этюдов.

Работа по созданию творческого натюрморта на основе замысла всегда связана с мировоззрением художника, с его жизненной позицией, отношением к явлениям и событиям. Именно жизненная позиция художника определяет в конце концов направление его творчества, в том числе и тематику картин. У некоторых художников содержание натюрмортного творчества связано с одной большой темой на протяжении всей их жизни. У других в натюрмортах показываются разные темы, отражающие различные стороны человеческой жизни и деятельности.

В зависимости от темы, раскрывающей ту или иную область деятельности человека, и от особенностей творческой индивидуальности того или иного художника характер натюрморта может быть лирическим, интимным, монументальным, героическим, торжественным и т. д.

Предметы, вещи, которые составляют содержание натюрморта, имеют отношение к той или иной сфере деятельности человека, и через них художники показывают особенности людей той или иной профессии, рода занятий, передают характер эпохи.

Каждая тема в конкретных произведениях-натюрмортах решается разными художниками по-своему. И в каждом отдельном натюрморте одна и та же тема выражается тем или иным сюжетом, т. е. конкретным содержанием, в которое художник вкладывает определенный смысл и стремится передать свое определенное эстетическое отношение к этому содержанию. Это не означает, что художник из интересующей его темы берет тот или иной сюжет и начинает его компоновать, сочинять эскизы или ставит натурную постановку и пишет ее. Прежде чем приступить к работе над тем или иным сюжетом, художник наблюдает интересующую его тему в жизни, эмоционально переживает ее, анализирует материалы наблюдений, связывает тему с жизнью людей конкретного времени, в частности, если тема связана с историей, изучает интересующую его историческую эпоху. Наблюдая окружающую действительность, художник обращает особое внимание на те предметы, которые по своему содержанию имеют определенное отношение к той или иной области деятельности человека, к той или иной профессии, виду занятий и т. д. Но художник, наблюдая окружающую действительность, обращает особое внимание на те предметы, которые привлекают его своей формой, цветом, т. е. своим эстетическим содержанием. Все это является тем материалом в памяти художника, на основе которого и возникает замысел натюрморта в форме более или менее конкретного и целостного представления об основных чертах содержания и формы будущего произведения. Первоначальный замысел постоянно уточняется в деталях, обогащается и видоизменяется в ходе практического его воплощения.

Таким образом, закономерность замысла заключается в том, что он несет в себе основу образа будущего произведения в большей или меньшей степени конкретности. Это означает, что замысел обладает определенным содержанием со своей структурой и пространственным строем, смысловым и композиционным центром или с ярко выраженным ритмическим характером, имеет цветовое состояние. Когда возникает замысел натюрморта, художники обычно торопятся попробовать зафиксировать его в первых эскизах, которые, естественно, сразу же komponуются в **формат**. Возникший в воображении художника замысел натюрморта на ту или иную тему уже несет в себе основу сюжета. Начало осуществления замысла, т. е. работа над эскизами, подсказывает и характер формата. В процессе разработки эскиза уточняется и сюжет натюрморта, одновременно конкретизируется весь замысел и решаются задачи композиционные: уточнение композиционно-смыслового центра, ритма, пространства, освещенности, цветового состояния, точки зрения, передача выразительности и целостности.

Ход разработки **эскиза композиции** на основе возникшего в воображении художника замысла может быть самым разнообразным. В одном случае художник после появления замысла сразу ведет активную разработку эскиза. Причем эта работа становится для него основной, так как он мало использует натуру, а добивается в эскизах успешного решения всех творческих задач — раскрытия темы, сюжета, образа. В другом случае художник стремится выразить возникший замысел в эскизах и затем обращается к натуре, ставит натурную постановку или полностью в соответствии с эскизами или частично и пишет ее, стремясь решить творческие задачи, которые не были решены в эскизах, выполненных на основе замысла, по воображению. Затем работа продолжается над эскизами с использованием натурального материала и произведение создается на основе натурной постановки.

Но, каким бы путем ни шла работа над творческим натюрмортом, всегда решаются задачи композиции, формата, точки зрения, цветового строя, ритма, равновесия, центра, характера освещенности и др. Все это в эскизе должно быть представлено в единой и целостной структуре.

Таким образом, работа над эскизом композиции творческого натюрморта является одним из основных этапов творческого процесса. В первоначальных эскизах прежде всего ставится задача представить наглядно характер группировки предметов, безусловно, в определенном формате. Характер группировки и формат взаимосвязаны, так как формат влияет на характер группировки и может его изменить. Например, квадратный формат создает впечатление устойчивости, статичности композиции, горизонтальный формат — впечатление панорамности, вертикальный усиливает впечатление торжественности, монументальности.

Конкретизация формата в своей основе зависит от замысла, а он в свою очередь выражает характер группировки предметов, ее пропорции. В том случае, когда высота группы значительно больше ширины, берется вертикальный формат. Если разница между шириной и высотой группы предметов небольшая, нужен формат, близкий к квадрату, квадратный или формат «золотого сечения». Однако в этот принцип поисков формата коррективы порою вносит замысел, от которого и отталкивается художник и который он стремится воплотить. Иногда при большой высоте группы формат уменьшается по высоте, чтобы передать в соответствии с замыслом ощущение тесноты того помещения, где находится натюрморт.

К тонкостям поиска формата относится выяснение величины свободных мест слева и справа, снизу от группы предметов. Замысел в натюрморте подсказывает характер решения пространства в натюрморте. Это связано и с особенностями цветового строя. Характер пространственного решения связан также и с количеством относительно свободного места слева или справа.

При наличии большой свободной площади смысловой, зрительный и композиционный центры оказываются сильно смещенными в противоположную сторону от нее. В этих случаях натюрморт выглядит перегруженным в той части, где располагается основная масса предметов, и тем самым нарушается его композиционное равновесие. Кроме того, это противоречит закономерностям зрительного восприятия реальной действительности человеком.

Практика станкового изобразительного искусства, особенно живописи, в том числе натюрморта, показывает, что, как правило, основную группу располагают на втором пространственном плане, где находится сюжетно-композиционный центр. Передний план выступает как подход к основному содержанию композиции. Обычно крупному изображению бывает тесно в картинной плоскости, оно как бы упирается в края избранного формата, и тем самым, уничтожается специфика станкового искусства, особенно живописи, т. е. исчезает задача передачи пространства на плоскости. В этом случае величина изображения, равная или почти равная картинной плоскости, не дает возможности передать иллюзию пространства, остаются видимыми лишь предметы сами по себе. Слишком мелкое изображение группы предметов теряется среди неоправданно пустующей части формата. Эти пустующие части формата могут гармонично существовать в картине-натюрморте, если они входят в замысел, отвечают логике образа и композиционному решению.

Целью достижения взаимосвязи композиции группы предметов с форматом является **ритмическое решение** картинной плоскости, чередование пятен, пауз.

В решении задач взаимосвязи группировки предметов натюрморта с форматом одним из важных моментов является определение характера

группировки: имеет ли она ярко выраженный композиционный центр, или же в основе ее лежит сильный ритм, и тяготеет она к фризовой композиции, где центра фактически нет.

В композиции натюрморта с ярко выраженным сюжетно-композиционным центром ритмическое начало все равно присутствует и имеет большое значение для выражения центра композиции как наиболее контрастной ее части и для показа более мягкого, второстепенного ее окружения, совсем ослабевающего у рамы картины. Такое решение ритма в композиции с ярко выраженным сюжетно-композиционным центром строит его глубинно, пластично.

Композиционный центр в большинстве случаев не совпадает с геометрическим центром изобразительного поля, но и не смещается от него далеко к краям картинной плоскости. Размещение композиционного центра в некотором отдалении от геометрического дает изображению ход в глубину пространства.

При смещении композиционного центра в ту или иную сторону равновесие достигается введением в натюрморт второстепенных предметов, деталей, наделенных соответствующей шкалой цветовых и тоновых контрастов.

Эффект решения композиции как в натюрморте, создаваемом на основе замысла, так и при работе со специальной натурной постановкой во многом зависит от избранной художником зрительной позиции (**точка и уровень зрения**). Если провести зрительный анализ любой постановки натюрморта с разных точек и уровней зрения, можно ясно увидеть, что натюрморт каждый раз будет восприниматься по-иному. Во-первых, зрительно изменяются пропорции ширины и высоты группы. Во-вторых, перемещаемое освещение предметов создает иное соотношение светлых и темных пятен. Например, с теневой стороны группа будет смотреться довольно целостным силуэтом, а со световой — нет. Между тем раскладка света и тени, их чередование, ритм оказывают значительное влияние на состояние всей композиции натюрморта, в том числе на ее зрительное равновесие.

От уровня зрения сильно зависит степень видимости горизонтальной плоскости. Среднеоткрытая горизонтальная плоскость увеличивает протяженность пространства, дает почувствовать ритм в сочетании компонентов, составляющих натюрморт. Глубину пространства усиливают и перспективные изменения каждого предмета. Высокий горизонт создает совершенно иной характер композиции. При точке зрения сверху картинная плоскость изображается как бы поставленной «на дыбы» и на ней открываются все предметы, расположенные на разных пространственных планах. Такая точка зрения создает впечатление приземистости предметов.

Тоновое решение натюрморта часто строится на **контрасте** светлых предметов на темной поверхности или, наоборот, на контрасте темных предметов на светлой поверхности. Основная группа, которая представляет

собой композиционный центр, воспринимается в таких случаях как единое пятно (темное или светлое). Остальные части постановки строятся в композиции как менее контрастные, что еще более усиливает центр и не отвлекает излишне внимание зрителя на детали. Кроме того, такое решение позволяет объединить центр со всеми другими частями композиции. Следует особое внимание обратить на роль **цвета**. Сила его эмоционального воздействия хорошо известна. Однако в натюрморте художник чаще работает не открытыми, локальными цветами, а создает определенную цветовую систему, которая решает задачи не только передачи объема, освещенности предметов, показа многоплановости пространства, но и определенного единства контрастных цветов, обеспечивающего и единство композиционное. И, безусловно, характер цветового решения строится в единстве с замыслом художника. Важную роль в создании целостности в композиции натюрморта играет приведение цветового решения в работе к колористическому единству, которое является высшим качеством живописи. Цветовое решение композиции натюрморта может быть дано в теплом или холодном состоянии.

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите основные этапы исторического развития жанра натюрморта.
2. В чем отличие творческого натюрморта от учебной постановки?
3. Какие основные задачи стоят при решении эскиза творческого натюрморта?
3. Перечислите основные средства художественной выразительности, используемые в натюрморте.
4. Как влияет выбор формата на восприятие композиции натюрморта?
5. Объясните взаимосвязь выбора точки и уровня зрения с глубиной пространства в натюрморте.
6. Ритм в композиции творческого натюрморта.
7. Какова роль тонового и цветового решения натюрморта в построении целостного художественного образа?

Раздел III. КОМПОЗИЦИЯ ИНТЕРЬЕРА И ПЕЙЗАЖА

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Цель: познакомить с историей развития жанров интерьера и пейзажа в изобразительном искусстве, особенностями работы над созданием композиции в этих жанрах.

План лекции:

1. История развития пейзажного жанра.
2. Виды пейзажа.
3. Этапы работы над композицией пейзажа.
4. Особенности создания композиции в жанре интерьера.

Краткое содержание лекции

Пейзаж (фр. Paysage, от pays — страна, местность) — жанр изобразительного искусства (а также отдельные произведения этого жанра), в котором основным предметом изображения является первозданная, либо в той или иной степени преображённая человеком природа.

Элементы пейзажа можно обнаружить уже в наскальной живописи эпохи неолита (плато Тассилин-Аджер в Сахаре). Первобытные мастера схематично изображали на стенах пещер реки или озера, деревья и каменные глыбы.

В искусстве античного Средиземноморья пейзажный мотив — довольно часто встречающаяся деталь настенных росписей патрицианских домов. Однако позднее, в искусстве Средневековья, идеалы, воодушевлявшие античных художников — радость бытия, телесность, правдивость, — уступили место изобразительным видам, в первую очередь в цельной, образной форме дающих представление о красоте божественного: живопись была призвана воздействовать на зрителя как немая проповедь. Из живописи на долгое время практически исчезает пейзаж — художники-иконописцы почти пренебрегают фоном, при необходимости изображая природу и строения весьма схематично и необъемно.

Интерес к пейзажу становится явно заметен, начиная с живописи Раннего Возрождения — кватроченто, XV в. (четырёхсотые годы, начиная от тысячного). Многие картины свидетельствуют о стремлении живописцев добиться гармоничного и целостного изображения п

(1392—1450/51). Ещё более важную роль пейзажные мотивы начали играть в эпоху Высокого Возрождения, чинквеченто (XVI в.). Именно этот период больше, чем какой-либо другой, ориентирован на поиск наилучших возможностей композиции, перспективы и др. составляющих живописи для передачи окружающего мира. Теперь пейзаж представляется важным элементом картины. Ярчайшим примером тому является знаменитый портрет Моны Лизы, н (1452—1519).

(1476/7-

1510). Пейзаж на полотн — (1473/88-1576) «Бегство в Египет» (1508) изображение природы на заднем плане начинает господствовать над сценами, показанными на переднем плане.

В Северной Европе, начина

(1632—1675) и других. Для большинства голландских пейзажей характерен приглушенный колорит, состоящий из светло-серебристых, оливково-охристых, коричневатых оттенков, близких к естественным краскам природы.

Реалистическое искусство Испании, Италии и Франци

(1599—1660) свидетельствуют о зарождении пленерной живописи. В его работе «Вид виллы Медичи» передается свежесть зелени, теплые оттенки света, скользящего по листьям деревьев и высоким каменным стенам.

В период классицизма (XVII век) природа трактовалась, исходя из законов разума, а представление её в виде идеальной гармонии считалось эстетическим эталоном (идиллический пейзаж).

а (1577—1640) («Пейзаж с радугой»).

(1703—1770), создававший пейзажи, словно сотканные из голубых, розовых, серебристых оттенков. У Буше учился другой французский

(1732—1806), чьи красочные пейзажи пронизаны воздухом и светом.

В пейзажной живописи эпохи Просвещения (вторая половина XVIII столетия) художники стремились показать зрителю эстетику естественной пр

(1714—1789) вызывали восторг современников. Живопись Верне оказала воздействие на представителей романтического направления, появившегося в евро

Фридрих (1774—1840).

Красоту простой сельско

—
(1796—1875), стремившегося передать трепетную
воздушную сре

— (1839—1899) и др.
удивительным образом передают изменчивую световоздушную среду.

- (1863—1935) и др.

— (1876—1958), Раул

— (1904—1989) и др. и
(1928—2011) и др.

— (1911/2-
1987) и др.

В русском искусстве пейзаж как жанр живописи возникает в конце XVIII века. Его основоположником принято считать Семёна Щедрина (1745—1804). Пейзажные произведения Щедрина построены на стилистических канонах классицизма (использование кулис в композиции, трехплановое распределение цвета, заглаженная фактура письма). В их пока ещё условной красоте они, тем не менее, значительно отличаются от существовавших до того «живописных видов» городов и достопримечательных мест своей художественно-эмоциональной выразительностью.

Классицизм продолжал занимать главенствующее положение в русском искусстве пейзажной живописи и в начале XIX века. Продолжают работать Матвеев (героические ландшафты) и Алексеев (элегические виды Петербурга и Москвы), городские виды привлекают и Андрея Мартынова (1768—1826). Это направление, однако, постепенно всё более вытеснялось романтизмом. Здесь следует отметить Сильвестра Щедрина (1791—1830), Василия Садовникова (1800—1879), Михаила Лебедева (1811—1837), Григория Сороку (1823—1864), и, конечно, Алексея Венецианова (1780—1847), одним из первых показавшего очарование неяркой природы Среднерусской полосы.

Искусство русской пейзажной живописи второй половины XIX века сложилось чрезвычайно разнообразным по художественным направлениям. По-прежнему широко создавались пейзажные произведения в духе романтизма такими мастерами, как Максим Воробьёв (1787—1855) и его ученики: братья Григорий (1802—1865) и Никанор (1805—1879) Чернецовы, Иван Айвазовский (1817—1900), Лев Лагорио (1826—1905), Алексей Боголюбов (1824—1896).

В жанре пейзажа работали также Пётр Суходольский (1835—1903), Владимир Орловский (1842—1914), Ефим Волков (1844—1920) и другие живописцы этого времени. Повествовательно-конкретные художественные тенденции нашли яркое отражение в творчестве многих живописцев, в первую очередь — Ивана Шишкина (1832—1898), сказочно-поэтические — в творчестве Виктора Васнецова (1848—1926), эмоционально-драматические — в произведениях ещё одного классика русской пейзажной живописи Фёдора Васильева (1850—1873) и других, менее известных мастеров — к примеру, Льва Каменева (1833/34-1886). Эпическим пейзажем приобрёл известность Михаил Клодт (1832—1902). Некоторые живописцы были увлечены исканиями обобщенного образа, красочностью и декоративностью пейзажа — (1856—1910), Борис Кустодиев (1878—1927) и др.

Примерно с середины XIX века в русской пейзажной живописи окончательно утвердился пленер. В дальнейшей эволюции пейзажа важнейшую роль сыграл импрессионизм, оказавший влияние на творчество почти всех серьезных живописцев России. Тогда же сформировалась и особая эстетическая концепция восприятия и отображения природы — лирический пейзаж. Алексей Саврасов (1830—1897), ставший основоположником этого направл

(1841—1910) привлекала живописная игра света и воздуха.

Подлинных вершин русская пейзажная живопись XIX века достигла в творчестве Исаака Левитана (1860—1900), ученика Саврасова. Левитан — мастер спокойных, однако пронзительно-щемящих «пейзажей настроения». Многие его шедевры изображают виды Плёса на верхней Волге.

Значительный вклад высочайших достижений в уникальное по своей многогранности и общественной значимости развитие русского пейзажа XIX века внесли также Василий Поленов (1844—1927), Константин Коровин (1861—1939), Илья Репин (1844—1930), Николай Ге (1831—1894), Валентин Серов (1852—1921), Николай Дубовской (1859—1918) и др.

Сложной оказалась впоследствии судьба «русского импрессионизма». Обозначившееся в 30-е годы и набравшее долговременную инерцию отрицательное отношение к «этюдничеству», искалечило множество судеб

художников, а искусствоведов заставляла «задним числом» «спасать» от него И. Репина, В. Серова., И. Левитана, с недоумками оценивать творчество К. А. Коровина и др. замечательных мастеров пейзажа.

Пейзажная живопись XX века. Талантлив

(1875—1968), др. художники.

В первые два-два с половиной десятилетия предпринимался, нередко самый смелый, поиск новых выразительных средств для передачи пейзажа — авангардисты (Казимир Малевич (1879—1935), Василий Кандинский (1866—1944), Наталья Гончарова (1881—1962)). В духе символистского искусства создавали свои пейзажи Павел Кузнецов (1878—1968), Николай Крымов (1884—1880—1972) и др. Практически в это же время (20-е-30-е годы) неоакадемические тенденции разрабатывали Николай Дормидонтов (1898—1962), Семен Павлов (1893—1941).

В 1930-е годы в СССР началась эпоха идеологически обоснованного метода социалистического реализма в искусстве вообще, и живописи в частности. В его рамках, тем не менее, с помощью всевозможных художественных форм, индивидуальных стилей, приёмов (техник, способов) и предпочтений достигается разнообразие стилистических направлений. Василий Бакшеев (1862—1958), Николай Крымов (1884—1958), Николай Ромадин (1903—1987) и др. — лирическая линия пейзажной живописи; Константин Богаевский (1872—1943), Александр Самохвалов (1894—1971) и др. — стремительные ритмы индустриального пейзажа (1899—1969) («Мальчики, выбегающие из воды». 1935), Георгий Нисский (1903—1987), Борис Угаров (1922—1991), Олег Лошаков (1936) — «суровый стиль». В границах соцреализма работали вплоть до 70-х годов и многие другие пейзажисты.

Со второй половины 1950-х в связи с обновлением в общественном сознании («оттепелью») постепенно реабилитируется целый ряд явлений отечественного и зарубежного искусства, в первую очередь импрессионизм. Такая «точка опоры» как на общекультурные, так и на местные живописные традиции открыло пути к более свободному и многообразному языку живописи всех последующих советских десятилетий, а в 60-е-70-е годы дала настоящий «всплеск» высоких художественных достижений пейзажной живописи в творчестве мастеров, представляющих московскую, ленинградскую, одесскую, владимирскую, крымскую, уфимскую, киевскую и прочие живописные школы.

Виды пейзажа. Пейзаж обычно изображает открытое пространство. В нём, как правило, представлено изображение водной и/или земной поверхности. В зависимости от направления — растительность, здания, техника, метеорологические (облака, дождь) и астрономические (звёзды, солнце, луна) образования. Иногда художник использует также фигуративные включения (люди, животные), преимущественно в виде

относительно мимолётных сюжетных ситуаций. В пейзажной композиции им, однако, отводится однозначно второстепенное значение, часто роль стаффажа.

В зависимости от типа изображённого мотива можно выделить сельский, городской (в том числе архитектурный — ведута и индустриальный) пейзаж. Особую область составляет изображение морской стихии — морской пейзаж или марина. При этом пейзажи могут быть как камерными, так и панорамными. Кроме того, пейзаж может носить эпический, исторический, героический, лирический, романтический, фантастический и даже абстрактный характер.

Композиция в пейзаже. Работа над композицией начинается с поисков самого интересного мотива среди множества других, также достойных внимания. Очень важно наметить задачи, которые предстоит решить в серии этюдов или в пейзаже на основе этого материала. Безусловно, писать этюды менее сложно, чем пейзажную картину. Однако и к этюдам следует относиться со всей серьёзностью, используя их как средство совершенствования профессионального мастерства, расширения представлений об окружающей действительности.

После того как найден интересный мотив в природе, начинаются композиционные поиски: определяется размер этюда, уточняется формат. Довольно часто опытные художники ставят перед собой задачу вкомпоновать пейзаж в уже имеющийся формат холста. В подобных случаях приходится иной раз отказываться от каких-то частей мотива или включать в формат то, что находится, скажем, выше или ниже, левее или правее выбранного мотива. Другие художники сначала ведут мысленные поиски формата, наблюдая природу, меняя зрительную позицию. Нередко при этом пользуются видоискателем, который помогает найти нужный формат (горизонтальный, вертикальный или близкий к квадрату). Соответственно подбирается материальная основа (холст, бумага или картон), обычно заготовленная до выхода на этюды. К сказанному о размере и формате этюда остается добавить следующее: хотя видоискатель и оказывает помощь художнику, все же лучше обходиться без этого вспомогательного инструмента и выбирать нужную часть пейзажа на глаз.

В процессе работы над этюдом уточняется композиция найденного мотива, ее тональное и колористическое решение, натура сверяется с тем, что изображено в данный момент на этюде. Сверка с натурой позволяет избежать многих ошибок в рисунке, колорите, силе тона и контрастов, что в конечном счете решает выразительность пейзажа.

Задумав создать пейзаж-картину, живописец пишет натурные этюды, в которых отражаются его наблюдения и впечатление. Так работают многие пейзажисты. Гораздо реже встречаются художники, которые почти целиком работают на основе зрительной памяти, имея под рукой лишь только им понятные «нашлепки» в цвете.

Работа над картиной непосредственно с натуры представляет собой значительно более сложный творческий процесс, нежели выполнение этюдов как подсобного материала для картины. Нередко среди набросков, зарисовок могут оказаться этюды, написанные на близкие по характеру или резко различные мотивы.

В процессе работы над картиной выполняются линейные эскизы композиции, эскизы в тоне и цвете. Художник снова и снова обращается к натуре, находя в ней дополнительные характерные штрихи, обогащающие образы природы. В современном пейзаже следует стремиться передать результаты деятельности человека, включая в композицию фигуры людей.

Композиционная работа над пейзажем-картиной продолжается и в тот период, когда линейная композиция получает свое цветовое и тональное решение на основе этюдов и зарисовок с натуры. В это время окончательно решаются все те задачи, которые частично были решены в первоначальных композиционных эскизах. При этом активно, творчески используется весь накопленный материал, вносятся коррективы в рисунок и композицию, в линейный и цветовой строй картины.

В процессе работы надо обязательно учитывать действие законов целостности и контрастов. Особенно важно помнить о тональных и цветовых контрастах, о роли контрастов форм, размеров и других элементов, входящих в изображаемый мотив.

В период завершения работы над картиной художник может увлечься решением отдельных задач, чаще всего связанных с выявлением тональных и цветовых отношений в отдельных частях картины, из-за чего в композиции могут появиться дробность, изменение настроения. Поэтому на завершающем этапе необходимо посмотреть на картину через призму закона целостности и устранить распад композиции на части.

Интерьер – жанр живописи и графики, предполагающий изображение различных внутренних помещений зданий. Отдельные фрагменты архитектуры и обстановки встречались уже в произведениях древних мастеров, на средневековых иконах, но являлись скорее указанием места действия и не были самоценны. Особое значение для развития интерьерной живописи имело изобретение в эпоху Возрождения линейной перспективы, усилившей интерес к передаче особенностей построения внутреннего пространства. Однако как самостоятельный жанр интерьер заявил о себе лишь в XVII столетии. Голландские художники Адриан ван Остаде, Эммануэль де Витте, создавшие прекрасные внутренние виды церквей, считаются первыми чисто «интерьерными» живописцами. Как и ведута (городской пейзаж), жанр интерьера часто носил прикладной, документальный характер. Он был призван сохранить облик внутреннего убранства различных сооружений. Целая школа интерьерной живописи возникла в России в первой половине XIX столетия под руководством А.Г. Венецианова, пропагандировавшего подчеркнуто демократическое

искусство. Однако для большинства художников интерьерная живопись на протяжении веков оставалась лишь частью композиций и способствовала созданию определенного художественного образа.

Характер интерьера отражает эпоху, уровень развития материальной культуры, господствующий стиль в архитектуре, поэтому художников всегда живо интересует внутренний вид помещений. Ведь нередко интерьер без слов рассказывает о вкусах хозяина комнаты; обстановка, оснащение заводского цеха говорят об уровне технического прогресса. Расположение окон и дверей, их размер и форма, роспись стен и потолков, рисунок паркетного пола, узор и цвет занавесей, отделка мебели — все это и многое другое представляют исключительный интерес для отображения эпохи.

Интерьеры жилых и общественных зданий существенно отличаются друг от друга, оформление и архитектурные черты их различны. Театральный интерьер по всем показателям уютнее внутреннего вида заводского цеха. Выразительными особенностями обладает интерьер станций метрополитена, включая путевые тоннели и перегоны, где может быть развернута композиция, изображающая труд метростроителей.

В жанре интерьера работали художники разных времен и народов. Благодаря произведениям изобразительного искусства мы знаем, как выглядели деревенские и церковные, дворцовые и учебные, жилые и казенные интерьеры. Во многих произведениях русской реалистической школы запечатлены комнаты писателей, ученых, общественных деятелей. Можно назвать работы А. Г. Венецианова и его учеников, «Портрет Н. А. Некрасова» И. Н. Крамского, «В комнате под сводами» И. Е. Репина и т. д. В картине Репина «Не ждали» мы видим интерьер, типичный для быта передовой интеллигенции 80-х годов 19 века.

Рассматривая композиционные особенности интерьера, следует прежде всего сказать о том, что произведения данного жанра в его чистом виде или с фигурами стаффажного характера строятся на основе всеобщих законов композиционного творчества. Отметим основные особенности композиции интерьера.

Во-первых, в отличие от натюрморта здесь строже соблюдаются правила линейной и воздушной перспективы, дисциплинирующей рисовальщика. Во-вторых, внутренний вид того или иного помещения в отличие от натюрморта содержит большее количество предметов, расположенных на разных уровнях, на значительном расстоянии друг от друга, на горизонтальной плоскости пола и вертикальных поверхностях стен (картины, зеркала, мебель и т. п.). В-третьих, интерьерная живопись испытывает на себе зависимость от архитектуры, замкнутого пространства, лимитированного строгим каркасом, кубатурой.

Исходя из этих особенностей, художник решает собственные задачи: делает наброски, эскизы, меняя угол зрения в поисках наиболее выразительного фрагмента интерьера, определяет композиционно-смысловую

центр, подчиняющий себе предметы обстановки. На композицию интерьера большое влияние оказывают перспективные сокращения, конструкция предметов и архитектуры.

Параллельно с уточнением линейной композиции ведется работа над ее тональным решением, с учетом световых условий прорабатываются светотеневые и живописные контрасты.

Вопросы для самоконтроля:

1. Охарактеризуйте этапы исторического развития пейзажного жанра.
2. Перечислите виды пейзажа.
3. Назовите пути и этапы работы над композицией пейзажа.
4. Дайте определение интерьеру как жанру живописи.
5. Особенности композиции интерьера.

Раздел IV. КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Цель: изучение истории развития портретного жанра, особенностей работы над созданием композиции художественного портрета.

План лекции:

1. История развития портретного жанра.
2. Разновидности портретов.
3. Приемы и средства художественной выразительности в композиции художественного портрета.

Краткое содержание лекции

Зарождение портретного искусства относится к глубокой древности. Первые значительные образцы портрета встречаются в древневосточной, главным образом древнеегипетской, скульптуре. Назначение портрета в египетском искусстве было обусловлено культовыми, религиозно-магическими задачами. У древних греков долгое время портрета в строгом смысле слова не существовало. У них был обычай награждать победителей спортивных игр постановкой их статуй в публичных местах, однако это были идеальные фигуры атлетов, которые изображали их лишь в общих чертах, идеализированно, и были выполнены по идеальному канону красоты. Реалистическое направление окончательно утвердилось в портретной скульптуре в эллинистическом искусстве — при Александре Македонском, благодаря Лисиппу и его брату, Лисистрату, который первый стал формировать маски с натуры. С конца V в. до н. э. древнегреческий портрет всё более индивидуализируется, в конце концов тяготея к драматизации образа. Источники рассказывают о существовании в Греции живописного портрета,

в частности превозносится Апеллес, но ничего из работ этого периода не сохранилось.

Из Греции искусство портретов перешло к римлянам, которые к прежним родам пластических портретных изображений, (статuae и герме), прибавили новый род — бюст. Развитие древнеримского портрета было связано с усилением интереса к индивидуальному человеку, с расширением круга портретируемых. Византийская и Западная Римская империя не наследуют реалистический римский портрет. Мастера этих периодов изображают свои модели обобщенно и спиритуализировано, вдобавок, происходит значительный регресс технического мастерства, благодаря чему портреты различных императоров практически не отличимы, а идентифицировать по однообразным профилям на монетах мраморный бюст (также выполненный по канону) практически невозможно.

В следующее тысячелетие Европа не дает качественных образцов портрета. Происходит полный упадок жанра. Средневековая культура была сосредоточена на борьбе спиритуалистических и стихийно-материалистических тенденций, что наложило на развитие портрета особый отпечаток. Средневековый художник, ограниченный строгими церковными канонами, редко обращался к портрету. Личностное начало в его понимании растворялось в религиозной соборности. Упрощенные и стандартизированные черты изображенного персонажа позволяют идентифицировать его только с определенной общественной ролью.

Более или менее портрет начинает возвращаться в искусство начиная с X—XII века, оставаясь, тем не менее, на подчиненных ролях. Он является частью церковного архитектурно-художественного ансамбля, сохраняясь в надгробиях, на монетах и в книжной миниатюре (особенно в портретах заказчиков, которым подносились книги. Его моделями являются преимущественно знатные лица — правители и члены их семей, свита, донаторы монастырей и церквей. Одна из первых таких работ — портрет Энрико Скровеньи работы Джотто на стенах капеллы Скровеньи в Падуе, 1304—1306 гг.

Понемногу портрет начинает проникать в станковую живопись. Один из первых примеров станкового портрета этого периода — «Портрет Иоанна Доброго» (ок. 1349 г.). В 1360-1380 годах решающий импульс развитию портрета придал французский двор Валуа; ранние образцы европейского портрета относятся именно к этому периоду.

Перелом в портретном искусстве, которое снова вышло на видные позиции, наступил в эпоху Ренессанса. Он был связан с изменением идеологии эпохи. Ренессансный человек был полон гуманистического реализма, то есть он ослабил путы религии и уверовал в силу личности, стал считать себя мерой всех вещей — и поэтому он вышел на первый план в искусстве.

В Италии портрет воскресили прежде всего скульпторы — Дезидерио да Сеттиньяно, Мино да Фьезоле, Антонио Росселлино, Лука делла Роббиа, Донателло и т. д. Они быстро достигли блестящих результатов в своём стремлении воспроизводить человеческие лица согласно с действительностью, определенно выражать характеры и соблюдать благородство стиля. Т.н. выход из профиля в фас является композиционным симптомом становления жанра европейского портрета в эпоху раннего Возрождения. Другой важный компонент развития портрета — возникновение техники масляной живописи, которая позволила письму стать более тонким и психологичным.

Новая идеология требовала новой структуры портрета. Портретисты Ренессанса во многом идеализировали модель, но при этом непременно старались постигнуть её сущность. Отличительные особенности ренессансного портрета отчасти наметились уже в портрете XIV века (Джотто, Симоне Мартини) и прочно утвердились в XV в. (Мазаччо, Доменико Венециано, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Пьеро делла Франческа, Пинтуриккьо, Мантенья, Антонелло да Мессина и проч.).

Ренессансный антропоцентризм особенно ярко проступает в портретном творчестве мастеров Высокого Возрождения. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Тинторетто ещё в большей мере углубляют содержание портретных образов, наделяют их силой интеллекта, чувством личной свободы и духовной гармонией, существенно обновляют средства художественной выразительности (воздушная перспектива Леонардо да Винчи, колористические открытия Тициана). Самый известный портрет в мире — «Мона Лиза» кисти да Винчи был написан именно в эту эпоху. Наиболее прославленным мужским портретом этого времени был «Портрет Бальдассаре Кастильоне» Рафаэля (согласно своей значимости висел в Лувре напротив «Моны Лизы»).

Достижениям итальянских живописцев Ренессанса предшествовали успехи представителей Северного Возрождения, особенно мастеров ранней нидерландской живописи, в том числе Ян ван Эйки и Ганс Мемлинг, Робер Кампен. Если итальянцы часто как бы возносили своего героя над миром, то здесь портретируемый нередко представлен как неотъемлемая частица мироздания, органично включенная в его бесконечно сложную систему — для это использовалось как подробное прописывание материальной среды вокруг, так и малейших морщин на лице. Из немецких живописцев этого периода особенно знамениты портретисты А. Дюрер и Ганс Гольбейн Мл.

В искусстве маньеризма (XVI век) портрет утрачивает ясность ренессансных образов. Меняется композиционный строй портрета. Теперь ему присуща подчёркнутая острота и насыщенность духовного выражения. Это в разной степени свойственно портретам итальянцев Понтормо и Бронзино, испанца Эль Греко.

В эту эпоху в разных странах возникают новые формы группового портрета. Иератически застывшие портретные группы Средневековья сменяются многофигурными композициями, полными живой и действенной взаимосвязи между персонажами. Создаются первые значительные образцы группового и парного портрета в станковой живописи. В различных видах также развивается тип исторического портрета.

В XVII веке высшие достижения в жанре портрета были созданы наследниками нидерландской живописи. К этому времени она разделилась на две самостоятельные ветви — фламандскую и голландскую школы. Для художников этих школ портрет приобретал все большее и большее значение, а техника значительно совершенствовалась (Рембрандт. «Урок анатомии доктора Тульпа», 1632).

В этот период в жизни европейских стран произошли коренные сдвиги — общественные, идеологические и научные. Они повлияли на сложение новых форм портрета, который теперь наполнен изменившимся мировосприятием. Оно порвало с антропоцентризмом, который был присущ Возрождению. Личность испытывала кризис, взгляд на действительность больше не был гармоничным, внутренний мир человека усложнялся. Происходит глубокая демократизация портрета, что особенно заметно в Голландии. На портретах появляются люди, представляющие самые различные социальные слои общества, национальные и возрастные группы. В этот период ключевые позиции в портрете переходят к жанру станковой живописи.

По причине усиления буржуазии увеличивается количество заказчиков портретов. В Голландии становится необычайно популярным групповой портрет. Также художники начинают создавать портреты-типы людей из народа (Диего Веласкес, Хальс). Возросшая тяга художников к самопостижению, утверждению творческой личности способствует разработке форм автопортрета (Рембрандт, его ученик Карел Фабрициус, Антонис ван Дейк, Николя Пуссен). По-прежнему не сдает позиций и аристократический портрет: Рубенс, Веласкес, ван Дейк создают как парадные портреты, так и проникновенно-лирические, интимные вещи.

В основе композиции многих портретов этого периода оказывается движение, при этом огромная роль отводится выразительности жеста модели. Активизируется сюжетная взаимосвязь героев группового портрета, заметно обозначается его тенденция к перерастанию в групповой портрет-картину (пример — «Ночной дозор» Рембрандта).

С исходом XVII века манерность и условность, водворившиеся во всех видах живописи, помешали портрету удержаться на достигнутой им высоте. Жанр деградировал и был отодвинут на второй план как в живописи, так и в скульптуре. Преобладающим становится тип придворно-аристократического портрета, расцветшего при дворе Людовиков. Для Европы становится эталонным созданный там образец официального искусства — парадные,

ложноидеализирующие, мифологизированные портреты, где первая роль отводится декоративной нарядности модели. Одновременно происходит падение техники, появляются «кукольные лица».

Тем не менее, ближе к последней трети XVIII века ситуация начинает исправляться. Возникает и утверждается новый реалистический портрет, во многом связанный с гуманистическими идеалами эпохи Просвещения. Это аналитические образы живописца Мориса Латура (например, «Портрет аббата Юбера»), картины Аведа, Лиотара, скульпторов Ж. А. Гудона и Ж. Б. Пигаля, поздние работы Антуана Ватто, простые и искренние «жанровые» портреты Шардена, пастели Ж. Б. Перронно, портреты Фрагонара; в Великобритании — остросоциальные произведения У. Хогарта.

К концу XVIII века о себе заявляет школа английских портретистов, дав таких мастеров первого ряда, как Джошуа Рейнольдс, Джордж Ромни, Томас Лоуренс и Томас Гейнсборо. В Испании в портретном жанре начинает работать Гойя, и даже Российская империя наконец заявляет о себе в мировом искусстве живописцами первого класса — это Левицкий и Боровиковский. В их работах вновь появляется точность социальных характеристик, тонкость психологического анализа, раскрытие внутреннего мира и богатство эмоций.

Во второй половине XVIII века получает широкое распространение портрет, выполненный более дешёвыми средствами (гравюра, акварель, карандаш). Кроме того, это период ознаменован расцветом портретной миниатюры — самостоятельной ветвью портретного жанра.

Такая ситуация с частным портретом на память сохраняется до 1850-х годов — когда появляется доступная практически всем слоям общества фотография.

Развитие портрета в XIX веке предопределила Великая Французская революция, которая способствовала решению новых задач в этом жанре. В искусстве довлеющим становится новый стиль — классицизм, и поэтому портрет теряет пышность и слащавость работ XVIII века и становится более строгим и холодным. Из портретистов, работавших на рубеже XVIII—XIX наиболее заметным является Жак Луи Давид.

Наступление эпохи романтизма способствовало проникновению в портрет острого реализма. В нём появляется критическая линия. Выдающимся мастером этого периода считается испанец Гойя, создавший групповой «Портрет семьи Карла IV» — работу, заказанную как парадный портрет, а в итоге отразившей безобразие правящей династии. Также он создает страстные и эмоциональные портреты и автопортреты. Тенденции романтизма получают развитие в 1-й пол. XIX века в творчестве Жерико и Делакруа, скульптора Франсуа Рюда (Франция), у Ореста Кипренского и Карла Брюллова, отчасти у Тропинина (Россия), Филипп Отто Рунге (Германия). Существующие параллельно с романтическими традиции

классицистического портрета продолжают развиваться и наполняться новым содержанием. Из мастеров этого периода особенно известен Энгр.

Начиная с сер. XIX века появляется портрет реализма. Ему свойственен интерес к социальной характеристике модели, попытки раскрыть его этику, достоинство, проникнуть в психологию. Расширяется географический диапазон, возникает ряд портретных национальных школ, множество стилистических направлений, представленных различными творческими индивидуальностями: Густав Курбе (Франция); Адольф фон Менцель, Вильгельм Лейбль (Германия); Альфред Стивенс (Бельгия); Эрик Вереншёлль (Норвегия); Ян Матейко (Польша); Михай Мункачи (Венгрия); Квидо Манес (Чехия); Томас Эйкинс (США), в России — передвижники.

Импрессионизм, возникший в последней трети XIX века, привел к обновлению идейно-художественной концепции портрета. Открытия импрессионистов и близким им художников (Эдуар Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Огюст Роден) основывались на отказе от максимального правдоподобия, оставленного фотопортрету, с сосредоточением на изменчивости облика человека и его поведении в изменчивой среде. В разной мере черты импрессионизма присущи портретам работы шведа Андерса Цорна, немца Макса Либермана, американцев Дж. М. Уистлера и Дж. С. Сарджента, русского художника Константина Коровина.

Целям и образам портрета импрессионизма было полностью противоположно творчество их современника — Поля Сезанна, который стремился вразить в монументальном образе некие устойчивые свойства модели. В это же время творит Винсент ван Гог, в портретах которого отражается другой аспект — жгучие проблемы нравственной и духовной жизни современного человека.

В конце XIX—XX века на первый план выходит стиль модерн, который придает портрету лаконичную заостренность, порой придавая характеристике модели черты гротеска (Тулуз-Лотрек, Эдвард Мунк, Альфонс Муха). Мастерами салонного парадного портрета конца века являются Джованни Болдини, Филип де Ласло — их работам свойственна легкость кисти и некая поверхность.

В XX веке в жанре портрета проявляются сложные тенденции развития искусства, а также общий кризис понимания человеческой личности. На почве модернизма возникают произведения, номинально считающиеся портретом, но лишенные его специфики. Они подчеркнуто уходят от реального облика модели, сводят её изображение к условной, отвлечённой схеме. Фотография взяла на себя функцию документации, сохранения, получения изображения для тех или иных надобностей, художественный портрет сделался предметом решения чисто художественной задачи. В эпоху Модильяни и Пикассо очень важен был взгляд художника на персонаж, неповторимость и уникальность этого взгляда, тогда как фотография допускала тиражное изображение, а также соблюдала документальность и

подлинность. Одновременно продолжают поиски новых реалистических средств в портрете. Реалистические традиции продолжают в графике Кете Кольвиц (Германия), в живописи Уильям Орпен (Ирландия), О.Джон, в скульптуре Бурдель, Аристид Майоль, Шарль Деспю. В портретном творчестве крупнейших западноевропейских мастеров XX века (Пикассо, Матисс, Андрэ Дерен, Жорж Руо, Модильяни во Франции, Жорж Грос, Отто Дикс, Эрнст Барлах в Германии, Оскар Кокошка в Австрии) сосуществуют, порой сталкиваясь, противоречивые идейно-художественные тенденции. Хорошими примерами эстетики ар-деко являются работы Тамары Лемпицка. Представителями американской реалистической школы 20-30-х гг. были Роберт Генри и Джордж Беллоуз. Примером группового портрета этого времени является картина Макса Эрнста «Все друзья вместе».

К середине XX века развитие портрета становится сложным, характеризуясь еще более кризисными чертами. Все очевиднее становится нарочитая деструкция и деформация облика человека. Некоторые мастера пытаются удерживать планку реалистического портрета: Ренато Гуттузо (Италия), Ганс Эрнст (Швейцария), Диего Ривера и Сикейрос (Мексика), Эндрю Уайет (США), Сэйсон Маэда (Япония), скульпторы Ксаверий Дуниковский (Польша), Вяйнё Аалтонен (Финляндия), Джакомо Манцу (Италия), Джо Дэвидсон и Джейкоб Эпстайн в США). Тем не менее, интерес к портрету в 1940-50-х гг. в целом падает, как результат повышения интереса к абстрактному и нефигуративному искусству.

В 1960-70-х гг. наблюдалось некоторое оживление портрета. Такие английские мастера, как Люсьен Фрейд и Френсис Бэкон создавали мощные произведения. Далее, многие современные художники, такие как Энди Уорхол, Алекс Катц и Чак Клоуз делали человеческое лицо главным фокусом своих произведений. «Мерлин Монро» Уорхола стала иконой. Таким образом, поп-арт является одним из немногих направлений искусства XX века, использующим человеческое лицо без относительных искажений. Клоуз специализируется на гипер-реалистичных портретах-головах на всю стену, основанных на фотографиях. Джейми Уайет (Wyeth) продолжает работать в реалистических традициях своего отца Эндрю, создавая знаменитые портреты всех подряд, от президентов до свиней.

Виды портрета. В зависимости от размера изображения в живописных портретах различают:

- головные(когда изображена только голова по плечи),
- погрудные,
- поясные,
- поколенные,
- во весь рост.

В отношении позы представленной фигуры различают профильные, «с лица» (en face), в три четверти поворота направо или налево (en trois quarts) и так называемые an profil perdu, изображающие лицо с затылка, так что видна

только часть профиля. Такое же разделение существует и для портретов, нарисованных карандашом, написанных акварелью, выгравированных и вылепленных высоким или низким рельефом (например, на медалях и монетах). Скульптурные портреты делаются в виде гермов (одна голова с шеей), бюстов (голова и верхняя часть туловища) и статуй (целая фигура, с головы до ног). В зависимости от назначения, специфики формы, характера исполнения различают также станковые (картины, бюсты, графические листы) и монументальные (скульптурный монумент, фреска, мозаика), парадные и интимные, по числу персонажей — индивидуальные, парные (двойные) и групповые. Специфический тип портрета — автопортрет.

Композиция портрета. В художественном портрете конкретного человека при всей индивидуальности его характера, внешности, жестикуляции, мимики всегда содержатся элементы, присущие определенной категории людей, в облике которых угадывается профессия или принадлежность к той или иной прослойке социального общества. Блестящим примером социально-собирающего сословно-типического образа может служить картина И. Е. Репина «Протодьякон». Чугуевский протодьякон написан с безусловным сходством, но его плотоядное лицо, хватистая рука, властный жест руки с посохом натолкнули художника на обобщенный образ. Так, отправляясь от индивидуальных данных, живописец создал социальный тип.

С помощью рисунка и живописи художник стремится передать психологическое состояние портретируемого, а это состояние выражается в позе, жесте рук, в наклоне торса и т. д. Внешние данные (высокий, низкий, тучный, стройный), привычная поза, характерная обстановка подсказывают композицию, формат и размер холста, которые в свою очередь, зависят от того, каким будет портрет (погрудный, во весь рост и т. д.).

Следует уточнить размер сторон формата. Если портретируемый обращен влево, изображение его сдвигается вправо, а слева оставляется больше свободного места, нежели справа, реже — наоборот. Равновесие композиции в таких случаях достигается за счет деталей обстановки, аксессуаров (вспомним, например, серовский портрет М. Н. Ермоловой).

В групповом или парном портрете задачи композиции усложняются тем, что нужно не просто изобразить людей с портретным сходством, но и передать их духовное родство. Чтобы добиться органической, смысловой взаимосвязи в групповом портрете, необходимо иметь в виду действие закона целостности. Единство портретируемых на изобразительном поле может быть выражено через действие, в которое вовлечены участники картины, или через пристальное внимание к одному из них и т. д. Так, у ван Эйка, Веронезе герои групповых портретов заняты ритуальным поклонением святым, у Тициана — беседой, у Гальса и Рембрандта — пирушкой, деловым заседанием или лекцией. Портретные произведения этих художников очень выразительны.

В тех случаях, когда усиливается сюжетное начало, обозначается переход к жанровому или историческому «рассказу», портретный жанр начинает утрачивать свои специфические признаки, исходные портретируемые модели становятся, по сути дела, героями жанровой или исторической сцены. Такого рода групповые портреты, где стираются жанровые границы, не редкость в истории живописи (в частности, в современном искусстве часто наблюдается слияние жанров, их взаимообогащение).

Нивелирование жанровых рамок встречается и между портретом и однофигурной композицией, которая в отличие от портрета имеет ясно выраженную тенденцию к раскрытию героя картины в окружающей обстановке, на которую падает существенная часть сюжетной нагрузки (например, «Вдовушка» П. А. Федотова, «Неутешное горе» Н. И. Крамского, «Трактористы» А. А. Дейнеки). К особенностям однофигурной композиции относится и то, что она строится по принципу сжатого очерка, без развернутого сюжета. Главное в ней — передача внутреннего состояния героя, как бы произносящего монолог перед зрителями. В однофигурной сюжетной картине большую роль играет выразительность мимики лица, движения фигуры, жестикуляция рук, отражающая психологическое состояние человека.

В групповых портретных композициях изображаемые живут чуть-чуть отдельно, порознь и в то же время искусством мастера объединены. В подобных портретах, как правило, нет активного действия, отвлекающего внимание от образной характеристики конкретных людей. Немецкий портретист XVI века Ганс Гольбейн Младший тщательно выписывал кружева, драгоценные камни, перстни. Это обилие различных деталей не мешает композиционной целостности. Лицо написано сильнее по светосиле, и поэтому скрупулезно проработанные детали служат как бы изящным обрамлением главного. Количество деталей решается в каждом отдельном случае индивидуально, но есть закономерности, игнорирование которых грозит художнику неудачей. Те характерные и типичные черты, которые он стремится передать в портрете, могут оказаться маловыразительными из-за отсутствия контрастов между крупной формой и деталями, что также мешает ясному восприятию образа и создает впечатление излишней детализации.

Разрабатывая композицию портрета, художник производит тщательный отбор всех деталей в соответствии с количеством портретируемых, типом портрета (погрудный, поясной, в рост фигуры), его размером и форматом. Каждая деталь должна работать на художественный образ. Характер детализации зависит и от натуры, и от творческой манеры художника.

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите основные этапы исторического развития портретного жанра.
2. В чем особенность психологического портрета? Перечислите художников, в чьем творчестве он проявился наиболее ярко.
3. Какие основные задачи стоят при создании художественного образа в портрете?
4. Перечислите виды портрета.
5. Назовите отличительные особенности композиции однофигурного портрета.
6. Роль сюжета при решении композиции группового портрета. Приведите примеры работ художников.

Раздел V. СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

ВВОДНАЯ ЛЕКЦИЯ

Цель: познакомить с особенностями построения сюжетно-тематической композиции, композиции в искусстве плаката, книжной и станковой графике, в монументальном искусстве.

План лекции:

1. Понятие сюжетно-тематической композиции.
2. Работа над тематической картиной, пути и особенности ее композиционной разработки.
3. Композиция плаката.
4. Композиция в графике.
5. Композиция книги.
6. Композиция в монументальном искусстве.

Краткое содержание лекции

Сюжетно-тематическая композиция. Понятие «тематическая станковая живопись» связывается прежде всего с жанрами бытовым, историческим, батальным. Несмотря на то что тематическая картина исполняется по этюдам с натуры, по сущности своей она «противостоит этюдной живописи, которая имеет лишь вспомогательное назначение и ставит частные, нередко узкоспециальные задачи».

Работа над тематической картиной, пути и особенности ее композиционной разработки. Живописец постоянно наблюдает, эстетически осваивает жизнь, у него накапливаются впечатления. Среди многообразных явлений действительности его особенно волнует, допустим, какое-то общественное явление, которое он пытается осмыслить и о котором хочет рассказать изобразительными средствами. Более целенаправленным становится его наблюдение, но будущее произведение пока еще

представляется в общих чертах. Думая о теме, художник одновременно оценивает ее с определенных идейных позиций.

Так образуется идейно-тематическая основа будущего произведения. Затем содержание темы обретает свои более конкретные рамки в сюжете. Развитие сюжета средствами изобразительного искусства требует знания композиционных основ, иначе материал наблюдений останется нереализованным в художественной форме. В результате складывается замысел художника и более или менее конкретное представление о формальных средствах картины, включая ее конструкцию.

В замысле (иногда называемом пластическим мотивом) обычно бывают заложены основы художественного образа, его новизны и потенциальные возможности дальнейшей разработки. Новизна пластического мотива отражает не только новое явление в жизни, но и новый сюжет. Это новое явление может заинтересовать многих художников, и, если они останутся на одном сюжете, им не избежать однообразия, штампа.

Первоначальные композиционные эскизы должны отвечать таким требованиям, как наличие конструктивной идеи и контрастов. Конструктивная идея, лежащая в пластическом мотиве, подсказывает место сюжетно-композиционного центра, в котором сосредоточивается главное в содержании картины. Наличие конструктивной идеи в первоначальных эскизах помогает установить формат картинной плоскости, масштаб, относительную величину главного и второстепенного, основные тональные и цветовые контрасты.

Поиски композиции продолжаются и в период работы над этюдами, и даже при создании картона. Работа над эскизами ведется параллельно с выполнением этюдов, набросков, зарисовок. В процессе собирания этого подсобного материала уточняется сюжет, и это оказывает существенную помощь в период завершения картины. Надежными помощниками художника на этой стадии будут исторические данные, предметы быта, документы, военное оружие и снаряжение, памятники архитектуры, зафиксированные при необходимости в этюдах, набросках, зарисовках. Вся эта предварительная работа позволяет уточнить, усовершенствовать композицию, избавить ее от приблизительности в расстановке смысловых акцентов.

Далее наступает время разработки **картона**, т. е. рисунка в размер будущей картины. В нем прорисовываются все элементы композиции, включая детали, после чего рисунок с картона (через кальку или припорохом) переносится на холст. Далее выполняется так называемый подмалевок, чаще всего тонким слоем жидкой краски, «в протирку», лессировочными, т. е. прозрачными и полупрозрачными, красками. В подмалевке стараются верно взять цветовые или тональные отношения.

Работая над картиной, живописец решает целый ряд сложных задач, к примеру: придать локальным цветам — предметной окраске —

колористические качества, установить меру интенсивности, насыщенности цветосочетаний — словом, вылепить цветом форму, сверяясь с условиями освещения, образующего светотень и рефлексы. Все эти и другие не менее трудные задачи решаются с прицелом на реализацию идейного содержания. При этом нельзя забывать о силе воздействия законов композиции на процесс формирования художественного образа средствами живописи.

В создании композиции большую роль играет подсобный материал. Но иногда он может быть недостаточно целенаправленно собран и проработан, тогда на завершающем этапе вдруг выяснится, что не хватает каких-то важных элементов для целостного выражения сути композиции. Выход один: восполнить недостающее, вновь обратившись к источникам, к поискам нужного материала.

Дробность, ощущение делимости композиции на несколько самостоятельных частей мешают зрителю прочесть замысел художника, затрудняют восприятие картины как целостного организма. Поэтому, заканчивая работу, надлежит обратить внимание на выразительность сюжетно-композиционного центра, на его смысловые связи с второстепенными частями картины, сравнить силу контрастов в главном и подчиненном, проверить, нет ли повторяемости в тональных напряжениях, формах, величинах.

Плакат — графическое изображение в два или несколько цветов, рассчитанное на мгновенное восприятие зрителем. Основными чертами плаката являются: четкость и лаконизм формы, интенсивность цвета, призывный короткий текст, связанный с изображением.

Искусство плаката имеет особенности, которые присущи графике вообще. Так, в плакате, как и в гравюре, черная краска и белая бумага служат изображениями света и тени, причем без перехода в полутени, без рефлексов и «живописности».

В графике, и в частности в плакате, очень часто объекты изображаются плоско, в одну силу тона. При этом большую роль играют контрасты черного и белого, а также линия и контур, позволяющие передать впечатление объемности формы. Для плаката характерны контрасты цветовые, силуэтные, тоновые, а также контрасты величин и форм. Композиционный закон контрастов имеет огромное значение в плакатном искусстве. Без опоры на этот закон невозможно создать плакат, который будет эмоционально воздействовать на зрителя и донесет до него свое содержание.

В плакатном рисунке обращается особое внимание на экспрессию фигуры, предмета, детали. В то же время плакату свойственны предельная степень обобщения, лаконичность изображения типического, обнажающего сущность предмета.

Цвет в плакате имеет принципиальное значение. В цветовую композицию включается один или два-три цвета (редко больше) одной силы

тона. Опираясь этими скромными возможностями (по сравнению с многокрасочной палитрой живописца), художник создает особый колорит, свой почерк, отмечаемый зрителем во многих произведениях данного плакатиста. В плакатном искусстве огромная роль принадлежит символике цвета и условным символам, давно сложившимся общепризнанным обозначениям какого-либо понятия, явления, идеи. Символика цвета основывается на его способности вызывать определенные эмоции у зрителя.

В цветовое равновесие плакатной композиции включается и размер, расположение и рисунок шрифта.

Композиция в графике. Раскрывая особенности композиции в станковой и книжной графике, следует сказать, что они опираются на всеобщие законы композиции, распространяющие свое действие на все виды изобразительного искусства.

В станковой графике применяются различные композиционные правила, приемы и средства, однако они дают несколько иные результаты, чем, скажем, в станковой живописи или скульптуре. Это связано со спецификой станковой графики. Главная особенность графического искусства в целом — главенствующая роль рисунка, использование прежде всего графических материалов (карандаш, уголь, тушь, сангина, соус и др.) и соответственно технических средств графики (линия, штрих, пятно и т. д.), приемов (символ, гипербола, гротеск, аллегория и т. д.), которые в основе своей значительно отличаются от живописной лепки формы и тем более от скульптуры, где положение объемной формы в пространстве не изображается на плоскости, а передается в буквальном смысле.

В графике преобладает рисунок, хотя графические произведения в цвете (эстампы, иллюстрации) бывают достаточно живописными. Графика еще более условна, чем живопись, в которой реальные цветовые качества предмета имитируются цветовыми, колористическими средствами. В графическом искусстве эти же реальности передаются черно-белым рисунком (линейным, штриховым, контурным).

Условность графики по-разному проявляется в ее различных видах и жанрах. К примеру, в плакате большая роль принадлежит декоративно-броскому пятну, силуэту формы, «читаемой» издалека. В карикатуре условность связана с метафоричностью сатирического жанра вообще (перемещение понятий и функций, основанное на сходстве, сравнении, аналогии). В портрете, пейзаже, в сюжетно-тематической картине форма трактуется предельно правдиво, в меру узнаваемости ее зрителем, хотя и здесь условность изображения всегда присутствует. Условность графики четко прослеживается в рисунках набросочного характера, где часть изобразительной плоскости остается фоном для главного объекта.

В станковой графике композиция строится, как и в станковой живописи, на основе образно-пластического решения темы, сюжета. Гравюру отличают свои изобразительные и технические условности. Часто световые

части объемных форм трактуются чистым тоном белой бумаги. При этом лишь небольшие полутени техникой штриха показывают плавность перехода от тени к свету, создавая впечатление реальности предмета.

Цвет в станковой графике может быть различной степени активности. В одних произведениях он организует композицию в плане декоративном, в других создает впечатление живописности. Творческие, композиционные задачи решаются в этом виде искусства в зависимости от идейного замысла художника, который может использовать прием расчленения одной темы на несколько композиций с учетом их логической связи и последовательности.

Композиция книги. Исследования истории книгопечатания показывают, что проблемы искусства оформления книги и ее иллюстрирования с течением времени усложняются в основном по линии архитектурного решения композиции книги как целостной организации обложки (переплета), шрифта, наборной полосы, декоративной орнаментации, сопровождающих рисунков и др.

Главная особенность книжной композиции обуславливается ее зависимостью от жанра и стиля словесного материала. Эта закономерность на протяжении всей истории существования книги определяла развитие форм искусства оформления книжной продукции.

История развития литературных жанров и художественного оформления книги показывает, что рождение новых жанров в литературе всегда вызывало к жизни новую иллюстрационную систему. Так, развитие в литературе повествовательного жанра наложило отпечаток на иллюстрирование и оформление книги. Стала закономерностью повествовательная интерпретация литературного произведения. Достигая вершин мастерства, авторы сюжетных иллюстраций создают такие целостные художественные произведения, которые нередко продолжают жить отдельно от книги.

Вторая форма книжной иллюстрации объединяет всю совокупность элементов книжного убранства. Заставки, буквицы, концовки, полосные и полуполосные иллюстрации должны сочетаться с наборной страницей, рисунком шрифта, шириной полей и т. д. Сложная система книжного оформления отличает композицию, в которой все изобразительные элементы, включая так называемые оборочные рисунки, вмонтированы в полосу, воспроизводят ход сюжетного повествования, переведенного на язык изобразительного искусства.

В настоящее время сформировались четыре достаточно ясные системы иллюстрирования.

К первой иллюстрационной системе принято относить книги, имеющие рисованный переплет или обложку, фронтиспис и титульный лист, заставку и концовку.

Ко второй системе книги относят отличающиеся богатым убранством — наличием рисованного титула и шмуцтитулом, орнаментальных заставок и концовок, нередко орнаментированных буквиц и виньеток.

К третьей системе относят книги, имеющие, помимо рисованного переплета, титульного листа, фронтисписа, заставок и концовок, еще страничные и полустраничные иллюстрации.

К четвертой системе принадлежат книги, где развитие сюжета читается даже в заставках и концовках (а иногда и буквицах). При этом в задачу иллюстратора входит не только следование общему ходу повествования, но и воплощение особенностей средств художественной выразительности, избранных писателем (эпитеты, сравнения, метафоры, особенности психологических характеристик, иными словами, приемы так называемого «портретного письма» данного писателя).

Композиция в названных системах несет в себе либо сюжетно-повествовательное, либо метафорическое, декоративно-орнаментальное начало.

Композиция в монументальном искусстве. Монументальное искусство в отличие от станкового приобретает образную завершенность в ансамбле — архитектурном или природном. К области монументального искусства относят памятники, панно, мозаики, фрески. К этому же виду искусства принадлежат произведения монументально-декоративного искусства, так как они усиливают эстетическую выразительность ансамбля и одновременно выполняют функции монументальной пропаганды.

Для монументальной скульптуры, выступающей в единстве с окружающей средой, созданной человеком или природой, характерны героический пафос, прославление личности, в честь которой воздвигнут памятник. Монументальным формам искусства не свойственна сатирическая тематика, встречающаяся в декоративной пластике, в скульптуре малых форм.

Монументальная живопись (панно, роспись, фреска, мозаика) обладает самостоятельностью в образном решении содержания, но она должна находиться в единстве с архитектурным стилем здания или интерьера, где ей предназначено «жить».

Панно почти всегда выполняется на холсте, обычной живописной техникой и в законченном виде входит в экспозицию, в оформление архитектурного интерьера. Панно может представлять собой также скульптурный рельеф.

Роспись как жанр монументально-декоративной живописи тоже связана с архитектурой. Сюжетно-тематическая и декоративно-орнаментальная роспись выполняется по штукатурке или наклеенному на нее холсту в обычной технике масляной живописи.

Фреска, в отличие от росписи, выполняется либо по сырому (по свежей известковой штукатурке), либо по сухому (по высохшей известковой

штукатурке). К фреске относят и казеиново-известковую живопись по сырой штукатурке. Последний вид техники считается наилучшим, так как при значительной свободе исполнения она дает гораздо более прочную живопись, которая может помещаться под открытым небом. Мозаика в качестве основного художественного материала использует смальту, естественные цветные камни, цветные эмали поверх обожженной глины. Мозаичное изображение набирается из цветных кусочков на том месте, где оно и должно оставаться, или на отдельной плите, которая потом вделывается в стену. При обратном наборе цветные кусочки наклеиваются лицевой поверхностью на временную подкладку, которая потом удаляется, а набор переносится на стену.

Специфические черты монументального искусства и его композиционные особенности вытекают из содержания и средств его реализации с участием всеобщих законов композиции. Даже можно сказать, что в монументальных творениях законы целостности и контрастов подчеркивают специфические черты монументально-декоративного искусства. Художник-монументалист должен отдавать себе отчет в том, что перед ним стоит ответственнейшая задача создания произведения, выполняемого в дорогостоящем и долговечном материале, что это произведение будут оценивать многие поколения зрителей.

Композиционный закон целостности для произведения монументального искусства особо важен, ибо он обеспечивает восприятие его со значительного расстояния. Так как с большого расстояния мелких форм не увидеть, в монументальном искусстве количество деталей незначительно. В то же время оставляемые детали обобщаются, форма их несколько упрощается.

Основные объекты также моделируются в более обобщенной форме. Все это требует ясности и лаконизма композиции, рисунка, цветовых масс, продуманности ракурсов и перспективных планов. В рамках этих общих требований возможно большое разнообразие художественно-композиционных решений.

Выразительность, действенная сила композиции во многом зависят от умения художника пользоваться контрастами как сочетанием противоположных категорий. Контраст противопоставление — движущая сила композиции. Контрасты характеров, состояний, величин: контрасты близкого и далекого, света и тени, объема и плоскости — составляют ту область, от которой зависит энергия, воздействующая сила, выразительность композиции. Отсутствие же контрастов, сочетание в композиции подобных элементов инертно, вяло и порождает серое, скучное, нехудожественное произведение.

В конструктивной идее монументальной композиции должны быть заложены контрасты силуэтов, различных фигур и предметов, узнаваемых с большого расстояния.

В монументальной живописи (фреска, панно, мозаика) часто используется низкий горизонт, позволяющий выделить первопланые предметы по величине и значению. Интервалы между намеренно укрупненным первопланым изображением и подчиненными ему элементами образуют пространственные планы — ход в глубину. Приближенный к зрителю предмет дает возможность масштабно показать его пластические качества, усилить смысловую значимость. В этом же направлении призваны работать и цветовые контрасты.

Итак, основные законы композиции действуют в монументальном искусстве с учетом специфики этого вида искусства, с задачами и условиями его существования. Особенность этих условий заключается в том, что произведения монументального искусства полностью раскрываются только в единстве с архитектурным (или природным) пространством. Лишенные этого пространства, они теряют свое главное качество — монументальность, так как на близком расстоянии зрительное восприятие крупных пластических форм невозможно, они выглядят бесформенными или даже уродливыми.

Размер и формат станкового произведения, как правило, выбираются самим художником вне зависимости от будущего соседства с работами других авторов. Но размер и формат, скажем, фрески, панно или мозаики заранее обусловлены размером и форматом картинной плоскости. Их живописно-декоративное и композиционное решение должно гармонизировать с архитектурой, с ее ритмами, объемами, кубатурой, габаритами. Стилистическое несоответствие монументального произведения и архитектуры разрушает синтез ансамбля в целом.

Художественный образ в монументальном искусстве мыслится и создается в пределах большого размера и несет в себе мощный заряд. Это исключает его жанровую трактовку. Было бы противоестественно образ интимно-камерного характера приспособлять к масштабам росписи или скульптурного монумента. Находясь в зависимости от архитектуры, монументальное искусство имеет в своем распоряжении не только стены, но и потолки, не только интерьер, но и фасад зданий.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение сюжетно-тематической композиции.
2. Назовите этапы работы над тематической картиной, особенности ее композиционной разработки
3. Перечислите основные средства художественной выразительности в искусстве плаката.
4. Назовите отличительные особенности композиции в графике.
5. Перечислите системы иллюстрирования книги, сформированные в настоящее время.
6. Назовите отличия композиции в монументальном искусстве от станковой картины.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ
2. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА
К ЛАБОРАТОРНЫМ ЗАНЯТИЯМ

**Раздел I. КОМПОЗИЦИЯ КАК УЧЕБНЫЙ ПРЕДМЕТ.
ЗАКОНЫ, ПРАВИЛА, ПРИЕМЫ, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ**

ФРОНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Цель: *выполнить эскизы фронтальной композиции на плоскости, выражающие статику, динамику, равновесие, контраст, нюанс, ритм.*

Содержание темы. Особенности фронтальной композиции, ее изобразительные возможности. Области применения (текстиль – гобелен, стекло – витраж и т. д.). Способы передачи средствами фронтальной композиции статики, динамики, равновесия, контраста, нюанса, ритма.

Задание 1. Разработать эскизы фронтальной композиции, выражающие свойства статики, динамики.

Задание 2. Выполнить эскиз на передачу композиционного равновесия.

Задание 3. Разработать эскизы фронтальной композиции, построенные по принципу контраста (тона, формы), нюанса (тона, формы).

Задание 4. Выполнить эскиз композиции с использованием ритма (простого, сложного, метрического).

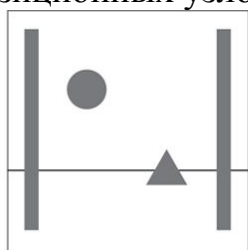
Материалы: ватман формата А4, графитный карандаш.

Инструменты: линейка, циркуль, лекало.

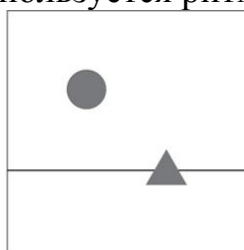
Методические указания:

1. Для передачи идеи неподвижности, устойчивости больше всего подходит замкнутая (закрытая, статичная) композиция. Для нее характерны устремленные к центру основные направления линий, построение по форме круга, квадрата, прямоугольника с учетом симметрии. Признак замкнутой композиции – четкий внешний контур, нарастание сложности к центру.

Ощущение простора передается открытой композицией. Основные направления линий – от центра. Как правило, строятся несколько композиционных узлов, используется ритм.



Замкнутая композиция



Открытая композиция

Для передачи использования движения (динамики) используются:

- диагональные линии;
- свободное пространство перед движущимся объектом;

- момент кульминации движения.

Условия для выражения покоя (статики):

- нет диагоналей;

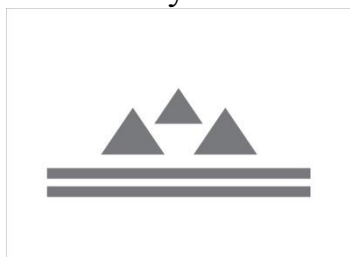
- нет свободного пространства;

- статичные позы;

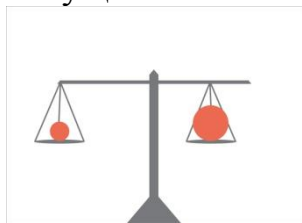
- симметрия, уравновешенность;

- вся композиция вписана в простую геометрическую форму (треугольник, квадрат, овал).

2. Равновесие - состояние композиции, при котором все элементы сбалансированы между собой. Уравновешенные части целого приобретают зрительную устойчивость. В основном равновесие сводится к балансу выразительности частей композиции. Выделяют статическое и динамическое равновесие. Статическое - это состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы в целом производят впечатление ее неустойчивой неподвижности. Динамическое - состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы производят впечатление ее движения и внутренней динамики. Симметрия является самым простым способом добиться равновесия в композиции. Симметрия – это тождественное расположение элементов относительно точки, оси или плоскости симметрии, воспринимаемое глазом как особый вид упорядоченности равновесия и гармонии. Симметрия связана с чувством равновесия и обусловлена законом тяготения.



Асимметрия – это вариант композиции, сочетание и расположение элементов которой не подчиняется точкам, осям, плоскостям симметрии. Асимметрия, т. е. нарушение симметрии, вызывает эмоциональный импульс, который сигнализирует о возникновении изменений, движения. Движение же - форма существования материи, «движение есть жизнь».



3. Контраст – резкое различие элементов, предметов, форм и их свойств по следующим параметрам: размер, форма, тон, цвет, положение в пространстве и т.д. Выделяют:

- одномерный контраст – противопоставление по одному параметру.

- многомерный контраст – противопоставление по нескольким параметрам. Особенностью контрастной композиции является активность ее визуального воздействия.

Нюанс – незначительные отличия элементов в композиции по тем же категориям. Также выделяют одномерный и многомерный нюанс. В нюансных формах больше сходства, чем различия.

Для того чтобы контраст или нюанс «заработал» как средство гармонизации, нужно составить ему пару – тогда появится возможность для сравнения. Например, контраст большого и малого элемента, круглого и квадратного, черного и белого, зеленого и красного, гладкого и шероховатого и т. д. Как только появилось это сравнение, появилось и соотношение количества белого и черного, зеленого и красного, малого и большого. Поэтому в создании гармоничной композиции очень важен момент соотношения.

4. Ритм – это чередование каких-либо элементов в определенной последовательности (такт, мерность, мерное течение). Важнейшим признаком ритма является повторяемость элементов (форм) и интервалов между ними. Ритмические повторы могут быть равномерными, убывающими или нарастающими. В зависимости от этого повторяемость может быть двух типов: статическая и динамическая. Статический ритм – метр. Состоит из элементов, повторяющихся через одинаковый интервал. Ряды могут быть простыми и сложными.

1) Простой ряд основан на повторе одного и того же элемента с одним и тем же интервалом



2) Сложный ряд образован сочетанием простых. По способу чередования подразделяется на:

- чередование на одинаковых интервалах



- чередование равных элементов с неравными интервалами



- ряд с чередованием неравных элементов



Динамический ритм - ряд в перспективном увеличении или уменьшении размеров элементов и интервалов, или тех и других одновременно. Развитие динамических рядов может происходить по

арифметической (постоянно сохраняется разность между любыми двумя соседними элементами, или геометрической (величина каждого последующего интервала равна величине предыдущего умноженное на постоянное число) прогрессии. В ряду должно быть более 6 элементов, т.к. меньшее количество элементов не воспринимается как ряд.

ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Цель: научиться создавать целостную композицию с использованием формальных элементов.

Содержание темы. Особенности формальной композиции. Области применения. Формальная композиция как основа композиционного строения произведения искусства. Применение в формальной композиции законов, правил, приемов композиции.

Задание. Выполнить формальную композицию на свободную тему.

Материалы: ватман формата А3, цветная бумага, графитный карандаш, клей ПВА.

Инструменты: линейка, циркуль, лекало, ножницы.

Методические указания:

Работу над формальной композицией можно вести как от графического эскиза, так и путем использования заранее заготовленных элементов из цветной бумаги, komponуя их сразу на формате. При решении композиции необходимо продумать композиционный центр, способы его выделения (размер, контраст формы, цветовой контраст и т.д.). Важным качеством является композиционное равновесие, наличие в композиции ритма. Композиционные элементы должны быть взаимосвязаны как логикой собственной формы, так и композиционным движением. Следует помнить, что детали композиции, при всем разнообразии, должны составлять целостный образ, способствующий раскрытию авторского замысла.

КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ КАРТИНЫ

Цель: научиться осуществлять композиционный анализ картины.

Содержание темы. Композиционное строение картины. Формат. Композиционный центр. Статичный, динамичный ритм. Симметрия, асимметрия. Тональный, цветовой контраст, нюанс. Тональное решение композиции. Колористическая схема. Масштабность. Движение внутри композиции. Решение световоздушной перспективы.

Задание. Выполнить эскизы композиционного, тонального, колористического строения картины.

Материалы: ватман формата А4, графитный карандаш, тушь, гуашь, акварель.

Инструменты: перо, кисти, палитра.

Методические указания:

В композиционный анализ работы входят следующие пункты:

1. Композиционная схема (формат картины – вертикальный, горизонтальный, координирование и структура формообразования – диагональ, ритмизация, симметрия, асимметрия).
2. Контраст.
3. Тональное решение.
4. Колористическое решение.
5. Движение, взгляд зрителя.
6. Пропорциональность, модульное соотношение.
7. Световоздушная перспектива.

Для каждого этапа анализа следует выполнить эскиз обобщенного решения композиции, в котором будет отражено анализируемое свойство композиции произведения.

УПРАЖНЕНИЯ НА ВАРИАЦИИ КОМПОЗИЦИИ

Цель: *выполнить варианты композиции в различном тональном, колористическом, контрастно-нюансном решении.*

Содержание темы. Анализ композиционного строения картины. Выявление ее тонального, колористического, композиционного решения. Изменение отдельных признаков (тона, цвета и т.д.) с целью получения новых качеств композиции. Анализ полученных вариантов.

Задание. Разработать эскизы различных композиционных решений выбранного живописного произведения.

Материалы: ватман формата А4, тушь, гуашь, акварель, графитный карандаш.

Инструменты: перо, кисти, палитра.

Методические указания:

Работу следует начинать с проведения композиционного анализа выбранного произведения живописи. Выявив схемы его композиционного, тонального, цветового, световоздушного строения, следует приступить к поиску возможностей изменения отдельных признаков с целью получения новых изобразительных качеств картины. Например, если колорит самого произведения решен в теплой гамме, можно сделать его холодным, проанализировав затем полученные изменения с точки зрения художественно-образных задач. С помощью цвета можно, также, изменить композиционный центр, пространственное решение работы. Подобные вариации можно осуществлять с тоном, масштабом и пропорциями элементов, каждый раз внимательно анализируя изменившиеся композиционные свойства картины.

Раздел II. КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАРИСОВКИ НАТЮРМОРТА

Цель: *применение основных законов, правил, приемов композиции при создании зарисовок натюрморта с натуры.*

Содержание темы. Натюрморт как средство раскрытия авторского замысла. Тематический натюрморт. Принципы постановки тематического натюрморта. Создание композиционных зарисовок натюрморта. Композиционные законы, правила, приемы в изображении натюрморта.

Задание. Выполнить вариативные зарисовки натюрморта по поводу натуры.

Материалы: ватман формата А4, графитный карандаш, гелевая ручка, тушь.

Инструменты: перо, кисть, палитра.

Методические указания:

Работу над композиционными зарисовками натюрморта следует начинать с самой постановки. При выборе предметов для натюрморта необходимо учитывать их логическую (тематическую) взаимосвязь, а также соотношение масс, фактур, цветов и т.д. Как правило, наиболее крупные предметы размещаются на заднем плане, создавая тем самым «центр тяжести» композиции, более мелкие – на переднем. Необходимо следить затем, чтобы предметы имели разнообразные фактуры, а также соподчинялись по цвету, образуя единое целое. После того, как натюрморт поставлен, необходимо выбрать точку зрения. Для получения разнообразных композиционно-пространственных решений следует менять линию горизонта, анализируя в полученных зарисовках изменения образных и композиционных качеств. Для развития композиционных умений и навыков полезно выбирать различные пропорции формата, а также менять масштабность изображения, добиваясь то камерного, то более монументального звучания натюрморта.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭТЮДЫ НАТЮРМОРТОВ

Цель: *решить цветовой образ натюрморта в композиционных этюдах*

Содержание темы. Цвет как одно из основных средств художественной выразительности. Влияние цветового решения натюрморта на художественно-образные задачи. Поиск оптимального колористического решения тематического натюрморта. Локальный цвет в декоративном решении натюрморта.

Задание. Выполнить композиционные этюды натюрморта.

Материалы: ватман формата А4, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

После того, как в композиционных зарисовках было найдено наиболее удачное композиционное и тональное решение, отвечающие авторскому замыслу, следует приступить к поиску подходящего цветового образа. Для этого выполняется серия обобщенных этюдов натюрморта, в которых решаются основные колористические задачи: поиск общей гаммы (холодной, теплой, сближенной, контрастной, насыщенной, разбеленной и т.д.), цветовых акцентов, условно-декоративное или световоздушное построение пространства. В отличие от учебной постановки, где, как правило, необходима достоверная трактовка цвета, объема, освещения предметов, в тематическом (творческом) натюрморте все эти компоненты могут претерпевать авторскую трансформацию в зависимости от выбранного им подхода для реализации собственного замысла.

КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА (КАРТОН)

Цель: *выполнить картон тематического натюрморта.*

Содержание темы. Понятие «картон» картины. Основные задачи, стоящие перед выполнением картона. Перенос изображения с картона на плоскость картины.

Задание. Разработать картон композиции тематического натюрморта.

Материалы: бумага формата А2, графитный карандаш, уголь.

Методические указания:

Следующим этапом после выполнения композиционных этюдов и зарисовок натюрморта является создание картона. Картон выполняется в размер будущего произведения при помощи графических материалов (напр., карандаш, уголь). В картоне все элементы композиции изображаются той величины, какой они должны быть на самой картине. В картоне окончательно уточняются все детали работы, их композиционное размещение, а также тональное решение произведения. После всех уточнений композиция картона переносится на основу будущей картины путем передавливания изображения по контуру. Для того, чтобы изображение отпечаталось, обратную сторону картона либо натирают графитом, либо подкладывают под картон копировальную бумагу.

КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА.

Цель: *выполнить законченную композицию тематического натюрморта.*

Содержание темы. Этапы работы над живописным натюрмортом. Прокладка основных тональных и цветовых соотношений. Лепка объемных форм цветом. Уточнение деталей, фактуры предметов. Построение пространственных планов. Приведение натюрморта к целостному состоянию. Завершение работы. Обобщение.

Задание. На основании эскизов и этюдов натюрморта, картона выполнить в цвете композицию тематического натюрморта.

Материалы: ватман формата А2, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Перенеся изображение с картона на плоскость будущей картины, работу над ней начинается с обобщенного цветового решения. На этом этапе необходимо часто сверяться с композиционными этюдами, чтобы с первых шагов не потерять найденные особенности колористического решения. Затем наступает этап проработки объемной формы предметов и драпировок. Если натюрморт решается в реалистическом направлении, то необходимо следить за теплотой, учитывать световоздушную и цветовую перспективу. При декоративном подходе лепка объема упрощается либо приобретает совсем условный характер. В таком случае приоритетными задачами становятся декор, фактура поверхности, соотношение локальных пятен. На следующем этапе идет уточнение деталей, проработка мелких форм. Завершающая стадия представляет собой приведение изображения к целостному состоянию, при котором все элементы образуют органическое единство, максимально выразительно отражая авторскую идею.

РАЗДЕЛ III. КОМПОЗИЦИЯ ИНТЕРЬЕРА И ПЕЙЗАЖА

ИНТЕРЬЕР

Цель: *выполнить эскизы тематической композиции в жанре интерьера*

Содержание темы. Интерьер как часть тематической картины, его роль в раскрытии содержания произведения. Композиционные основы построения интерьера. Выбор точки зрения, фронтальная и угловая перспективы, планы, расположение предметов в интерьере. Предмет и фигура как масштаб при изображении интерьера. Процесс работы над композицией интерьера.

Задание. Разработать эскизы композиций в жанре интерьера на темы: «Класс», «Рабочий кабинет», «Спальня», «На кухне», «Мастерская художника», «На выставке картин», «Моя комната» и др.

Материалы: ватман формата А3, графитный карандаш, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Приступая к выполнению композиции в жанре интерьера, необходимо помнить, что он наиболее тесно связан с явлением перспективы и потому требует точных перспективных построений. Одним из важных моментов в составлении интерьерной композиции является выбор точки зрения, что

предполагает использование фронтальной или угловой перспективы. Интерьер во многом перекликается с жанром натюрморта, т.к. также представляет собой предметную среду, созданную человеком, однако пространство, которое он охватывает, шире и имеет, как правило, большую глубину. Исходя из этого, надо строже продумывать пространственные планы, их логическую взаимосвязь. В жанре интерьера часто используется изображение фигуры человека, что, с одной стороны, вносит смысловой компонент, а, с другой, позволяет лучше ощутить масштаб изображенного пространства. В интерьере, как и в натюрморте, через пространство обжитых человеком вещей можно передать определенное настроение, выразить подчас глубокие авторские идеи. Выбирая определенную тематику композиции, необходимо тщательно продумать как саму точку зрения на пространство помещения, так и на характер предметов, расположенных в нем. Все эти компоненты должны «работать» на раскрытие художественного замысла, подчеркивать его.

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ

Цель: *развивать умение применять знание композиционных законов, правил, приемов при создании композиционных эскизов городского пейзажа.*

Содержание темы. Особенности построения композиции городского пейзажа. Мотивы. Взаимосвязь городских и природных объектов. Выбор точки зрения. Перспектива. Атмосферное состояние.

Задание. Разработать эскиз композиции городского пейзажа.

Материалы: ватман формата А3, графитный карандаш, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Работа над композицией городского пейзажа начинается с выбора подходящего мотива. Для этого необходимо выполнить натурные зарисовки, на основании которых можно будет путем творческой переработки прийти к варианту законченного произведения, отражающего определенный авторский замысел. Город, как среда обитания человека, представляет собой широкий спектр идей для воплощения. Городской пейзаж может отражать развитие современной архитектуры или, наоборот, выступать образом прошлого. Помимо самого мотива важную роль играет выбранное время года, суток, атмосферное состояние. Все эти факторы в пейзаже играют огромную роль, способствуя передаче определенного настроения. Как и в жанре интерьера, часто в пейзаже может присутствовать фигура человека (людей), выполняя как функцию стаффажа, так и основного смыслового компонента. При решении композиционного построения необходимо четко продумывать

соотношения планов, линейную и воздушную перспективу. В зависимости от авторского замысла различными могут быть и точки зрения: от панорамной до низкой.

СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Цель: *выполнить законченную композицию сельского пейзажа.*

Содержание темы. Особенности композиции сельского пейзажа. Выбор мотива. Построение пространства. Этапы работы над композицией пейзажа. Выполнение натуральных зарисовок. Выход на формат. Работа над картиной.

Задание . Разработать и выполнить на формате на основании натуральных зарисовок и этюдов композицию сельского пейзажа.

Материалы: ватман формата А2, холст 40х60, акварель, гуашь, масло, графитный карандаш, уголь, разбавитель.

Инструменты: кисти, мастихин, палитра.

Методические указания:

При работе над сельским пейзажем необходимо решить проблему неограниченного пространства. Создание иллюзии глубины пространства и глубокой перспективы – главная художественная задача в композиции пейзажа. Пространство в пейзаже можно разделить на отдельные планы: первый (ближний), второй (средний), третий (дальний). Исходя из этого ведется поиск изобразительных средств организации пространства картины, построения основных планов и передачи их удаленности от зрителя средствами линейной, цветотональной и воздушной перспективы. Не менее важным средством создания иллюзии глубины и усиления выразительности сюжета является масштаб. Масштабные соотношения крупных и мелких предметов могут стать самостоятельным средством. Например, можно умышленно увеличить удаленные объекты, чтобы подчеркнуть их значимость, или, наоборот, уменьшить их. Еще одним изобразительным средством организации пространства сельского пейзажа является подробная проработка деталей, передача фактуры и материальности цветом и тоном, усиление контрастов на ближнем плане или ослабление их на среднем и дальнем планах. Для определения композиционного центра существует прием, когда выделяется какой-либо направляющий элемент. Роль таких элементов может выполнять, например, изображение уходящей вдаль дороги, ветки дерева и тому подобное. Главное - эти элементы должны «указывать» на композиционный центр картины. Можно использовать прием «оживления» предметов и объектов, наделение их эмоциями. Например, дерево может выглядеть печальным, небо тревожным, дома — прожившими большую жизнь, и так далее.

Работу над композицией сельского пейзажа можно разделить на следующие этапы:

- выбор темы и поиск способа ее выражения;

- сбор материала (выполнение зарисовок с натуры);
- выполнение эскиза на основе натуральных зарисовок;
- выполнение пейзажа по сделанным эскизам и в соответствии с темой.

Перечисленные этапы определяют не только последовательность работы, но и технику и материал. Например, поиск темы и средств выражения, сбор материала выполняются обычно графическими средствами. Выполнение окончательного эскиза происходит, обычно, в том материале, которым буде выполняться пейзаж на последнем этапе.

РАЗДЕЛ IV. КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА

КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА

Цель: *решение образной задачи передачи характера человека в композиции портрета.*

Содержание темы. *Образ человека в портрете. Виды портрета. Этапы работы на портретом. Поиск образной выразительности в композиционных зарисовках. Цветовые варианты композиции. Создание картона.*

Задание. Разработать тональные и цветовые варианты композиции портрета, выполнить картон.

Материалы: ватман формата А4, А3, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Портрет по своему характеру может быть лирическим, психологическим, парадным и т.д. По композиционному построению – одиночным, парным или групповым, а также погрудным, поколенным, в рост. Поэтому перед началом создания эскизов композиции портрета необходимо тщательно продумать тот образ, который наиболее полно соответствует авторскому замыслу. Затем выполняются зарисовки с натуры, в которых нужно продумать позу портретируемого (портретируемых), выражение лица (улыбка, сосредоточенность, задумчивость и т.д.), отражающие психологическое состояние модели, а также решить характер одежды и аксессуаров. Все эти компоненты призваны наиболее полно «рассказать» зрителю об изображенном человеке, дать ему целостную характеристику. Вслед за композиционными зарисовками выполняется обобщенное цветовое решение портрета, которое дает возможность максимально полно отразить художественную идею. Следует помнить, что весь арсенал композиционных правил и приемов в портрете должен быть направлен на создание целостного художественного образа человека, в котором индивидуальное отражает типическое, а каждая деталь призвана по-своему отражать целое.

КОМПОЗИЦИЯ ФИГУРЫ В ИНТЕРЬЕРЕ

Цель: *решить в композиционных эскизах и этюдах взаимосвязь фигуры человека и пространства интерьера.*

Содержание темы. Выразительные возможности композиции фигуры человека в интерьере. Интерьер как отражение духовного мира человека. Особенности композиции фигуры человека в интерьере. Этапы работы над созданием тематических эскизов композиции фигуры в интерьере.

Задание. Разработать тематические эскизы композиции фигуры в интерьере.

Материалы: ватман формата А4, А3, графитный карандаш, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Выполнение композиции фигуры в интерьере предполагает решение взаимосвязи изображения человека и пространства определенного помещения. Прежде всего необходимо решить образную задачу, определиться с тематикой. Фигура человека должна быть вписана в пространство интерьера как пластически, так и по смыслу. Например, если создается образ художника, то изображение его в мастерской будет логично раскрывать образ творческого человека. Определившись с тематикой, следует приступить к поиску композиционного решения картины. Для этого выполняются как зарисовки фигуры человека, так и ведется поиск по наиболее удачному выбору точки зрения в интерьере. По масштабу, в зависимости от замысла, фигура может занимать или центральное положение, или же составлять незначительный по размеру (но не по смыслу) элемент. Приближение фигуры перемещает акцент на остро индивидуальные характеристики человека. Если же большее место отведено интерьеру, то тогда интерьер «рассказывает» зрителю о характере человека, его привычках и укладе жизни. Помимо тематической, пластической взаимосвязи, фигура и интерьер должны быть объединены средствами перспективы, светотени, колорита.

ФИГУРА В ПЕЙЗАЖЕ

Цель: *отразить в композиции взаимосвязь фигуры человека и пейзажа*

Содержание темы. Особенности построения композиции фигуры человека в пейзаже. Выбор мотива. Этапы работы над композицией. Натурные зарисовки. Композиционные эскизы и этюды.

Задание. Разработать эскизы композиции, включающей в себя фигуру человека в пейзаже.

Материалы: ватман формата А4, А3, графитный карандаш, гуашь, акварель.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Присутствие людей в пейзаже значительно оживляет сюжет, создает привычную умиротворенную атмосферу, на картине появляется ощущение движения и жизни. Вместе с тем, фигура в пейзаже задает определенную масштабность изображению, подчеркивая величие или же камерность мотива. Работа над композицией фигуры в пейзаже начинается с общего замысла. Например, в изображении городского пейзажа включение небольших фигур людей будет придавать картине убедительность и жизненность. После выбора мотива, сделав необходимые натурные зарисовки, нужно определиться с масштабом фигур и элементов пейзажа, учитывая взаимное расположение пространственных планов. Исходя из начального замысла, ведется работа по поиску композиционного центра. Он может быть сфокусирован как на фигуре, так и на природных или архитектурных объектах. После композиционных эскизов выполняются цветовые этюды композиции, в которых определяется общее колористическое и световоздушное решение пейзажа.

КОМПОЗИЦИЯ ПО ВЫБОРУ ПОРТРЕТ ИЛИ ФИГУРА

Цель: *создать законченный портретный образ в композиции.*

Содержание темы. *Художественный образ в портрете. Выполнение картона композиции. Работа на формате.*

Задание. Разработать на основании ранее выполненных композиционных эскизов и этюдов композицию портрета или фигуры.

Материалы: ватман формата А2, холст 60х40, гуашь, акварель, масло, разбавитель, графитный карандаш, уголь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

После выполнения натурных зарисовок, композиционных эскизов и этюдов можно приступить к выходу на формат. Следует уточнить размер сторон формата. Если портретируемый обращен влево, изображение его сдвигается вправо, а слева оставляется больше свободного места, нежели справа, реже — наоборот. Равновесие композиции в таких случаях достигается за счет деталей обстановки, аксессуаров. Нивелирование жанровых рамок встречается и между портретом и однофигурной композицией, которая в отличие от портрета имеет ясно выраженную тенденцию к раскрытию героя картины в окружающей обстановке, на которую падает существенная часть сюжетной нагрузки. К особенностям однофигурной композиции относится и то, что она строится по принципу сжатого очерка, без развернутого сюжета. Главное в ней — передача внутреннего состояния героя. В однофигурной сюжетной картине большую роль играет выразительность мимики лица, движения фигуры, жестикация рук, отражающая психологическое состояние человека. Количество деталей решается в каждом отдельном случае индивидуально, но есть и

определенные закономерности. Те характерные и типичные черты, которые передаются в портрете, могут оказаться маловыразительными из-за отсутствия контрастов между крупной формой и деталями, что также мешает ясному восприятию образа и создает впечатление излишней детализации. Разрабатывая композицию портрета, нужно производить тщательный отбор всех деталей в соответствии с количеством портретируемых, типом портрета, его размером и форматом. Каждая деталь должна работать на художественный образ.

РАЗДЕЛ V. СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭСКИЗЫ КАРТИНЫ

Цель: *выполнить в эскизах поиск наиболее выразительного решения композиции сюжетно-тематической картины.*

Содержание темы. Выбор темы сюжетно-тематической картины. Поиск выразительного композиционного построения в эскизах. Разработка обобщенного тонального и цветового решения. Натурные зарисовки и этюды.

Задание. Разработать композиционные эскизы и этюды сюжетно-тематической картины на выбранную тему.

Материалы: ватман формата А4, графитный карандаш, уголь, акварель, гуашь.

Инструменты: кисти, палитра.

Методические указания:

Перед началом выполнения композиционных эскизов картины необходимо четко определиться с темой произведения. Исходя из этого, нужно решить следующие вопросы: сколько фигур будет в композиции, что будет служить фоном, количество пространственных планов (глубокое или неглубокое пространство), статичная или динамичная композиция и т.д. Необходимо стремиться к тому, чтобы авторский замысел получил в эскизах наиболее полное раскрытие. В эскизах следует искать пластические взаимосвязи фигур и окружающего пространства, их общее движение. Следует избегать мелких деталей, а компоновать прежде всего большие массы, распределяя их тональные и цветовые соотношения. На этапе эскизов необходимо продумать композиционный центр, добиться четкости его прочтения. После определения общего композиционного, тонального и цветового строя будущей картины, наступает этап выполнения натурных зарисовок. В них ведется конкретизация места действия, характерных особенностей персонажей, предметов быта, интерьера и т.п. Наброски и зарисовки с натуры позволяют наполнить содержание композиции жизненной правдой и убедительностью.

«КАРТОН» КАРТИНЫ

Цель: *выполнить картон сюжетно-тематической картины*

Содержание темы. Перенос композиционного эскиза на картон. Линейное построение композиции. Решение картона в тоне.

Задание. На основании сделанных композиционных эскизов и этюдов выполнить картон картины на выбранную тему.

Материалы: ватман формата А2, графитный карандаш, уголь.

Методические указания:

Картон представляет собой графический вариант композиции в размер будущего произведения. На этом этапе композиционное решение картины приобретает законченный вид. В картоне при помощи угля или графитного карандаша уточняются контуры фигур и предметов, осуществляется светотеневая лепка формы, тональное решение глубины пространства. После того, как в картоне решены все поставленные задачи, его переносят на основу чистового варианта.

ЭСКИЗ КАРТИНЫ МАСЛОМ

Цель: *выполнить с помощью живописных средств сюжетно-тематическую композицию.*

Содержание темы. Работа над чистовым вариантом сюжетно-тематической картины. Этапы живописи маслом. Подмалевок. Проработка деталей композиции. Приведение работы к целостному состоянию.

Задание. Выполнить живописное решение сюжетно-тематической картины.

Материалы: холст 40х60, 50х70, масло, разбавитель.

Инструменты: кисти, мастихин, палитра.

Методические указания:

После того, как композиция и колорит сюжетно-тематической картины были найдены, работа выполняется на холсте масляными красками в следующей последовательности:

- композиция переводится с картона на холст;
- затем выполняется подмалевок. Это подготовительный этап работы, когда раскрываются общие цвето-тоновые отношения в картине жидкими красками (лессировочно) и без белил в тенях, и с белилами в свету.
- после того, как подмалевок готов, работа сушится.
- после подмалевка выполняется прописка. Работа ведется более корпусно с проработкой деталей и последующей сушкой холста.
- в завершении работы, уточняются все тональные и цветовые отношения. С помощью лессировки выявляются главные элементы и обобщаются второстепенные предметы.

ПЛАКАТ, ГРАВЮРА, ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Цель: *применить знание композиционных законов и правил в создании графических композиций (плакат, книжная иллюстрация).*

Содержание темы. *Выразительные средства графики. Особенности композиции плаката. Художественное оформление книги. Последовательность создания иллюстраций. Связь иллюстрации, шрифтов, декоративных элементов оформления книги.*

Задание 1. Разработать эскиз плаката (формат А3).

Задание 2. Разработать серию иллюстраций к выбранному литературному произведению.

Материалы: ватман формата А4, А3, графитный карандаш, тушь, гелевая ручка, акварель, гуашь.

Инструменты: линейка, циркуль, лекало, перо, кисти.

Методические указания:

В плакате, как и в гравюре, черная краска и белая бумага служат изображениями света и тени, причем без перехода в полутени, без рефлексов и «живописности». Для плаката характерны контрасты цветовые, силуэтные, тоновые, а также контрасты величин и форм. Без опоры на закон контрастов невозможно создать плакат, который будет эмоционально воздействовать а зрителя и донесет до него свое содержание. В плакатном рисунке обращается особое внимание на экспрессию фигуры, предмета, детали. В то же время плакату свойственны предельная степень обобщения, лаконичность изображения типического, обнажающего сущность предмета. Цвет в плакате имеет принципиальное значение. В цветовую композицию включается один или два-три цвета (редко больше) одной силы тона. В плакатном искусстве огромная роль принадлежит символике цвета и условным символам, давно сложившимся общепризнанным обозначениям какого-либо понятия, явления, идеи. Символика цвета основывается на его способности вызывать определенные эмоции у зрителя. В цветовое равновесие плакатной композиции включается и размер, расположение и рисунок шрифта. Плакатный образ должен сразу восприниматься обобщенным и в то же время многозначным при всей лаконичности формальных средств. Условность в плакате подразумевает использование изобразительной метафоры, гиперболы, аллегории, утрировку размеров, движений, а также световой интенсивности.

Схема выполнения плаката следующая:

- разработать несколько пробных графических эскизов с цветом и светотенью;
- перевести графическое изображение в рабочий «черновой» макет, на котором можно продолжить процесс поиска композиции;
- выполнить плакат на формате, на котором осуществляется детальная проработка авторского замысла.

Своеобразие иллюстрации как особого типа графики заключается в том, что художник связан здесь литературным текстом. Он не имеет права отступать от него, он должен следовать за писателем в характеристике героев, в создании общего впечатления в изображении деталей. Но в то же время он волен подчеркнуть те черты в романе или повести, которые кажутся ему главными. Кроме общих для всего изобразительного искусства закономерностей композиции, искусство книги располагает собственными композиционными возможностями, поскольку книга имеет сложный комплексно-структурный характер. В целом, можно выделить следующую последовательность выполнения книжной иллюстрации:

- выбор литературного произведения, внимательное его прочтение и осмысление;

- выбор одного из подходов к иллюстрированию. Если это повествовательный подход, то создание иллюстрации ведется по принципу станкового произведения, в котором автор стремится раскрыть определенный сюжет через действия героев, окружающую обстановку и т.д. Важную роль играют костюмы персонажей, достоверность деталей быта, природы и т.п. Выполняются композиционные эскизы, затем ищется цветовое решение, после чего создается чистовой вариант иллюстрации;

- если в творческую задачу входит создание целостного оформления книги, то тогда заставки, буквицы, концовки, полосные и полуполосные иллюстрации должны сочетаться с наборной страницей, рисунком шрифта, шириной полей и т. д. Иллюстрацию необходимо мыслить как единое целое с композицией страницы. Сложная система книжного оформления отличает композицию, в которой все изобразительные элементы, включая так называемые оборочные рисунки, вмонтированы в полосу, воспроизводят ход сюжетного повествования, переведенного на язык изобразительного искусства.

КОМПОЗИЦИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Цель: *изучить взаимосвязь интерьерной росписи с внутренним пространством помещения.*

Содержание темы. *Взаимосвязь произведений монументального искусства и объектов. Основные принципы монументального подхода в области композиционного, цветового, пластического решения. Роспись в интерьере. Последовательность выполнения эскиза. Привязка эскиза к интерьеру.*

Задание. Разработать на планшете эскиз настенной росписи, выполнив ее привязку к интерьеру.

Материалы: ватман формата А2, акварель, гуашь, графитный карандаш.

Инструменты: планшет формата А2, линейка, кисти, палитра.

Методические указания:

Характерной особенностью произведений монументального искусства является то, что они имеют жесткую привязку к объекту. Исходя из этого, определяются размеры и пропорции композиции, цветовой строй, тематика. В данном задании прежде всего необходимо самостоятельно или по указанию преподавателя выбрать тип помещения, в котором будет располагаться монументальная роспись. Определившись с этим, приступают к поиску сюжета. Он должен быть тематически связан с характером помещения. В зависимости от того, где именно в интерьере будет расположена роспись, она может быть по своему композиционному строению одночастной или многочастной. Если роспись состоит из нескольких частей, следует продумать способ их взаимосвязи. При решении композиции необходимо учитывать ритмы и пропорции самого помещения, а также его цветовой строй, условия освещенности. Это во многом определяет подходы к поиску колорита, тонального и ритмического строения росписи. Немаловажно и то, какую функцию в помещении будет играть роспись: смыслообразующую или фоновую. Определившись со всеми исходными моментами, приступают к созданию графических и цветовых эскизов росписи. Следует помнить, что произведение монументального искусства требует обобщенных форм, выразительных силуэтов, как правило, локальных цветовых пятен. Все это рассчитано на целостное восприятие с большого расстояния. После создания эскиза выполняется в соответствующем масштабе изображение росписи в интерьере.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Критерии оценок результатов учебной деятельности

О тметка в баллах	Показатели оценки результатов учебной деятельности
1	Отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта или отказ от ответа или невыполненный объем практических, самостоятельных и лабораторных заданий предусмотренных программой.
2	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта. Неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых стилистических и логических ошибок. Пассивность на практических занятиях. Низкий методический и художественный уровень культуры исполнения задания или неполный объем выполненных заданий.
3	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, изложение ответа на вопросы с существенными ошибками. Неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по изучаемой дисциплине. Пассивность на практических занятиях. Выполнение практических заданий с существенными ошибками. Низкий методический и художественный уровень культуры исполнения заданий.
4	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизведение его содержания в логической последовательности с использованием научной терминологии. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение под руководством преподавателя решать стандартные методические и художественно-творческие задачи на практических занятиях. Допустимый уровень культуры исполнения задания в полном объеме, предусмотренном программой.
5	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизведение его содержания в логической последовательности с использованием научной терминологии. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно - методических документах по дисциплине. Способность самостоятельно решать типовые задания в рамках учебной программы. Высокий уровень культуры исполнения заданий без существенных ошибок.
6	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы, использование необходимой научной терминологии.

	<p>Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Стилистически грамотное и логически правильное изложение теоретического материала, умение делать обоснованные выводы. Ориентация в основных теориях, концепциях, нормативно-методических документах по дисциплине и умение анализировать их. Способность самостоятельно применять полученные знания при выполнении учебных заданий, активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком уровне художественной культуры исполнения без существенных ошибок.</p>
7	<p>Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении учебных задач. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умения анализировать и давать им критическую оценку. Активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.</p>
8	<p>Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы. Логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных учебных задач. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умение анализировать и давать им критическую оценку. Активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.</p>
9	<p>Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы. Свободное оперирование научной терминологией и инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных учебных задач и нестандартных ситуациях. Высокая познавательная активность. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умение анализировать и давать им критическую оценку. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Активная</p>

	самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.
0 1	Систематизированные, глубокие теоретические знания в объеме учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы. Безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Высокая познавательная активность. Выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации. Активная творческая самостоятельная работа на практических занятиях. Использование современных достижений художественной практики в своей художественно-педагогической деятельности, способность к творческому эксперименту. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Зачтено ставится, если студент ориентируется в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизводит его содержание в логической последовательности с использованием научной терминологии; усвоил содержание основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умеет под руководством преподавателя решать стандартные методические и художественно-творческие задачи на практических и лабораторных занятиях; выполняет задания на допустимом уровне культуры их исполнения в полном объеме, предусмотренном программой.

Не зачтено ставится за фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, изложение ответа на вопросы с существенными ошибками; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по изучаемой дисциплине; пассивность на практических занятиях; выполнение практических заданий с существенными ошибками на низком методическом и художественном уровне культуры исполнения либо не полный объем заданий, предусмотренных программой, а также в случае отказа от ответа.

4. СОПРОВОЖДАЮЩИЙ БЛОК

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. Век русского книжного искусства / Сост. А. Маркевич. – М. : Вагриус, 2005 г. – 568 с.
2. Ветрова, И.Б. Неформальная композиция: от образа к творчеству / И.Б. Ветрова. – М. : Ижица, 2004. – 176 с.
3. Виннер, А.В. Как работать над пейзажем масляными красками / А.В. Виннер. – М. : Профиздат, 1971. – 136 с.
4. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 246 с.
5. Герчук, Е. Архитектура книги / Е. Герчук. – СПб. : ИндексМаркет, 2011. – 208 с.
6. Даниэль, С.М. Учебный анализ композиции / С.М. Даниэль // «Творчество» №3, 1984.
7. Голованова, А.Е. Натюрморт в мировой живописи / А.Е. Голованова. – М. : Белый город, 2012. – 304 с. – Серия: Энциклопедия мирового искусства.
8. Голубева, О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М. : Сварог и К, 2008. – 144 с.
9. Зингер, Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. – М. : Изобразительное искусство, 1986 г. – 328 с.
10. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / И. Иттен. – М. : Д. Аронов, 2011. – 136 с.
11. Калмыкова, В. Портрет в мировой живописи / В. Калмыкова. – М. : Белый город, 2011. – 360 с.
12. Котляров, А.С. Композиционная структура изображения / А.С. Котляров. – СПб. : Университетская книга, 2008 г. – 152 с.
13. Майорова, О. Интерьер в мировой живописи / О. Майорова. – М. : Белый город, 2012 г. – 352 с.
14. Натюрморт / Пер. Т. Григорьева. – М. : БММ, 2009. – 256 с.
15. Натюрморт. Особенности жанра и композиции / Пер. Н. Яковлев. – М. : Мир книги, 2010. – 96 с. – Серия: Школа рисования.
16. Свешников, А.В. Искусство как потребность. Анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности / А.В. Свешников. – М. : Логос, 2011. – 184 с.
17. Свешников, А.В. Композиционное мышление / А.В. Свешников. – М. : Университетская книга, 2009. – 272 с.
18. Соколов, М.Н. Интерьер в зеркале живописи / М.Н. Соколов. – М. : Советский художник, 1986. – 232 с.

19. Чегодаева, М. Пути и итоги. Русская книжная иллюстрация 1945-1980 / М. Чегодаева. – М. : Книга, 1989. – 240 с.
20. Чернышев, О.В. Формальная композиция. Творческий практикум / О.В. Чернышев. – Минск : Харвест, 1999. – 312 с.
21. Чиварди, Д. Рисунок: Пейзаж: методы, техника, композиция / Д. Чиварди. – М. : Эксмо, 2006 г. – 64 с.

Дополнительная литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Болотина, И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. (Изображение вещи в живописи XVIII – XX вв.) / И.С. Болотина; сост. А.В.Щербаков. – М.: Советский художник, 1989. – 192 с.
3. Бутник-Сиверский, Б.С. Советский плакат эпохи гражданской войны 1918-1921 / Б.С. Бутник-Сиверский. - М. : Всесоюзная книжная палата, 1960. - 696 с.
4. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер; вступ. ст. Т. Н. Ливановой; Ин-т истории искусств МК СССР. – М.: Искусство, 1970. – 176 с.
5. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство. 1986. – 199 с.
6. Лапин, А.И. Основы композиции // Лапин А.И. Фотография как.../А.И. Лапин. – М., 2003. – С. 18-165.
7. Немировский, Е.Л. Мир книги с древнейших времен до начала XX века / Е.Л. Немировский. – М.: Книга, 1986. – 288 с.
8. Раушенбах, Б.В. Геометрия картины и зрительного восприятия / Б.В. Раушенбах. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 312 с.
9. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов / Б.В.Раушенбах; отв. ред. Прокофьев В.Н.; АН СССР ВНИИ искусствознания МК СССР. – М.: Наука, 1980. – 288 с.
10. Соколов, М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика / М. Н. Соколов. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 290 с.
11. Фаворский, В.А. О рисунке. О композиции / В.А. Фаворский. – Фрунзе, 1966. – 77 с.

Министерство образования Республики Беларусь
Учебно-методическое объединение по педагогическому образованию

УТВЕРЖДАЮ

Первый заместитель Министра
образования Республики Беларусь
_____ А.И. Жук

Регистрационный № ТД _____ /тип.

КОМПОЗИЦИЯ

**Типовая учебная программа
по учебной дисциплине для специальностей
1-03 01 06-01 “Изобразительное искусство и черчение. Народные
художественные промыслы”
1-03 01 03-02 “Изобразительное искусство. Компьютерная графика”**

СОГЛАСОВАНО

Председатель учебно-методического
объединения по педагогическому
образованию

_____ П.Д. Кухарчик

СОГЛАСОВАНО

Начальник управления высшего
образования Министерства
образования Республики Беларусь

_____ С.И. Романюк

Проректор по научно-методической
работе государственного учреждения
образования «Республиканский
институт высшей школы»

_____ И.В. Титович

Эксперт-нормоконтролер

Минск 2013

СОСТАВИТЕЛЬ:

А.Л. Селицкий, преподаватель кафедры художественного и педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Г.Ф. Шауро, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

В.И. Прокопцов, кандидат искусствоведения, доцент, директор Национального художественного музея Республики Беларусь

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ В КАЧЕСТВЕ ТИПОВОЙ:

Кафедрой художественного и педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № от 2013 г.);

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № от 2013 г.);

Научно-методическим советом по эстетическому образованию Учебно-методического объединения по педагогическому образованию (протокол № от 2013 г.)

Ответственный за редакцию: **А.Л. Селицкий**

Ответственный за выпуск: **А.Л. Селицкий**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Актуальность изучения учебной дисциплины «Народный танец»

Одним из условий успешной профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства, черчения и других, связанных с искусством дисциплин, является изучение дисциплины «Композиция».

Композиция – это теоретическая и практическая основа изобразительного искусства. Это законы о расположении предметов на плоскости, о средствах, используемых в композиции, композиционных нюансах, контрастах, о цветовой гармонии и использовании всех этих законов на практике. Композиция является важнейшим организующим компонентом художественного произведения, придающим ему целостность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Законы композиции в художественном произведении, складывающиеся в процессе художественного осмысления действительности, в той или иной мере отражают объективные закономерности реального мира. Эти закономерности выступают в образно-претворённом виде, связанном со спецификой того или иного вида искусства, художественной идеей, материалом произведения и др., отражающем эстетические принципы эпохи, стиля, художественного направления.

Содержание дисциплины «Композиция» позволяет установить взаимосвязь творческого и научного подходов к использованию законов цвета на картинной плоскости. Изучение этой дисциплины способствует развитию творческого потенциала студентов, умению использовать различные художественные материалы для выполнения поставленных задач.

Цели и задачи учебной дисциплины

Цель дисциплины «Композиция» - ознакомление и систематизация знаний студентов художественных специальностей по основным законам построения композиции, правилам и приемам и их творческому использованию в художественно-педагогической и творческой деятельности.

Основные задачи:

- повышение качества подготовки к профессиональной деятельности в художественно-творческой сфере;
- установление взаимосвязи знаний и умений творческого и научного подхода к организации композиции на плоскости;
- обеспечение возможности воплощать композиционную идею в разнообразных формах художественного произведения;
- воспитание графической и живописной культуры студентов
- обеспечение формирования художественно-творческой компетентности, которая способствует формированию профессиональных возможностей выпускника вуза.

Взаимосвязь учебной дисциплины с другими дисциплинами специальности

Название дисциплины, изучение которой связано с дисциплинами учебного плана	Перечень актуализируемых на занятиях по композиции комплексов знаний, формируемых на других учебных дисциплинах
Рисунок	Практическое использование теоретических знаний по тональной моделировке объемной формы
Живопись	Применение на практике знаний о лепке формы цветом, цветовых отношениях
Цветоведение	Практическое использование знаний о цветовой гармонии, символике цвета
Перспектива	Применение на практике знаний законов линейной и воздушной перспективы
История изобразительного искусства	Практическое использование знаний об исторических стилях и жанрах искусства при создании художественного образа в композиции

Требования к освоению учебной дисциплины

Требования к уровню освоения содержания дисциплины «Композиция» определены образовательными стандартами высшего образования первой ступени по специальностям 1-03 01 06-01 «Изобразительное искусство и черчение. Народные художественные промыслы», 1-03 01 03-02 «Изобразительное искусство. Компьютерная графика».

Выпускник должен

знать:

- основные понятия и общие положения композиции;
- историческое развитие науки и ее современное состояние;
- особенности зрительного восприятия и основные закономерности изменения качественных характеристик предметов (контура, цвета, тона) в зависимости от поставленной задачи;
- законы композиции и их использование на практике.

уметь:

- применять средства композиции в формировании художественного образа;

- применять средства, способы и приемы композиционных построений на картинной плоскости;
- самостоятельно, сознательно использовать законы композиции на практике.

Формы и методы обучения

Для формирования нужных профессиональных знаний, умений и навыков используются следующие **формы работы** со студентами:

- лекции;
- лабораторные занятия, на которых формируется художественная область композиционного восприятия;
- самостоятельная работа студентов, которая включает работу с аналогами и прототипами в мировой художественной культуре.

Методы (технологии) обучения

Основными методами (технологиями) обучения, адекватно отвечающими целям изучения данной дисциплины, являются:

1. беседа;
2. мастер-класс нужного исполнения преподавателем;
3. разъяснение – наиболее часто применяемый в целенаправленном процессе обучения и воспитания;
4. индивидуальное задание;
5. педагогическое требование и др.

Структура содержания учебной дисциплины

В данной программе структура содержания дисциплины «Композиция» построена на основе тематического подхода. Для каждой темы представлены обобщенные знания и умения, составляющие суть компетентности студентов.

Практические и теоретические художественно-творческие компетенции наиболее эффективно формируются в образовательном процессе вуза посредством технологий, способствующих повышению познавательной активности студентов, вовлечению их в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельного решения разнообразных задач.

В соответствии с типовыми учебными планами на изучение дисциплины «Композиция» отведено следующее количество учебных часов:

Специальность «Народные художественные промыслы» (5 лет обучения)

	семестр	Всего час аудиторн	лекции	Лаборат.	Семинарски е	практическ ие	УС Р	Форма контроля
1	1	36	4	32	-	-	-	-
2	2	32	2	30	-	-	-	зачет
3	3	34	2	32				зачет
4	4	34	2	32				
5	5	34	2	32				экзамен

	всего	180	12	168	-	-	-	
--	--------------	-----	----	-----	---	---	---	--

Специальность «Компьютерная графика» (5 лет обучения)

	семестр	Всего час аудиторн	лекции	Лаборат.	Семинарские	практические	У С Р	Форма контроля
1	1	34	2	32	-	-		-
2	2	34	2	32	-	-		ЭКЗАМЕН
3	3	30	2	28				зачет
4	4	34	2	32				зачет
5	5	34	2	32				ЭКЗАМЕН
6	6	34	2	32				
7	7							ЭКЗАМЕН
	всего	200	12	188	-	-		

Специальность «Компьютерная графика», «Народные художественные ремесла» (4 года обучения)

	семестр	Всего час аудиторн	лекции	Лаборат.	Семинарские	практические	У С Р	Форма контроля
1	2	16	2	14	-	-		-
2	3	34	2	32	-	-		зачет
3	4	16	2	14				-
4	5	26	2	24				зачет
5	6	34	2	32				ЭКЗАМЕН
	всего	126	10	116	-	-		

Заочная форма обучения

	семестр	Всего час аудиторн	лекции	Лаборат.	Семинарские	практические	У С Р	Форма контроля
1	1	12	2	10	-	-		-
2	2	10	2	8	-	-		зачет
3	3	2	-	2				-
4	4	6	2	4				зачет
5	5	6	-	6				-
6	6	6	-	6				ЭКЗАМЕН
	всего	42	6	36	-	-		

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Компьютерная графика (5 лет обучения)

№ раздела, темы	Название разделов, тем	Количество аудиторных часов			
		Всего	Лекции	Семинарские занятия	Лабораторные занятия
1.	Раздел 1. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	34	2		32
1.1	Вводная лекция.		2		
1.2	Фронтальная композиция.				10
1.3	Формальная композиция.				10
1.4	Композиционный анализ картины.				6
1.5	Упражнения на вариации композиции.				6
2.	Раздел 2. Композиция натюрморта.	34	2		32
2.1	Вводная лекция.		2		
2.2	Композиционные зарисовки натюрморта.				4
2.3	Композиционные этюды натюрмортов.				4
2.4	Композиция натюрморта (картон).				8
2.5	Композиция натюрморта. Контрольная работа.				16
3.	Раздел 3. Композиция интерьера и пейзажа.	30	2		28
3.1	Вводная лекция.		2		
3.2	Интерьер.				10
3.3	Городской пейзаж.				8
3.4	Сельский пейзаж. Контрольная работа.				10
4.	Раздел 4. Композиция портрета.	34	2		32
4.1	Вводная лекция.		2		

4.2	Композиция портрета.				6
4.3	Композиция фигуры в интерьере.				8
4.4	Фигура в пейзаже.				8
4.5	Композиция по выбору портрет или фигура. Контрольное задание.				10
5.	Раздел 5. Сюжетно-тематическая композиция.	68	4		64
5.1	Вводная лекция.		2		
5.2	Композиционные эскизы картины.				8
5.3	«Картон» картины.				8
5.4	Эскиз картины маслом.				16
5.5	Плакат, гравюра, иллюстрация.		2		16
5.6	Композиция в монументальном искусстве.				16
	Всего	200	12		188

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН
Народные художественные ремесла (5 лет обучения)

№ раздела, темы	Название разделов, тем	Количество аудиторных часов			
		Всего	Лекции	Семинарские занятия	Лабораторные занятия
1.	Раздел 1. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	36	4		32
1.1	Вводная лекция.		4		
1.2	Фронтальная композиция.				10
1.3	Формальная композиция.				10

1.4	Композиционный анализ картины.				6
1.5	Упражнения на вариации композиции.				6
2.	Раздел 2. Композиция натюрморта.	32	2		30
2.1	Вводная лекция.		2		
2.2	Композиционные зарисовки натюрморта.				4
2.3	Композиционные этюды натюрмортов.				4
2.4	Композиция натюрморта (картон).				8
2.5	Композиция натюрморта. Контрольная работа.				14
3.	Раздел 3. Композиция интерьера и пейзажа.	34	2		32
3.1	Вводная лекция.		2		
3.2	Интерьер.				12
3.3	Городской пейзаж.				10
3.4	Сельский пейзаж. Контрольная работа.				10
4.	Раздел 4. Композиция портрета.	34	2		32
4.1	Вводная лекция.		2		
4.2	Композиция портрета.				6
4.3	Композиция фигуры в интерьере.				8
4.4	Фигура в пейзаже.				8
4.5	Композиция по выбору портрет или фигура. Контрольное задание.				10
5.	Раздел 5. Сюжетно-тематическая композиция.	34	2		32
5.1	Вводная лекция.		2		
5.2	Композиционные эскизы картины.				4
5.3	«Картон» картины.				4
5.4	Эскиз картины маслом.				8
5.5	Плакат, гравюра, иллюстрация.				8
5.6	Композиция в монументальном искусстве.				8

	Всего	180	12		168
--	--------------	------------	-----------	--	------------

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН
 Компьютерная графика (4 года обучения)
 Народные художественные ремесла (4 года обучения)

№ раздела, темы	Название разделов, тем	Количество аудиторных часов			
		Всего	Лекции	Семинарские занятия	Лабораторные занятия
1.	Раздел 1. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	16	2		14
1.1	Вводная лекция.		2		
1.2	Фронтальная композиция.				4
1.3	Формальная композиция.				4
1.4	Композиционный анализ картины.				2
1.5	Упражнения на вариации композиции.				4
2.	Раздел 2. Композиция натюрморта.	34	2		32
2.1	Вводная лекция.		2		
2.2	Композиционные зарисовки натюрморта.				4
2.3	Композиционные этюды натюрмортов. Цветовое решение, гамма, последовательность работы, художественный образ (акварель).				4
2.4	Композиция натюрморта (картон).				8
2.5	Композиция натюрморта. Контрольная работа.				16
3.	Раздел 3. Композиция интерьера и пейзажа.	16	2		14
3.1	Вводная лекция.		2		

3.2	Интерьер.				4
3.3	Городской пейзаж.				4
3.4	Сельский пейзаж. Контрольная работа.				6
4.	Раздел 4. Композиция портрета.	26	2		24
4.1	Вводная лекция.		2		
4.2	Композиция портрета.				6
4.3	Композиция фигуры в интерьере.				6
4.4	Фигура в пейзаже.				6
4.5	Композиция по выбору портрет или фигура. Контрольное задание.				6
5.	Раздел 5. Сюжетно-тематическая композиция.	34	2		32
5.1	Вводная лекция.		2		
5.2	Композиционные эскизы картины.				4
5.3	«Картон» картины.				4
5.4	Эскиз картины маслом.				8
5.5	Плакат, гравюра, иллюстрация.				8
5.6	Композиция в монументальном искусстве.				8
	Всего	126	10		116

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Заочная форма обучения

№ раздела, темы	Название разделов, тем	Количество аудиторных часов			
		Всего	Лекции	Семинарские занятия	Лабораторные занятия

1.	Раздел 1. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции	12	2		10
1.1	Вводная лекция.		2		
1.2	Фронтальная композиция.				4
1.3	Формальная композиция.				2
1.4	Композиционный анализ картины.				2
1.5	Упражнения на вариации композиции.				2
2.	Раздел 2. Композиция натюрморта.	10	2		8
2.1	Вводная лекция.		2		
2.2	Композиционные зарисовки натюрморта.				2
2.3	Композиционные этюды натюрмортов.				2
2.4	Композиция натюрморта (картон).				2
2.5	Композиция натюрморта. Контрольная работа.				2
3.	Раздел 3. Композиция интерьера и пейзажа.	2			2
3.1	Вводная лекция.				
3.2	Интерьер.				1
3.3	Городской пейзаж.				
3.4	Сельский пейзаж. Контрольная работа.				1
4.	Раздел 4. Композиция портрета.	6	2		4
4.1	Вводная лекция.		2		
4.2	Композиция портрета.				1
4.3	Композиция фигуры в интерьере.				1
4.4	Фигура в пейзаже.				1
4.5	Композиция по выбору портрет или фигура. Контрольное задание.				1
5.	Раздел 5. Сюжетно-тематическая композиция.	12			12
5.1	Вводная лекция.				1

5.2	Композиционные эскизы картины.				2
5.3	«Картон» картины.				3
5.4	Эскиз картины маслом.				2
5.5	Плакат, гравюра, иллюстрация.				2
5.6	Композиция в монументальном искусстве.				2
	Всего	42	6		36

Содержание учебного материала

Раздел 1. Композиция как учебный предмет. Законы, правила, приемы, выразительные средства композиции

1.1 Вводная лекция. Предмет и задачи курса. Место курса в системе подготовки преподавателей изобразительного искусства, роль и значение курса в цикле дисциплин по изобразительному искусству. Структура курса, формы учебной деятельности студентов при изучении дисциплины, основная и дополнительная литература.

Композиция как один из самых сложных и важных учебных предметов в подготовке художников-педагогов. Трактовка термина «композиция» (в переводе с латинского – сочетание, составление, расположение). Композиционные формы, формальная композиция. Композиционные начала (целостность, симметрия, контраст, ритм), присущие миру природы, композиция в различных видах искусства. Композиция – главная художественная форма произведения изобразительного искусства, её неразрывность со смыслом (идей, содержанием) произведения. Композиция и история развития изобразительного искусства Древнего Востока, Египта, Древней Греции, Рима (присутствие ритма, симметрии, колорита, перспективы, контраста и других средств). Эпоха Возрождения (создание теоретических основ композиции; Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи. А. Дюрер и др.) художники XVII-XIX веков: развитие и дополнение основных законов и правил (П. Рубенс, Н. Пусен, Э. Делакруа). Первый учебник по композиции: Д. Доу «Композиция» 1898. художественная школа России: А. Лосенко, А. Иванов, К. Брюллов, П. Федотов. В. Суриков, И. Репин. Советская школа композиции: В. Фаворский, К. Юон, Е. Кибрик, Н. Волков. Н. Ростовцев, Е. Шорохов. Основные законы композиции: закон целостности, закон контрастов, закон новизны, закон подчиненности всех

средств композиции идейному замыслу. Главная черта закона целостности – неделимость композиции. Закон контрастов – один из основных законов композиции. Основные контрасты в изобразительном искусстве: тоновой (светлотный) и цветовой, контрасты, возникающие на их основе (контрасты линий, форм, размеров, характеров, состояний и т.д.). Роль контрастов в композиции. Правила композиции: сюжетно-композиционный центр, главное на втором плане, открытая, закрытая и др. Средства художественной выразительности композиции: форма, линия, пятно, ритм, симметрия, асимметрия, равновесие, статика, динамика, пространство, цвет, колорит, размер, формат, манера исполнения, техника.

1.2 Фронтальная композиция. Упражнения и эскизы фронтальной композиции на плоскости выражение статики, динамики, равновесия, контраста, нюанса, ритма и др. Карандаш.

1.3 Формальная композиция. Творческие задание «законы композиции». Выразительные средства: пятно, колорит, контраст, нюанс, форма. Коллаж.

1.4 Композиционный анализ картины. Типология композиционного решения. Схема. Зарисовки, этюды. Краски, карандаш.

1.5 Упражнения на вариации композиции. Этапы. Композиция и творчество. Интерпретация шедевров живописи. Карандаш, краски.

Раздел 2. Композиция натюрморта

2.1 Вводная лекция. Натюрморт (в переводе с французского – «неживая природа»), специфика и особенности композиции. Натюрморт как часть тематической картины и как самостоятельный жанр изобразительного искусства. История натюрморта, периоды развития. Зарубежные художники натюрморта: Ф. Сурбаран, А. Переда, А.В. Хеда, П. Клас, Ф. Снейдерс, Ж.-Б. Шарденг, В. Ван Гог, П. Сезанн, А. Матисс и др. Русские художники натюрморта: М Сарьян, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, К. Петров-Водкин, В. Стожаров, А. Никич и др. Белорусские художники натюрморта: И. Хруцкий, В. Жолток, С. Катков, Г. Ващенко, Л. Щемелев, Ф. Гумен и др. Натюрморт учебный, учебно-творческий и творческий, их цели и задачи в процессе обучения и творчества. Общие и специфические изобразительные выразительные средства приемы композиции натюрморта. Учебный натюрморт. Задачи, приемы и схемы построения натюрмортов. Формат, точка зрения, пространство, симметрия, статика и динамика, ритм, контраст, колорит. Упражнение в постановке натюрмортов. Композиционные наброски и зарисовки групп предметов. Натюрморт тематический. Задачи, особенности, процесс работы, приемы, средства художественной выразительности композиции. Тематика натюрморта: «Завтрак», «Игрушки», «Цветы», «Дары природы», «Атрибуты искусства», «Ретро», «Моя

профессия» и т.д. План выполнения тематического натюрморта. Современные технологии изображения натюрморта.

2.2 Композиционные зарисовки натюрморта. Вариативные зарисовки натюрморта по поводу натуры. Образное решение. Последовательность работы. Выбор точки зрения, формата, освещения. Упражнение в постановке тематического натюрморта. Карандаш.

2.3 Композиционные этюды натюрмортов. Цветовое решение, гамма, последовательность работы, художественный образ (акварель).

2.4 Композиция натюрморта (картон). Последовательность выполнения: центр, тон, цельность, форма, контраст. Ритм и др.

2.5 Композиция натюрморта. Контрольная работа. Последовательность выполнения, образ, цельность, оригинальность. Технологии.

Раздел 3. Композиция интерьера и пейзажа

3.1 Вводная лекция. Интерьер как внутреннее архитектурное пространство и как жанр изобразительного искусства. Выражение через интерьер эстетических, социальных, профессиональных и других сторон эпохи. Интерьер как среда обитания человека, отражающий его характер, профессию, уклад жизни, мировоззрение. Интерьер как часть тематической картины, его роль в раскрытии содержания произведения. Композиционные основы построения интерьера. Выбор точки зрения, фронтальная и угловая перспективы, планы, расположение предметов в интерьере. Предмет и фигура как масштаб при изображении интерьера. Процесс работы над композицией интерьера. Тематика интерьеров: «Класс», «Рабочий кабинет», «Спальня», «На кухне», «Мастерская художника», «На выставке картин», «Моя комната» и др. Анализ композиционной структуры многопланового интерьера.

3.2 Интерьер. Поиски графического и цветового решения композиции. Точка зрения. Перспективное построение, схема, выразительные средства. Последовательность выполнения. Карандаш, краски.

3.3 Городской пейзаж. Эскизы. Выразительные средства. Решение пространства планами. Мотивы. Точка зрения. Карандаш, краски.

3.4 Сельский пейзаж. Контрольная работа. Поиски предварительных эскизов. Композиция (акварель, гуашь, масло).

Раздел 4. Композиции портрета

4.1 Вводная лекция. Портрет как один из главных жанров живописи, графики, скульптуры. История портрета: Египет, Древняя Греция, Древний

Рим, Европа (Рафаэль, Тициан, Дюрер, Рембрандт, Рубенс, Гейнсборо, Энгр, Мане, Пикассо и др.), Россия (Левицкий, Бороковский, Тропинин, Перов, Крамской, Репин, Серов, Нестеров, Корин, Пластов и др.), Беларусь (Ванькович, Зарянко, Пэн, Ахремчик, Савицкий, Стельмашонок и др.). Композиционные схемы (треугольник, квадрат, трапеция, угол, голова, бюст, полуфигура, фигура, двое, группа). Особенности композиционного портрета: композиционный центр головы; движение, поворот, поза, их значение для создания образа; смысловой фон; формат и размер портрета. Композиционный анализ шедевров портретного жанра. Процесс работы над портретом. Поиск тематики, сюжетов, героев, образов. Композиционные эскизы, зарисовки с натуры. Этюды с натуры, разработка «картона». Работа над портретом с натуры, в материале. Однофигурная композиция: композиционные схемы, анализ образов: «Вдовушка» Федотова, «Неутешное горе» Крамского, М. Ермоловой, О. Орловой, Серова, Ф. Шаляпин, К. Коровина, Е. Нестеровой, М. Нестерова, А. Ахматова, Н. Альтмана, «В. Мейерхольд» Григорьева, «Тракторист» Л. Дейнеки, «Юдифь» Джорджоне, «Св. Себастьян» Тициана и др. Особенности построения однофигурной композиции, ее отличие от портрета. Наличие действия, взаимосвязь с интерьером, пейзажем. Передача формы, конструкции особенностей фигуры, ее психологическая характеристика, художественный образ. Фигура человека в интерьере. Эскизы, зарисовки, этюды, картон, композиция. Фигура человека в пейзаже. Взаимосвязь фигуры с пространством, единство, образность. Современные технологии изображения портрета и фигурной композиции. Роль фотографии при работе над композицией.

4.2 Композиция портрета. Поиск выразительной композиции. Цветовые и тональные варианты. Картон.

4.3 Композиция фигуры в интерьере. Анализ композиционного построения. Выразительные средства главные составляющие образного решения. Краски.

4.4 Фигура в пейзаже. Поиск композиционного решения. Выразительные средства. Последовательность выполнения. Эскизы (краски).

4.5 Композиция по выбору портрет или фигура. Контрольное задание. Выразительные средства. Образное решение. Технология изображения.

Раздел 5. Сюжетно-тематическая композиция

5.1 Вводная лекция. История и специфика жанровой композиции. Анализ картин бытового, исторического, батального жанров. Шедевры тематических композиций: исторический жанр (Д. Веласкес «Сдача Бреды», Ж. Давид «Клятва Горациев», Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ», К.

Брюллов «Последний день Помпеи»), батальный жанр (Микеланджело «Битва при Кашино», М. Ломоносов «Полтавская баталия», В. Верещагин «Апофеоз войны», А. Дейнека «Оборона Севастополя», М. Авилов «Куликовская битва», М. Греков «Гачанка» и др.), бытовой жанр (М. Караваджо «Лютнист», Д. Веласкес «Завтрак», П. Брейгель «Охотники на снегу», Ж. Шарден «Прачка», П. Федотов «Завтрак аристократа», В. Васнецов «На пашне. Весна», А. Дейнека «Будущие летчики», И. Лактионов «Письмо с фронта», Г. Яблонская «Утро», В. Попков «Шинель отца» и др.). Идеино-тематическая основа картины, содержание, тема, сюжет, художественный образ. Взаимодействие всех законов, правил и средств художественной выразительности. Порядок работы над картиной: идея, композиционные эскизы, наброски, зарисовки с натуры, сбор необходимого материала (реквизит, фотографии), поиск формата, размера картины. Работа над «картоном». Технология работы над окончательным вариантом картины. Современные технологии изображения при создании тематической композиции.

5.2 Композиционные эскизы картины. Выбор сюжета и темы произведения. Поиски композиции. Выразительные средства. Выбор точки зрения и формата.

5.3 «Картон» картины. Поиск окончательного варианта композиции. Этапы выполнения. Технологии живописи.

5.4 Эскиз картины маслом. Этапы, выразительные средства. Образ, защита эскиза.

5.5 Плакат, гравюра, иллюстрация. Поиски выразительность решения, технологии, цельность, художественность.

5.6 Композиция в монументальном искусстве. Мозаика. Фреска. Роспись. Композиционные эскизы. Выразительные средства. Образ. Технологии изображения.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Список основной и дополнительной литературы

Основная:

1. Век русского книжного искусства / Сост. А. Маркевич. – М. : Вагриус, 2005 г. – 568 с.
2. Ветрова, И.Б. Неформальная композиция: от образа к творчеству / И.Б. Ветрова. – М. : Ижица, 2004. – 176 с.
3. Виннер, А.В. Как работать над пейзажем масляными красками / А.В. Виннер. – М. : Профиздат, 1971. – 136 с.
4. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М. : Искусство, 1977 г. – 246 стр.
5. Герчук, Е. Архитектура книги / Е. Герчук. – СПб. : ИндексМаркет, 2011. – 208 с.
6. Голованова, А.Е. Натюрморт в мировой живописи / А.Е. Голованова. – М. : Белый город, 2012. – 304 с. – Серия: Энциклопедия мирового искусства.
7. Голубева, О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М. : Сварог и К, 2008. – 144 с.
8. Зингер, Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. – М. : Изобразительное искусство, 1986 г. – 328 с.
9. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / И. Иттен. – М. : Д. Аронов, 2011. – 136 с.
10. Калмыкова, В. Портрет в мировой живописи / В. Калмыкова. – М. : Белый город, 2011. – 360 с.
11. Котляров, А.С. Композиционная структура изображения / А.С. Котляров. – СПб. : Университетская книга, 2008 г. – 152 с.
12. Майорова, О. Интерьер в мировой живописи / О. Майорова. – М. : Белый город, 2012 г. – 352 с.
13. Натюрморт / Пер. Т. Григорьева. – М. : БММ, 2009. – 256 с.
14. Натюрморт. Особенности жанра и композиции / Пер. Н. Яковлев. – М. : Мир книги, 2010. – 96 с. – Серия: Школа рисования.
15. Свешников, А.В. Искусство как потребность. Анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности / А.В. Свешников. – М. : Логос, 2011. – 184 с.
16. Свешников, А.В. Композиционное мышление / А.В. Свешников. – М. : Университетская книга, 2009. – 272 с.
17. Соколов, М.Н. Интерьер в зеркале живописи / М.Н. Соколов. – М. : Советский художник, 1986. – 232 с.
18. Чегодаева, М. Пути и итоги. Русская книжная иллюстрация 1945-1980 / М. Чегодаева. – М. : Книга, 1989. – 240 с.

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

20. Чиварди, Д. Рисунок: Пейзаж: методы, техника, композиция / Д. Чиварди. – М. : Эксмо, 2006 г. – 64 с.

Дополнительная:

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие/ Р. Арнхейм; сокращ. пер. с англ. В. Н. Самохина; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

2. Болотина, И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. (Изображение вещи в живописи XVIII – XX вв.)/ И.С. Болотина; сост. А.В.Щербаков. – М.: Советский художник, 1989. – 192 с.

3. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве/ Б.Р. Виппер; вступ. ст. Т. Н. Ливановой; Ин-т истории искусств МК СССР. – М.: Искусство, 1970. – 176 с.

4. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века/ С. М. Даниэль. – Л.: Искусство. 1986. – 199 с.

5. Лапин, А.И. Основы композиции//Лапин А.И. Фотография как.../А.И. Лапин. – М., 2003. – С. 18-165.

6. Немировский, Е.Л. Мир книги с древнейших времен до начала XX века/Е.Л. Немировский. – М.: Книга, 1986. – 288 с.

7. Раушенбах, Б.В. Геометрия картины и зрительного восприятия/ Б.В. Раушенбах. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 312 с.

8. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов/ Б.В.Раушенбах; отв. ред. Прокофьев В.Н.; АН СССР ВНИИ искусствознания МК СССР. – М.: Наука, 1980. – 288 с.

9. Соколов, М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика/ М. Н. Соколов. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 290 с.

10. Фаворский, В.А. О рисунке. О композиции/ В.А. Фаворский. – Фрунзе, 1966. – 77 с.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Содержание и формы самостоятельной работы студентов, а также модель рейтинговой системы оценки знаний (кредитно-модульной системы), обеспечивающие контрольно-оценочную деятельность преподавателя за результатами обучения студентов, разрабатываются (или выбираются и адаптируются) вузами и кафедрами в соответствии с целями и задачами подготовки специалистов.

Последовательное освоение форм самостоятельной работы над композиционным материалом:

1. Проанализировать тему композиции. Охарактеризовать эмоционально-образное содержание материала, определить его стилевые и жанровые особенности. Осуществить поиск аналогов.
2. Выполнить графические и цветовые эскизы.
3. Создать картон композиции, в котором постараться грамотно разобрать тональные пятна, соотношение композиционных масс, четко проследить ритмический рисунок.
4. Выполнить композицию на формате.
5. Оценить свое исполнение, указав его достоинства и недостатки.
6. Определить пути исправления ошибок и недостатков исполнения.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для диагностики результатов учебной деятельности и сформированности художественно-творческих компетенций используются следующие средства:

- просмотр-зачет
- экзаменационный просмотр
- студенческие выставки.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Отметка	Показатели оценки результатов учебной деятельности
зачтено	Студент ориентируется в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизводит его содержание в логической последовательности с использованием научной терминологии; усвоил содержание основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умеет под руководством преподавателя решать стандартные методические и художественно-творческие задачи на практических и лабораторных занятиях. Выполняет задания на допустимом уровне культуры их исполнения в полном объеме, предусмотренном программой.
не зачтено	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, изложение ответа на вопросы с существенными ошибками. Неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по изучаемой

	дисциплине. Пассивность на практических занятиях. Выполнение практических заданий с существенными ошибками на низком методическом и художественном уровне культуры исполнения либо не полный объем заданий, предусмотренных программой, а также в случае отказа от ответа.
--	--

Критерии оценки результатов учебной деятельности (экзамен)

Отметка в баллах	Показатели оценки результатов учебной деятельности
1	Отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта или отказ от ответа или невыполненный объем практических, самостоятельных и лабораторных заданий предусмотренных программой.
2	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта. Неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых стилистических и логических ошибок. Пассивность на практических занятиях. Низкий методический и художественный уровень культуры исполнения задания или неполный объем выполненных заданий.
3	Фрагментарные теоретические знания в рамках образовательного стандарта, изложение ответа на вопросы с существенными ошибками. Неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по изучаемой дисциплине. Пассивность на практических занятиях. Выполнение практических заданий с существенными ошибками. Низкий методический и художественный уровень культуры исполнения заданий.
4	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизведение его содержания в логической последовательности с использованием научной терминологии. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Умение под руководством преподавателя решать стандартные методические и художественно-творческие задачи на практических занятиях. Допустимый уровень культуры исполнения задания в полном объеме, предусмотренном программой.
5	Умение ориентироваться в основных теоретических положениях учебного материала, воспроизведение его содержания в логической последовательности с использованием научной терминологии. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой

	дисциплины. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно - методических документах по дисциплине. Способность самостоятельно решать типовые задания в рамках учебной программы. Высокий уровень культуры исполнения заданий без существенных ошибок.
6	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы, использование необходимой научной терминологии. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Стилистически грамотное и логически правильное изложение теоретического материала, умение делать обоснованные выводы. Ориентация в основных теориях, концепциях, нормативно-методических документах по дисциплине и умение анализировать их. Способность самостоятельно применять полученные знания при выполнении учебных заданий, активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком уровне художественной культуры исполнения без существенных ошибок.
7	Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении учебных задач. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умения анализировать и давать им критическую оценку. Активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.
8	Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы. Логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных учебных задач. Ориентация в основных теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умение анализировать и давать им критическую оценку. Активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.
9	Систематизированные, глубокие знания в объеме учебной программы. Свободное оперирование научной терминологией и инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении сложных учебных задач и нестандартных ситуациях. Высокая познавательная активность. Ориентация в основных

	<p>теориях, концепциях и нормативно-методических документах по дисциплине, умение анализировать и давать им критическую оценку. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины. Логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы. Активная самостоятельная работа на практических занятиях. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.</p>
10	<p>Систематизированные, глубокие теоретические знания в объеме учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы. Безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Высокая познавательная активность. Выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации. Активная творческая самостоятельная работа на практических занятиях. Использование современных достижений художественной практики в своей художественно-педагогической деятельности, способность к творческому эксперименту. Выполнение заданий на высоком методическом и художественном уровне культуры исполнения.</p>