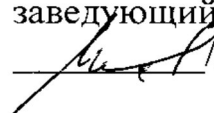


**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ В.И.СУРИКОВА ПРИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ»**

Кафедра живописи и композиции

Рассмотрено и утверждено
на заседании кафедры
живописи и композиции
протокол №1
от «29» сентября 2025 г.
заведующий кафедрой
Максимов Е.Н./

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА
учебной дисциплины**

«Композиция (общий курс)»

Специальность:
54.05.02 Живопись

Специализация:
художник–реставратор (станковая масляная живопись)

Квалификация:
художник-реставратор (станковая масляная живопись)

Уровень образования: специалитет
Форма обучения: очная

Составитель:
Звягинцев В.А. – доцент кафедры
живописи и композиции
Малюкова Т. Н. - старший преподаватель
кафедры живописи и композиции

Рабочая программа дисциплины «Композиция (общий курс)» разработана в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта высшего образования - специалитет по специальности 54.05.02 Живопись, утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13 августа 2020 г. № 1014. Зарегистрирован в Министерстве юстиции Российской Федерации 28 августа 2020 г. Рег. №59574. (Редакция с изменениями № 1456 от 26.11.2020г.), в соответствии с приказом Минобрнауки России 06.04.2021 г. № 245 "Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по образовательным программам высшего образования - программам бакалавриата, программам специалитета, программам магистратуры" (Зарегистрировано в Минюсте России 13.08.2021 г. № 64644).

© МГАХИ им. В.И. Сурикова
© Малюкова Татьяна Николаевна
©Звягинцев Виктор Алексеевич

Содержание:

1. Аннотация дисциплины
2. Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине (модулю)
3. Место дисциплины (модуля) в структуре образовательной программы
4. Объём дисциплины и виды учебной работы
5. Содержание и структура дисциплины
6. Учебно-методическое обеспечение для самостоятельной работы обучающихся
7. Фонд оценочных средств для текущего контроля и промежуточной аттестации
8. Перечень основной и дополнительной учебной литературы
9. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»
10. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля)
11. Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине (модулю)
12. Описание материально-технической базы, необходимой для осуществления образовательного процесса по дисциплине (модулю)

1. Аннотация дисциплины

Цели и задачи изучения учебной дисциплины "Композиция (общий курс)». Основной целью общего курса композиции на живописном факультете является воспитание у студентов умения создать полноценное живописное произведение, гармоничную картину, где формальные средства в полную силу работают на выполнение содержательно-смысловой задачи.

Среди дисциплин профессионального цикла композиции отводится особая роль. Несмотря на то, что композиция выведена в отдельный курс, она неразрывно связана с рисунком и живописью. Плохо закомпонованная, пластически не продуманная работа всегда обречена на неудачу, даже при наличии качеств в рисунке и живописных достоинств. Композиционное решение является важнейшим критерием в оценке качества художественного произведения и профессионализма автора, независимо от того, в какой технике, в каком жанре он работает. Композиция одинаково важна в натюрморте, портрете, пейзаже и в сюжетной картине.

Таким образом, также целью курса является формирование и развитие у студентов композиционного мышления и видения, основанного на натурном восприятии, анализе и отображении окружающего мира, которое позволит на должном уровне решать любые стоящие перед художником творческие задачи, отстаивать и популяризировать профессиональные принципы, противостоя дилетантизму, часто скрывающемуся под маской современности и актуальности.

Задачи курса. В задачу курса не входит преподнесение студентам готовых рецептов, тем более, что многое здесь индивидуально и каждая конкретная задача решается по-своему. Сложность задачи состоит еще и в том, что представления о композиции менялись по мере смены эпох, каждый этап развития искусства имеет свои художественные устремления и диктует свои изобразительные принципы. В современном искусстве не существует монополии единой изобразительной системы; скорее мы видим интеграцию множества изобразительных систем, складывавшихся с глубокой древности до сегодняшнего дня. В произведениях одних современных художников угадывается композиционный строй древнеегипетских фресок, в других - пространственные построения средневековых художников, третьи работают в русле академической живописной школы 19 века, четвертые используют в своем творчестве новаторские решения 20 века и т.д. В таком многообразии важно не запутаться, не потерять профессиональные ориентиры и не скатиться до поверхностной стилизации.

В данных условиях перед преподавателем стоит непростая задача - не только привить обучающемуся художнику способность и любовь к композиционному мышлению, но и вооружить ученика достаточными теоретическими знаниями, научить ориентироваться в композиционных системах разных эпох. Этому способствует, например, совместный анализ работ отечественных и зарубежных мастеров разного времени, не замыкаясь на каком-то одном изобразительном принципе. В работе со студентом

преподавателю необходимо учитывать его индивидуальные склонности, взгляды и, в зависимости от этого ориентировать молодого художника. Необходимо в самом начале достичь у студентов понимания, что термин «композиция» не означает просто сюжетную картинку, что уводит скорее в литературные размышления, но и не ограничивается исключительно формальными пластическими изысканиями на плоскости. Две стороны вопроса одинаково важны. Полноценность композиции достигается там, где сюжет и пластика неразрывно связаны, формальные средства соответствуют сюжету и идее и работают на образ.

На живописном факультете МГАХИ им. В.И. Сурикова работают творческие мастерские, возглавляемые ведущими представителями отечественного изобразительного искусства. Каждая мастерская имеет свое направление, свои особые требования, но для всех мастерских общее - приверженность традициям отечественной живописной школы, основанной на изучении натуры и стремлении к пластической реализации художественного замысла. Основная роль в этом принадлежит композиции. По окончании второго курса студенты имеют возможность в зависимости от своих личных склонностей выбрать творческую мастерскую, в которой будут продолжать дальнейшее обучение. Поэтому на педагогах начальных курсов лежит особая ответственность за полноту и разносторонность профессиональных знаний, получаемых студентами.

Таким образом, задачей курса является выстраивание ясной методической системы, формирующей у студентов понимание основ композиции и умение применять их на практике.

Для изучения данной дисциплины необходимы следующие знания, умения, навыки, формируемые предшествующими дисциплинами в рамках среднего профессионального образования или художественной школы:

- **знание** основных законов построения пространства на плоскости, свойств живописных материалов, основ цветоведения, понимание художественных и эстетических свойств цвета и тона.
- **умение** осуществлять процесс изучения и профессионального изображения натуры, ее художественной интерпретации живописными и графическими средствами, изображать человека и предметно-окружающую среду.
- **владение** разнообразными техническими и технологическими приёмами творческого процесса при создании художественного произведения; техниками и технологиями живописи, рисунка, наброска, студий; методиками сбора подготовительного материала и работы над композицией; навыками работы с натурными постановками; навыками общения с аудиторией и ведение дискуссий на темы искусства; методиками формирования художественно-эстетических взглядов и популяризации изобразительного искусства.

2. Планируемые результаты обучения по дисциплине

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование элементов следующих компетенций в соответствии с ФГОС ВО и ОПОП ВО по данной специальности:

Компетенции ОПОП, формируемые в рамках изучения дисциплины	Планируемые результаты обучения по дисциплине	Период формирования компетенции	Формы оценочных средств и виды контроля этапов освоения компетенции
ОПК-1: Способен собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства и свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления	Знать: – выразительные средства композиции; законы формообразования и организации пространства изображения; – знать культурно-исторические типологии изобразительного искусства; Уметь: – пользоваться композиционными выразительными средствами для анализа и интерпретации явлений окружающей действительности; – проявлять креативность композиционного мышления при решении творческих задач; – использовать законы формообразования для претворения зрительно воспринимаемой действительности в аналитическую изобразительность; – структурировать пространство формата и пространство изображения, связывая их в осмысленное единство. Владеть: – навыками создания авторских произведений изобразительного искусства с использованием композиционных выразительных средств в живописи; – разнообразными техниками рисунка и технологиями его использования для создания изобразительной формы.	1-4 семестры	Текущий контроль – собеседование, консультация студентов ведущим педагогом по результатам выполнения самостоятельных работ (блиц-просмотр). Промежуточный (рубежный) контроль - промежуточный просмотр. Итоговый контроль (промежуточная аттестация) – Экзаменационный и кафедральный просмотр. Творческие дисциплины, занимающие в учебном плане несколько семестров

			относятся к предметам, вынесенным на экзаменационный просмотр, с уровнем оценки – экзамен.
--	--	--	--

3. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Согласно учебному плану дисциплина «Композиция (общий курс)» изучается с 1 по 4 семестр. Перечень последующих учебных дисциплин, для которых необходимы знания, умения, навыки, формируемые дисциплиной «Композиция (общий курс)»: живопись, рисунок, композиция станковой и монументальной живописи, копирование произведений живописи.

Компетенции, знания и умения, а также опыт деятельности, приобретаемые студентами в процессе освоения дисциплины, будут использоваться ими в ходе осуществления профессиональной деятельности.

Преподавание дисциплины «Композиция (общий курс)» должно взаимно согласовываться по времени и содержанию с преподаванием рисунка, живописи, перспективы, истории русского и зарубежного искусства, эстетики. Данная дисциплина является связующим звеном среди дисциплин профессионального цикла.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего з.ед. (ак. ч.)	1 курс (ак.ч.)		2 курс (ак.ч.)		3 курс (ак.ч.)		4 курс (ак.ч.)		5 курс (ак.ч.)	
		Семестр		Семестр		Семестр		Семестр		Семестр	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	А
Общая трудоёмкость дисциплины	4 (144)	36	36	36	36						
Аудиторные занятия (контактная работа обучающихся с преподавателем), из них:											
- лекции (Л)											
- семинарские занятия (СЗ)											
- практические занятия (ПЗ)	120	30	30	30	30						
- индивидуальные занятия (ИЗ)											
Самостоятельная работа (СР), в том числе подготовка:	24	6	6	6	6						
- курсовая работа											

(проект)											
- контроль											
- экзамен (экзаменационный просмотр)											
Итоговый контроль		30	Э (ЭП)	30	Э (ЭП)						

***- включая подготовку и сдачу экзамена**

Р – реферат; **КР** – курсовая работа; **З** – зачет; **30** – зачет с оценкой;

Э – экзамен, **ЭП** – экзаменационный просмотр.

5. Содержание и структура дисциплины

В практических дисциплинах творческих профессий уровни «иметь представления», «знать», «уметь», и «иметь опыт (навык)» достигаются в основном проведением интенсивных практических занятий, которые у творчески работающего педагога перерастают в сложные комплексы активных инновационных приёмов обучения, включающий в себя все формы и виды учебной работы.

Весь процесс обучения по дисциплине традиционно основан на работе по представлению, по памяти и с натуры в соответствии с программой по этой дисциплине. В ходе обучения предусмотрены различные методы совершенствования профессиональных навыков, обучающихся (быстрый набросок, этюд по памяти, этюд по представлению, этюды с натуры, обработка тематического материала, композиционное соотношение масс и объемов, разработка композиционной схемы, копирование).

Работа преподавателя со студентами в обязательном порядке сопровождается показом классических художественных произведений.

Полезно стимулировать обучающихся к взаимодействию в процессе выполнения заданий путем обсуждений, визуального сравнения учебных работ, помощи в выявлении ошибок. Таким образом, занятия проходят в интерактивной форме.

Наименование разделов и учебных заданий по дисциплине	Трудоёмкость	Объем учебной работы студента (в ак.ч.), в том числе				
		кон тро ль	ПЗ Ауд. Работа под рук. препод.	СЗ	ИЗ	СР
1 курс, 1 семестр	36		30			6
Законы и свойства композиции. Анализ художественного произведения.	12		10			2
Композиционные эскизы с выявлением ритмической характеристики.	24		20			4

1 курс, 2 семестр	36		30			6
Аналитические эскизы на основе репродукций картин великих мастеров.	22		20			2
Серия композиционных эскизов с разными живописными структурами.	14		10			4
2 курс, 3 семестр	36		30			6
Выявление композиционной схемы в рисунке учебного натюрморта.	10		8			2
Разработка эскиза с использованием метода «золотого сечения».	10		8			2
Эскиз композиции, используя метод плоскостного построения пространства.	10		8			2
Эскиз многофигурной композиции, используя рельефный метод.	6		6			-
2 курс, 4 семестр	36		30			6
Натюрморт в параллельной перспективе	5		4			1
Композиционный эскиз в обратной перспективе.	5		4			1
Короткий рисунок интерьера в «Ренессансной перспективе».	6		5			1
Короткий рисунок методом глубокой перспективы.	6		5			1
Короткие рисунки с раскрытием сферической модели пространства.	7		6			1
Эскиз, используя метод монтажа и перспективных вариаций.	7		6			1
Итого (ак. часах)	144		120			24

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся

Самостоятельная работа направлена на расширение творческой деятельности студента, на формирование профессионально необходимых навыков, на проведение собственных взглядов, ориентирует студента на овладение знаниями и умениями профессиональной деятельности, использование теоретических данных в профессиональных ситуациях, отстаивание своих взглядов.

Самостоятельная работа помогает превратить процесс самостоятельной работы в творческий, помогает познать сущность изучаемого предмета

Цель самостоятельной работы научить студента непрерывно повышать свою квалификацию. Самостоятельная работа – основной эффективный способ подготовки квалифицированных специалистов.

Правильно организованная самостоятельная работа студентов способствует углублению и пополнению знаний студентов, освоению ими навыков и умений, формированию интереса к познавательным действиям, повышению культуры самостоятельной работы, создает условия для их творческой деятельности.

Самостоятельная работа студента имеет воспитательный характер, способствует развитию у студентов таких качеств как целеустремленность, заинтересованность, помогает студенту связать теорию с практикой.

Рекомендуемый комплекс средств обучения при самостоятельной работе

- Изучение рекомендуемой литературы.
- Посещение музеев и выставочных залов

7. Фонд оценочных средств для текущего контроля и промежуточной аттестации
7.1. Показатели, критерии и шкала оценивания уровня результатов обучения по дисциплине

Формируемые компетенции	Этапы формирования компетенций	Шкала оценивания	Показатели и критерии оценивания уровня освоения компетенций после изучения дисциплины
ОПК-1: Способен собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства и свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления	Знать: – выразительные средства композиции; законы формообразования и организации пространства изображения; – знать культурно-исторические типологии изобразительного искусства; Уметь: – пользоваться композиционными выразительными средствами для анализа и интерпретации явлений окружающей действительности; – проявлять креативность композиционного мышления при решении творческих задач; – использовать законы формообразования для претворения зрительно воспринимаемой действительности в аналитическую изобразительность; – структурировать пространство формата и пространство изображения, связывая их в осмысленное единство. Владеть: – навыками создания авторских произведений изобразительного искусства с использованием композиционных выразительных средств в живописи; – разнообразными техниками рисунка и технологиями его использования для	5 «отлично»	Обучающийся выполнил все задания по программе дисциплины в полном объеме. Все работы выполнены на высоком профессиональном и творческом уровне (для своего курса). Студент понимает учебные задачи и умеет их качественно решать. Демонстрирует высокий уровень знаний, умений и результатов владения основными навыками применения полученных знаний и умений при решении профессиональных задач в рамках усвоенного учебного материала. Есть дополнительные работы – этюды, варианты эскизов. Работы студента, иллюстрирующего творческо-профессиональный рост, наличие аналитического мышления.
		4 «хорошо»	Обучающийся выполнил все задания по программе дисциплины в полном объеме. Все работы выполнены на хорошем профессиональном и творческом уровне (для своего курса). Студент, в основном, понимает учебные задачи и умеет их решать достаточно хорошо. Демонстрирует средний уровень знаний, умений и результатов владения основными навыками применения полученных знаний и умений при решении профессиональных задач в рамках усвоенного учебного материала, стремление к творческому развитию. Однако при этом студент не

	создания изобразительной формы.	3 «удовлетворительно» 2 «неудовлетворительно»	раскрывает полностью свой творческий потенциал. Работы студента иллюстрируют наличие незначительных недостатков в освоении отдельных тем курса. Обучающийся выполнил не все задания по программе дисциплины или все, но на низком профессиональном уровне. Студент не проявляет глубокого понимания учебных задач и испытывает трудности при их решении. Демонстрирует низкий уровень знаний, умений и результатов владения основными навыками применения полученных знаний и умений при решении профессиональных задач в рамках усвоенного учебного материала. Работы студента иллюстрируют наличие существенных недостатков в освоении отдельных тем курса, отсутствие оригинальности и авторского подхода. Обучающийся выполнил менее половины заданий по программе дисциплины. Студент не проявляет понимания учебных задач и не может их решать. Демонстрирует недостаточный уровень знаний, умений и навыков при решении профессиональных задач в рамках пройденного учебного материала. Работы студента иллюстрируют наличие существенных пробелов в освоении курса дисциплины. Студент не проявляет заинтересованности в учебном процессе и не стремится к творческому развитию.
--	---------------------------------	---	---

Описание шкалы и критериев оценивания освоения дисциплинарных частей компетенций

	Балл	Уровень освоения	Критерии оценивания уровня освоения знаний и умений после изучения учебного материала
ЗНАНИЯ	5	Высокий уровень	Студент свободно ориентируется в категориально-понятийном аппарате дисциплины в целом и отдельных ее разделов; знает совокупность теоретических концепций по дисциплине; методы, приемы и техники решения основных дисциплинарных задач и задач отдельных разделов дисциплины.
	4	Средний уровень	Студент достаточно хорошо ориентируется в категориально-понятийном аппарате дисциплины в целом и отдельных ее разделов; знаком с теоретическими концепциями по дисциплине; испытывает небольшие затруднения в методах, приемах и техниках решения основных дисциплинарных задач и задач отдельных разделов дисциплины.
	3	Низкий уровень	Студент слабо ориентируется в категориально-понятийном аппарате дисциплины в целом и отдельных ее разделов; не знаком с некоторыми теоретическими концепциями по дисциплине; испытывает затруднения в методах, приемах и техниках решения основных дисциплинарных задач и задач отдельных разделов дисциплины.
	2	Минимальный уровень не достигнут	Студент не ориентируется в категориально-понятийном аппарате дисциплины в целом и отдельных ее разделов; не знаком с теоретическими концепциями по дисциплине; испытывает большие затруднения в методах, приемах и техниках решения основных дисциплинарных задач и задач отдельных разделов дисциплины.
УМЕНИЯ	5	Высокий уровень	Студент свободно пользуется понятиями, категориями, терминами дисциплины и их определениями; фиксирует свойства, признаки и закономерности в обобщенной форме отражающие явления данной сферы творчества и связи между ними; использует различные методы, приемы и техники для решения творческих задач.
	4	Средний уровень	Студент хорошо пользуется понятиями, категориями, терминами дисциплины и их определениями; фиксирует свойства, признаки и закономерности в обобщенной форме отражающие явления данной сферы творчества и связи между ними; с небольшими затруднениями использует различные методы, приемы и техники для решения творческих задач.
	3	Низкий уровень	Студент испытывает затруднения в использовании понятий, категорий, терминов дисциплины и их определений; слабо фиксирует свойства, признаки и закономерности в обобщенной форме отражающие явления данной сферы творчества и связи между ними; испытывает трудности в использовании различных методов, приемов и техник для решения творческих задач.

	2	Минимальный уровень не достигнут	Студент не умеет использовать понятия, категории, термины дисциплины и их определения; не умеет фиксировать свойства, признаки и закономерности в обобщенной форме отражающие явления данной сферы творчества и связи между ними; не умеет использовать различные методы, приемы и техники для решения творческих задач.
НАВЫКИ	Балл	Уровень приобретения	Критерии оценивания уровня приобретенных владений после изучения учебного материала
	5	Высокий уровень	Студент отлично владеет практическими навыками применения изученных методов, приемов и техник в рамках выбранной теоретической концепции для решения творческих задач. Свободно ориентируется в предложенном решении творческой задачи, может его модифицировать при изменении условий задачи.
	4	Средний уровень	Студент уверенно владеет практическими навыками применения изученных методов, приемов и техник в рамках выбранной теоретической концепции для решения творческих задач. Хорошо ориентируется в предложенном решении.
	3	Низкий уровень	Студент слабо владеет практическими навыками применения изученных методов, приемов и техник, затрудняется в выборе теоретической концепции для решения творческих задач. Слабо ориентируется в предложенном решении.
	2	Минимальный уровень не достигнут	Студент не владеет практическими навыками применения изученных методов, приемов и техник, затрудняется в выборе теоретической концепции для решения творческих задач. Не может предложить решения поставленных задач.

7.2. Содержание текстовых материалов

(типовые вспомогательные контрольные задания по темам, материалы, необходимые для оценки знаний, умений, навыков и опыта деятельности, характеризующих этапы формирования компетенций).

ЗАКОНЫ И СВОЙСТВА КОМПОЗИЦИИ.

Тема 1. Цельность.

Рекомендуемый материал для практической работы:

Художник должен обладать цельным видением, чтобы изобразить многообразие нашего мира, представлять процессы, происходящие в нём единовременно, тогда можно уловить суть происходящего. Наблюдая и изучая мелочи, детали, уметь собрать всё в единое целое и подчинить художественному замыслу. Замысел диктует, что выявить в картине, а что подчинить, от каких деталей избавиться, жертвуя ради единства. Цель художника проявляется в «гармонии пропорций» Леонардо да Винчи. Например, задача художника выявить изменение в пейзаже отношений по цвету и тону в разное время суток, как в учебном пейзаже-таблице Н. Крымова.



Здесь мы видим полное подчинение замыслу в форме подачи (таблица) и в обобщённом решении пейзажей без излишних деталей.

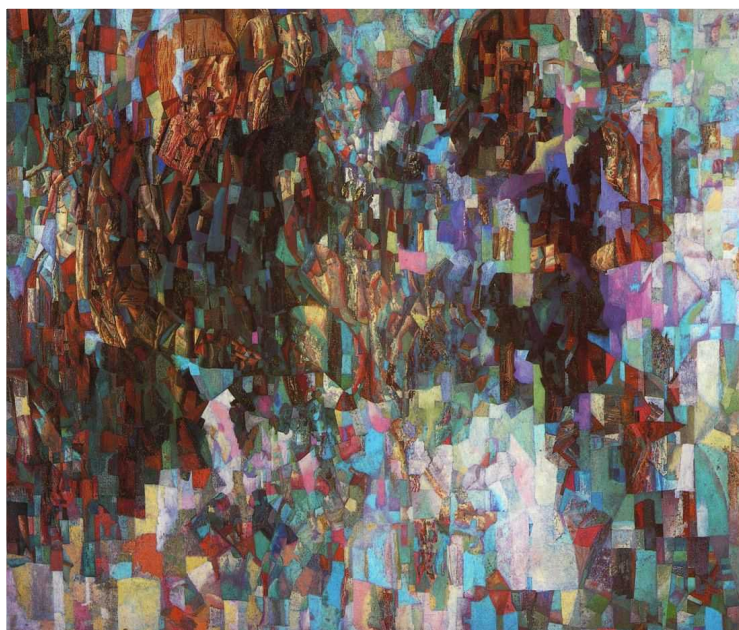


Или в другой работе Н. Крымова «Утро» 1910 года, где мы видим покой,

тишину, и величие скромного среднерусского пейзажа.

Это состояние художник воплотил через уравновешенную, статичную конструкцию, обобщение силуэтов света и тени, спокойное движение мазка, ритм размеренный, немного тягучий, как в народных песнях России. Уравновешенный, спокойный, тягучий, медленный, скромное величие, тишина – эти слова и определения связаны между собой, они вызывают похожие ассоциации. Так и пластика произведения состоит из схожих элементов, взаимодополняющих друг друга. Стоит внедриться инородному элементу, так цельность будет нарушена, например, экспрессивный мазок.

Приведём ещё пример цельности. Это цикл произведений под общим названием «Ввод в Мировой расцвет», составленный из двадцати двух картин, созданных П. Филоновым в определённый период творчества. Эти работы объединены общим философским смыслом, который воплощён через единое пластическое решение картинного пространства.



Цветы Мирового расцвета. 1915. Белая картина. 1919.

Цельность характеризуется отсутствием лишнего, не соподчинённого конструктивной идее, которая связана с замыслом, целью художника.

Тема 2. Равновесие.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Как в физическом мире, так и в мире, созданном на картинной плоскости, царит закон равновесия. Мы делаем шаг и уравновешиваем движение следующим шагом, или останавливаемся, даже падение ищет опоры. Самая динамическая композиция обязательно уравновешивается

противостоящей динамикой или статикой, такой же по силе. Равновесие не обязательно характеризуется через равное количество элементов сверху и снизу, справа и слева. Мелкие части в большем количестве могут уравниваться одним или несколькими крупными модулями. Как на весах мы кладем крупный предмет и уравниваем его несколькими, соответствующими его весу предметами. В любом случае композиция должна быть уравновешена относительно композиционного центра, какая бы динамичная и подвижная она не была. Например, как в работе Кёте Кольвитц «Крестьянский бунт» 1903. Здесь композиционный центр смещён влево немного вверх и определяется фигурой женщины, останавливающей движение масс, и кричащим с вытянутой рукой и прорывающимся через качнувшуюся фигуру этой женщины.

Пример уравновешенной композиции равными массами сверху и снизу, справа и слева. Это работа Н. Пуссена «Пастухи Аркадии» 1637-38 год. Здесь композиционный центр находится посередине картинной плоскости, и модули распределяются равномерно вокруг него.

Таким образом, в уравнивании композиции одно из главных мест занимает композиционный центр, который и распределяет движение и количество масс на плоскости.

Тема 3. Композиционный центр.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Композиционный центр — это смысловое и конструктивное напряжение в картине. Для наглядного примера рассмотрим картину В.И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком»

Смысловой центр картины находится в левой верхней части картины – это Ермак под знамёнами, указывающий на полчища хана Кучума. Группа воинов во главе с Ермаком противостоит динамичному натиску татар. Диагонали натиска начинаются с воинов в лодках справа в среднем плане картины, повторяются дальше в движении рук, тел сражающихся и усиливаются на заднем плане скачущими всадниками на линии горизонта. Вертикали противостояния – это древки знамён, мачты лодок, которые продолжаются в фигурах воинов Ермака. Эти вертикали поддерживаются диагоналями, прослеживающимися в ружьях, в движении фигур на среднем плане и усиливаются группой казаков в лодке на переднем плане.

Композиционный центр картины – это дымы от выстрелов, являющиеся светлыми тональными камертонами, которые освобождают

место перед смысловым центром, фигурой Ермака. Смысловой и композиционный центры в этой работе В.И.Сурикова не совпадают, как и во многих других его картинах. Начинаясь диагональ в правой верхней части дальнего плана с всадниками энергична и контрастна, она продолжается, постепенно опускаясь в сражающихся фигурах дальнего плана, и переходит в указующую руку Ермака, далее продолжается в ружьях и фигурах воинов. Даже направление волн реки Иртыш на переднем плане усиливают диагонали противостояния. Таким образом, смысловой центр находится в месте, куда сходятся вертикали и диагонали, на среднем плане картины, удобном для зрительного восприятия. В формировании смыслового и композиционного центра важную роль играет формат картины. В данном примере формат вытянут по горизонтали, потому что происходящее на картине показывает масштабное историческое событие, динамично разворачивающееся во времени и пространстве.

Почему фигура Ермака немного смещена вверх и влево от середины картинной плоскости? Для того чтобы дать следующее развитие движения слева на право, не остановиться посередине и создать неопределённость исхода событий, а направить энергию движения масс левой части в правую часть, дать возможность мысленному движению вперёд, для этого подходит вытянутый по горизонтали формат, тяготеющий к динамичным композиционным схемам.

Формат картинной плоскости, физика человеческого восприятия во многом определяют, где будет композиционный центр. Человек, как правило, рассматривает картину слева на право, следуя дальше и возвращаясь к первоначальной точке. Создаётся движение по часовой стрелке, наиболее естественное для человека. Композиционный и смысловой центры обычно располагаются на среднем уровне картинной плоскости, соответствующем точке, найденной по «золотому сечению», или, следуя интуиции художника. Он определяется автором, соответствуя гармонии пространства за пределами плоскости, собственно пространства обитания и пространства плоскости. Но мы должны понимать, что интуиция художника поддерживается теорией и практикой, доведёнными до автоматизма и по этой причине являющимися на определённом уровне, как бы незаметными. Поэтому в период обучения важно постоянно делать композиционные эскизы, как гаммы в музыке, основанные на теории композиции.

Тема 4. Единство формы и содержания.

Рекомендуемый материал для практической работы.

В искусстве форма и содержание взаимосвязаны друг с другом и нет готовой формы и готового содержания в их разъединённости, а есть сотворчество и совместное сосуществование в художественном произведении, являющееся результатом творческого процесса. Произведения, для которых идея, не формальна, связана с реальными событиями, она стоит на первом месте. Здесь содержание первично по отношению к форме и выражается с помощью пластических методов, свойственных конкретному художнику и наиболее подходящих в выражении этой идеи.

Привожу два разных по стилю и пластике произведения, но схожих по выразительности, мощи воздействия на зрителя.

Первое произведение это «Герника» П. Пикассо 1937 год.



История создания полотна.

Причиной создания «Герники» Пикассо стала бомбардировка города страны басков — Герники. Во время Гражданской войны в Испании 26 апреля 1937 года легион «Кондор», подразделение лютваффе, совершил налёт на Гернику. На город за три часа было сброшено несколько тысяч бомб; в результате шеститысячный город был уничтожен, около двух тысяч жителей оказались под руинами. После налета Герника горела еще трое суток. Свидетелями этого события стал весь мир, в том числе и Пабло Пикассо. Испанский поэт и видный общественный деятель Рафаэль Альберти впоследствии вспоминал: «Пикассо никогда не бывал в Гернике, но весть об уничтожении города

сразила его, как удар бычьего рога». Бомбардировка Герники послужила толчком к созданию знаменитого полотна. Картина была написана буквально за месяц — первые дни работы над картиной Пикассо работал по 10-12 часов и уже в первых набросках можно было увидеть главную идею. Создавалось впечатление, что художник уже давно продумал концепцию полотна, и только сейчас воплощал свои идеи в жизнь.

На Всемирной выставке в Париже Пикассо представил свою картину широкой аудитории, но реакция зрителей не совсем соответствовала представлениям художника. Известный французский архитектор Ле Корбюзье, присутствовавший на открытии испанского павильона, вспоминал потом: «Герника» видела в основном спины посетителей». Однако не только простые посетители выставки не были подготовлены к восприятию картины, в такой своеобразной форме рассказывающей об ужасах войны. Далеко не все специалисты приняли «Гернику»: одни критики отказывали картине в художественности, называя полотно «пропагандистским документом», другие пытались ограничить содержанием картины только рамками конкретного события и видели в ней только изображение трагедии баскского народа. А мадридский журнал «Сáбадографико» даже писал: «Герника — полотно огромных размеров — ужасна. Возможно, это худшее, что создал Пабло Пикассо за свою жизнь».

Впоследствии Пабло Пикассо, говоря о судьбе своего детища, заметил: «Чего только не довелось мне услышать о моей «Гернике» и от друзей, и от врагов». Однако друзей было больше. Долорес Ибаррури, например, сразу высоко оценила картину Пикассо: «Герника» — страшное обвинение фашизму и Франко. Она мобилизовывала и поднимала на борьбу народы, всех мужчин и женщин доброй воли. Если бы Пабло Пикассо за свою жизнь не создал ничего, кроме «Герники», его всё равно можно было бы причислить к лучшим художникам нашей эпохи». Датский художник-карикатурист Херлуф Бидstrup считал «Гернику» самым значительным антивоенным произведением. Он писал: «Люди моего поколения хорошо помнят, как фашисты подвергли садистской бомбардировке город Гернику во время гражданской войны в Испании. Художник показал зверское лицо войны, отражение той страшной действительности в абстрактных формах, и она по-прежнему в нашем антивоенном арсенале».

Википедия.

Второй пример это картина А. Дейнеки «Оборона Севастополя» 1942 года. Вот история создания этой картины:

В феврале 1942 года Дейнека вместе со своим другим художником Г. Нисским ездил в район боевых действий под Юхнов. По возвращении он побывал в ТАССе, где ему показали напечатанный в одной из немецких газет снимок разрушенного Севастополя. Позднее художник вспоминал:

«Шла тяжёлая война. Была жестокая зима, начало наступления с переменным местным успехом, тяжёлыми боями, когда бойцы на снегу оставляли красные следы от ран и снег от взрывов становился чёрным. Но писать всё же решил... «Оборону Севастополя», потому что я этот город любил за весёлых людей, море и самолёты. И вот воочию представил, как всё взлетает на воздух, как женщины перестали смеяться, как даже дети почувствовали, что такое блокада».

Работу над картиной Дейнека начал в конце февраля 1942 года, а закончил к выставке «Великая Отечественная война», которая открылась осенью того же года. Сам он вспоминал впоследствии: «Моя картина и я в работе слились воедино. Этот период моей жизни выпал из моего сознания, он поглотился единым желанием написать картину».

Википедия.

Даже те картины, в которых, казалось бы, форма преобладает над содержанием, подчиняются принципам определённых течений в живописи. Многочисленные статьи, манифесты, научные труды, посвящённые идеологии различных направлений в живописи, становятся подтверждением главенства идеи, порождающей форму. Художник, решая формальную задачу, *«... где смысл не заключается в сюжете, а имеет своё собственное содержание, чисто – живописного характера; оно заключается в фактуре, композиции и стиле»* А. Шевченко «Нео-примитивизм» 1913 год. Он всё равно следует идее, смыслу, слову, содержанию, которые заложены в теории различных стилистических направлений в живописи. Здесь содержанием становится преобразованная форма. Содержание перестаёт быть рассказом события, которое воплощено в красках. *В основе художественного произведения лежит идея сюжетная, либо идея пластическая.*

В работе М. Аветисяна «Девушка с книгой» 1970 года решается пластическая идея. Натура здесь является отправной точкой для создания живописной конструкции.

Тема 5. Соподчинённость.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Соподчинённость - это своего рода конструктивная иерархия, служащая для осмысления художником и зрителем единения формы и содержания. Композиционная схема и методы, изобразительные средства, свойства композиции - всё это, служит художественному замыслу, который основывается на законах композиции.

Стилистические особенности играют большую роль в создании цельного и соподчинённого произведения. Будет странно, если одни пластические элементы будут решены в одном стиле, а другие в противоположном. Здесь уже идёт речь о соответствии малых частей большим, и наоборот. Одновременно о разнообразии и гармонии. Почему, глядя на фигуру человека, пусть красивого или не очень, мы не замечаем дисгармонии, а наоборот видим подчинение всех частей фигуры его личности, идеи заложенной в нём. Особенно, в лице, где брови вторят абрису глаз, нос продолжает эти ритмы и переходит в губы. Дисгармонию, не соподчинённость может создать не удачно подобранная одежда и аксессуары. Так и в картине, всё гармонично складывается, если все части картины решены в едином ключе, стиле, задуманном художником для воплощения своей идеи.

Ренато Гуттузо «Буги-вуги в Риме» мы видим, как даже мельчайшие детали подчинены *идее динамики*, экспрессии танца. Здесь нет явно выраженного композиционного и смыслового центра, возможно на переднем плане, в центре картины танцующая пара, а за ними парень в белой рубашке, но вся конструкция картины направлена на подчинение водовороту танца. В этом произведении все элементы главные и второстепенные одновременно. Статичный задний план (похоже, картина Пита Мондриана «Буги-вуги на Бродвее») только подчёркивает динамику происходящего. Он постепенно становится всё более динамичным, продолжаясь в рубашке молодого человека справа, далее появляется в рисунке одежд танцующей молодёжи, превращаясь в совершенную экспрессию на рисунке юбки девушки в нижнем левом углу картины. Это пример того, как соподчинённость выражается не в *доминанте*, а в *обобщении* образов, ради максимального напряжения динамики коллективного танца. Даже сидящая девушка справа на переднем плане подвижна в трактовке складок на одежде, прядей волос и контрастном решении лица. В этом примере *обобщение*, единение фигур, танцующих – главенствующий приём, необходимый в создании художественного целого.

В следующем примере соподчинённость создаётся благодаря

доминанте, выраженной через господствующий смысловой образ, персонаж. В картине Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» 1660 года осмыслен ветхозаветный сюжет о злобе и зависти, справедливости и чести, где Эсфирь главное действующее лицо. Рембрандт высвечивает фигуру Эсфири, противостоящую фигуре Амана, сидящего в темноте. В центре – справедливый царь Артаксеркс, он уравнивает свет и тьму. В этом разделе описаны законы композиции отдельно, каждому отведена тема, но мы должны понимать, что в художественном произведении законы композиции присутствуют одновременно, все вместе, взаимопроникая друг в друга.

Практическое задание

Задача: сделать анализ художественного произведения, предоставленного преподавателем. Важно выявить взаимосвязь законов композиции.

Цель: дать студентам ясное понимание законов композиции.

Тема 6. Ритм.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Ритм – это чередование каких-либо элементов в определённой последовательности. Ритм может быть задан средствами изображения (точка, линия, силуэт, пятно, мазок), подчинёнными композиционной схеме.

Ритм всегда подразумевает развитие движения и в зависимости от замысла художника, оно может быть нарастающим и активным или убывающим и спокойным. А может быть равномерным, уравновешенным, геометрически правильным, где одинаковые по величине элементы чередуются через равные промежутки (делятся на равные части). Такой геометрически правильный ритм называется метром.

Значительное художественное произведение можно не только видеть, но и слышать, как симфонию в красках. Слышать и видеть ритмический строй произведения необходимое качество для художника.

Рекомендуемые репродукции:

Паоло Учелло. Сцена охоты. 1460.

Питер Брейгель Старший. Притча о слепых. 1568.

Практическое задание.

Задача: выполнить несколько композиционных эскизов с различной ритмической характеристикой, используя подходящие средства

изображения.

Цель: освоение на практике разных видов ритма и умение в дальнейшем применять данное свойство.

Тема 7. Контраст.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Контраст - это противостояние не только в пластическом проявлении, но и в более широком – эстетическом выражении. Светлое сменяется тёмным, насыщенное выделяется блеклым, большое возвышается над малым, активное опережает пассивное, прекрасное уравнивает уродливое – эти противоположности характеризуют контраст, как свойство композиции, которые создают эмоциональную и конструктивную доминанту.

Контраст по тону, усиливающий эмоциональное напряжение можно увидеть в картинах «старых мастеров». Например, в картине художника Веласкеса «Иисус на Кресте» 1632 года.

Контраст, как свойство композиции, может носить формальный характер, если он выражается через тон и цвет, разницу силуэтов по характеру и размеру в беспредметной живописи, где формальные задачи ставятся на передний план. Приведём пример такого контраста, рассматривая произведение Пита Мондриана «Композиция 2» 1922 года.

Пластический контраст можно увидеть в работе Пабло Пикассо «Девочка на шаре» 1905 года. Как использовать возможности контраста зависит от замысла художника, но важно понимать, что разные проявления контраста отдельно не встречаются, они взаимосвязаны и нераздельны.

Практическое задание.

Задача: сделать несколько аналитических эскизов на основе репродукций картин великих мастеров. Выявить тоном, линией, силуэтом качество контраста в композиционной схеме.

Цель: освоить на практике различные качества контраста в их совокупности.

Тема 8. Структура.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Структура – это свойство композиции, которое выражается в определённом принципе построения изобразительных средств, выстраивающихся в заданном ритмическом порядке на картинной плоскости. Характер красочных мазков, росчерки кистью, заливки

силуэтов, разновидности пятен и линий – всё это, живописные структуры, которые подчинены композиционной конструкции. Как порывы ветра колышут траву, соответствуя направлению, так и живописная структура зависит от композиционного замысла художника.

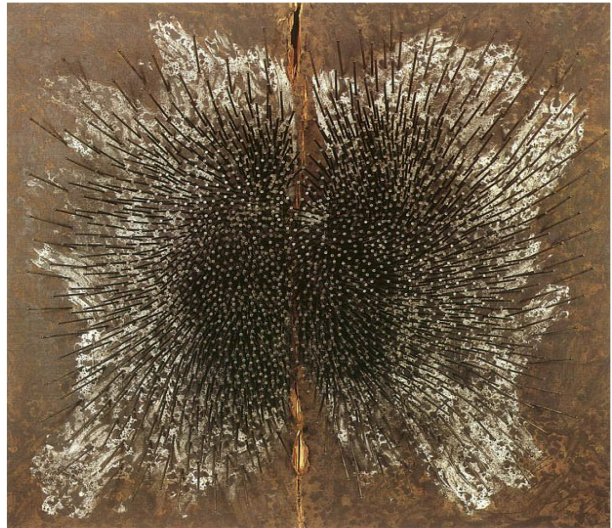
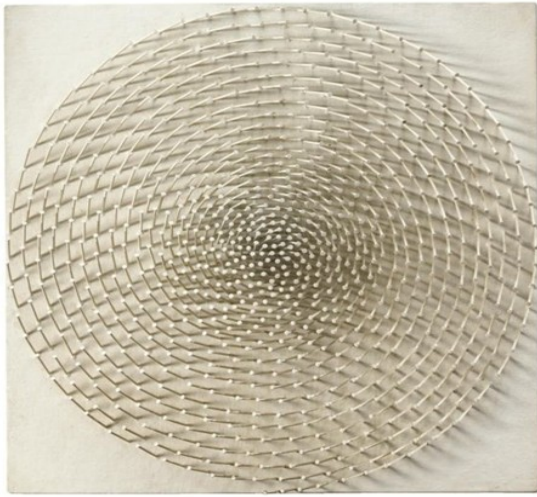
Например, в пейзажной живописи, где художник переживает увиденное в природе и не механически переносит фрагмент события, а особым образом выстраивает самостоятельное единое пространство. Яркий пример такого осмысления реального мира – картина Винсента Ван Гога «Пейзаж с повозкой и поездом» 1890 года. Протяжёнными, прерывистыми мазками, положенными по диагонали, горизонтали и вертикали, художник структурирует пространство земли и неба.

Живописную структуру можно потрогать, ощутить физически, особенно если картина написана корпусно, видна работа с фактурой, она экспрессивна и материальна, через неё мы понимаем смыслы, заложенные творцом.

В этих работах Винсента Ван Гога живописная структура становится главенствующей, формообразующей.

Росписи загородного дома Франциско Гойи, сделанные в 1820-1823 годах, привлекают и пугают одновременно. Они написаны маслом на стене, и их живописная структура естественна и органична буйным фантазиям глухого художника. Грубые, мощные мазки монохромной живописи передают страдание в безмолвном мире. Здесь живописная ткань материализует потусторонние образы.

Для ещё большей наглядности можно привести не живописный пример, а структурный объект, который почти полностью выстраивается благодаря материалу (гвозди) и его выстраиванию в определённых ритмах на плоскости. Это похоже на мех, траву, волосы, щетину, вид фактуры земли с высоты птичьего полёта. Однозначно, что-то очень структурно-материальное, воздействующее на физическом уровне. Это работы немецкого художника Гюнтера Юккера, сформировавшего свои художественные взгляды в 60-е годы 20 века.



Теперь можно сказать, что живописная структура имеет очень мощное эмоциональное воздействие на зрителя. Здесь приведены очень разные примеры художественных произведений и каждое из них затрагивает различные чувства человека, душевного и физического характера. В этом воздействии, умышленном или спонтанном, активное участие принимает живописная структура.

Практическое задание.

Задача: сделать серию композиционных эскизов используя разные живописные структуры.

Цель: дать понимание значения живописных структур в создании художественного произведения.

РАЗДЕЛ 2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ.

Тема 9. Композиционная схема.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Важнейшим условием композиции является закон соподчинения всех элементов. Каким образом частности подчиняются общему? Как избежать бессвязности и случайности?

На эти вопросы мы можем ответить, изучив художественные произведения классиков отечественного и зарубежного искусства.

При внимательном рассмотрении художественных произведений, мы можем сделать вывод, что предметы, фигуры, архитектура и т.д. на картинах изображены не сами по себе, а являются составной частью общего. Каждая деталь входит в общую систему и является продолжением других элементов. Одно «вырастает» из другого по прямым или дугообразным осям. Всё, что изображено на картине словно нанизывается на композиционные оси. В зависимости от сложности композиции, таких осей может быть сколь угодно много. Создавая параллельные ритмы, или пересекаясь друг с другом, они образуют **композиционную схему** картины. Можно сказать, что композиционная схема является внутренней архитектурой живописи, обеспечивающей зрительную устойчивость произведения. Расположение композиционных элементов не будет случайным, ничего нельзя сдвинуть влево или вправо, поскольку, все элементы геометрически связаны между собой.

Композиционная схема начинает формироваться на начальном этапе работы над художественным произведением. Во время работы над эскизами художник находится в постоянном поиске взаимосвязей композиционных элементов. Он придумывает геометрический строй будущего произведения и закрепляет наиболее удачный вариант в дальнейшей разработке.

Приведём пример композиционной схемы на основе произведения Джорджоне «Сельский концерт».

В данной работе чётко проявляется геометрическая основа. Пейзаж, фигуры людей, мелкие детали встраиваются в эту основу. Край колодца, фигура обнажённой женщины, льющей воду из хрустального кувшина и ствол дерева в левой части картины, создают единую вертикаль. Ясная диагональ прослеживается через затемнённый холм на заднем плане в левой части произведения, далее белый воротник горожанина в богатом одеянии, край лютни и заканчивается ногой пастуха, выходящей из-за спины обнажённой нимфы. Важная диагональ, уравнивающая

композицию, проходит через голени нимфы, далее свирель, голову нимфы и продолжается в светотеневой грани кроны массивного дерева на заднем плане. Диагональ, формирующая передний план, начинается со ступни обнажённой женской фигуры внизу левой части картины, далее проходит в тень на траве, край белой драпировки под фигурой, сидящей нимфы, и заканчивается диагональю дороги на заднем плане правой части картины.

Если внимательно посмотреть на работу, то мы увидим, что художник изобразил линию горизонта с большим наклоном для того, чтобы композиционно поддержать и уравновесить диагональ переднего плана. Это наглядно демонстрирует, что великие мастера прошлого могли нарушать правильность изображения ради достижения совершенства композиции. Облако над горизонтом изображено с ещё более сильным наклоном для поддержания диагонального ритма.

В этой работе мы проследили основные геометрические направления, но они далеко не единственные и при более внимательном рассмотрении можно найти ещё много соответствий. Таким образом, мы убедились, что геометрия является основным условием формирования композиции картины. Часто геометрическая схема представляет собой правильные геометрические фигуры (треугольник, круг, квадрат и т. д.) В композиционной схеме большое значение имеют опорные точки, через которые проходят или в которых соединяются линии геометрической схемы, как в работах Н. Пуссена «Пейзаж с Полифемом» и П. Рубенса «Снятие с Креста».

Теперь рассмотрим пример композиционной схемы в учебной постановке.

Сначала проводим вертикаль края темной драпировки заднего плана, которая проходит дальше через середину гипсовой маски, угол табуретки и заканчивается в основании горшка, стоящего внизу.

Далее прослеживаем вертикаль, связывающую среднюю складку светлой драпировки, черный кувшин и край нижнего горшка. Тем самым, фиксируются две основные вертикали натюрморта. В этой постановке ясно прослеживаются и диагональные ритмы: наклон маски, переходящий в раковину; диагональ средней складки темной драпировки на заднем плане и край этой же драпировки на переднем плане; складка светлой драпировки, составляющая единую диагональ с краем табуретки; край белой тарелки, нижняя часть светлой драпировки и край горшка. Можно проводить и дальше аналитическую работу, но главное определить основные геометрические направления. При выборе другой

точки зрения, геометрическая схема меняется.

В отличие от первого варианта, в котором основной геометрической осью является вертикаль, здесь доминирует диагональный ритм, определяющийся направлением крайней складки темной драпировки, заканчивающимся углом табуретки на переднем плане и наклоном маски, проходящим единой диагональю через табуретку и край горшка в нижней части композиции.

Мы рассмотрели один пример выявления геометрической схемы в учебной постановке. Очевидно, формат листа должен быть вертикальный, поскольку в натюрморте геометрическую основу составляют вертикали и диагонали с небольшим наклоном. Диагонали с сильным наклоном и горизонталь здесь служат «поддержкой» основным направлениям. Часто горизонталь и сильная диагональ доминируют в композиции. Тогда работа идет в горизонтальном формате. В ряде случаев вертикальный или горизонтальный геометрический строй не очевиден и автор должен сознательно отдать предпочтение, какому-либо расположению композиции, предварительно продумав с карандашом в руке разные варианты. Это может быть вертикальный формат, в большей или меньшей степени, горизонтальный или квадратный. Важно правильно выбрать формат, поскольку несоответствие геометрического строя постановки и выбранного формата ведет к композиционной несостоятельности, и работа обречена на неудачу.

На начальном этапе композиционных поисков основная работа идет над обобщением геометрических схем, до тех пор, пока не будет найдено наиболее удачное решение взаимосвязей композиционных элементов, формирующих пластический образ. В процессе работы над формированием геометрической основы художник сознательно отказывается от предметных свойств, прорисовки мелких элементов, заменяя их ритмическими структурами линий, простых геометрических форм и обобщенных символов. Тем самым, на этом этапе решается основная задача – создание архитектоники произведения.

Рекомендуемые репродукции:

Никола Пуссен. Танкред и Эрминия. 1649.

Жорж де Ла Тур. Мученичество св. Себастьяна. 1649.

Павел Федотов. Офицер и денщик. 1850-51.

Практическое задание.

Задача: выполнить линейные рисунки учебного натюрморта по аналогии с примером, приведённым на теоретическом занятии. В работах необходимо выявить композиционные схемы.

Рисунки рекомендуется выполнять на небольших листах. Для этого достаточно взять альбом или блокнот. Работая на большом листе можно увлечься ненужными частностями. Если обращать внимание на мелкие детали, то есть опасность уйти в сторону от основной задачи. Рекомендуется постепенно увеличивать размер работ от мелких «почеркушек» до формата А-3. По мере перехода к большему формату рисунок должен становиться более подробным и в то же время нужно не упустить геометрическую основу, найденную на начальном этапе. Не рекомендуется компоновать геометрические схемы в край листа, лучше на одном листе набросать несколько мелких «раскадровок». Это позволит в процессе поиска композиции свободно варьировать форматом, выбирая оптимальное решение.

Выбор материала для рисунков практически неограничен. Можно выполнять композиционные схемы мягким карандашом, тушью, маркером, углем, цветными карандашами. В некоторых случаях возможна смешанная техника с одновременным использованием разных материалов.

Цель: освоение на практике построения композиционной схемы и умение в дальнейшем применять данный метод.

Тема 10. Золотое сечение.

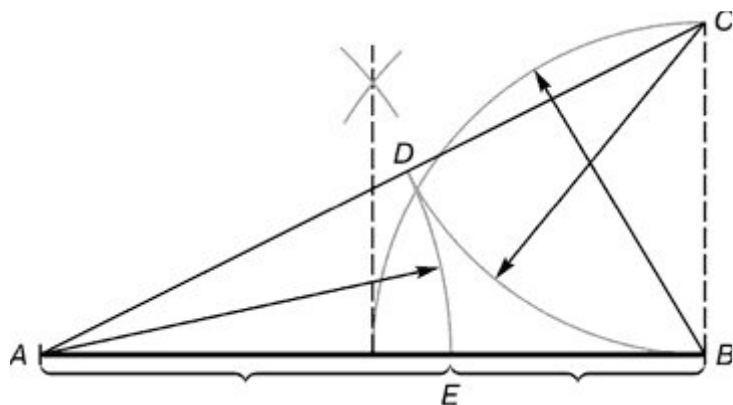
Рекомендуемый материал для практической работы.

Как отмечалось в предыдущей теме, важнейшим этапом создания художественного произведения, является поиск наиболее сбалансированной композиционной схемы. Чаще всего художник интуитивно располагает на плоскости геометрические направления «нанизывая» на них крупные массы и мелкие детали. Однако, иногда полезно прибегнуть к рациональному методу геометрического построения для наибольшего достижения композиционного баланса. Одним из методов, которым часто пользуются художники, является золотое сечение.

Золотое сечение – это геометрически закономерное деление отрезка или плоскости на неравные части, при котором достигается зрительная гармония.

Если необходимо разделить отрезок прямой АВ по золотому сечению

геометрическим способом, то мы проводим из точки В перпендикулярный отрезок ВС равный половине отрезка АВ. Далее, точку С соединяем прямой с точкой А. На отрезке АС от точки С откладываем расстояние равное отрезку ВС и получаем точку D. Отрезок AD переносится на прямую АВ. Полученная точка Е делит отрезок АВ по золотому сечению.



Таким же образом делится картинная плоскость. Половину длины картины откладывают на высоту или в воображаемое продолжение высоты, если картина узкого формата и её высота меньше половины длины. Точку С соединяем прямой с левым нижним углом картины. По аналогии с отрезком АВ (в данном случае это длина нижнего края картины) находим точку Е и от неё проводим вертикаль, проходящую через всю плоскость картины. Данная вертикаль и будет делить картинную плоскость по золотому сечению. Линия золотого сечения в левой части картины будет располагаться симметрично относительно правой.

Для того чтобы найти линии золотого сечения по горизонтали, нужно провести диагонали, соединяющие противоположные углы картинной плоскости. В точках пересечения диагоналей с вертикальными линиями золотого сечения будут уровни золотого сечения по горизонтали в верхней и нижней частях картины.

Существует более простой способ определения золотого сечения на картинной плоскости. Художники делят картинную плоскость по длине и ширине на десять равных частей независимо от формата. Соотношение 6 к 4 будет примерно соответствовать золотой пропорции. По сравнению с геометрическим способом нахождения золотого сечения, погрешность будет незначительная и в станковой живописи, как правило, принципиального значения не имеет.

Золотое сечение помогает художнику наиболее удачно расположить

композиционный центр, совместить линии золотого сечения с композиционной схемой таким образом, чтобы работа воспринималась гармонично и сбалансировано.

Таким же образом, с помощью золотого сечения можно находить интервалы внутри композиции картины (расстояния между предметами, фигурами людей и т.д.).

Практическое задание.

Задача: разработать эскиз на свободную тему, который будет выстраиваться на основе деления картинной плоскости в золотой пропорции.

Цель: практическое освоение метода золотого сечения при работе над композицией.

Тема 11. Цвето-тональные методы построения пространства.

Плоскостной (аппликативный) метод.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Многообразен мир живописи. Каждой исторической эпохе соответствует один наиболее характерный живописный метод. Плоскостная живопись появилась на заре человечества. Цветовые образы-знаки волновали воображение людей, живших в древние времена, они волнуют, завораживают нас и сейчас. Уже один цветной лоскут, слегка перекрывая другой по цвету и тону будут создавать пространственные слои. Поэтому отпечатки ладошек древних на стенах пещер, испачканных в охре светлой, охре золотистой, охре красной, создают определённый пространственный ритм, зависящий от тона охры, размера отпечатка, и частоты наложения других отпечатков ладошек людей, живших так давно. Так возникает глубина, созданная благодаря силуэтам определённого цвета и тона, где, например, синий колер появляется то на переднем плане, то на среднем, то на дальнем, или колер охры светлой, перекрывая синий, также занимает своё место в пространстве. Тональная характеристика цвета определяет его место в пространстве. Можно сделать простое упражнение на листе бумаги, где будут использованы разные цвета одного тона, а потом с этого упражнения сделать чёрно-белый снимок. Эта фотография получится серой, без вибраций тона, возможно, будет видна фактура, но не более. Плоскостной метод — это условное название, оно связано лишь с характеристикой способа выразить форму. *Расклад световых слоёв, их вариации. То, что Павел Кузнецов называл цвето-тональными планами.*

Казалось бы, это силуэт, и он естественно плоский, но когда он взаимодействует, то есть появляется на переднем плане, на других планах, с силуэтами различного цвета и тона, то между ними возникает пространство, один цвето-тональный слой ближе, другой дальше и т.д. Чем больше цветных плоскостей разного тона, тем больше глубины. Художник может придать произведению более или менее сложную, тональную наполненность, это зависит от поставленной задачи. Например, если посмотреть на наскальную живопись древних, то там силуэты фигурок людей, животных имеют цвет различных охр красных, темнее по тону или чуть светлее, но в большинстве случаев эти силуэты темнее тона камня (фона). В этом случае получается глубина на раз-два, в два цвето-тона (темно-красные фигурки и светлый тон камня). Если добавить ещё один цвето-тон, например, охристый, средний между ними, то получится ещё один пространственный слой, который добавит глубину на плоскости и т.д.

Аппликативное (как и другие способы) построение пространства на плоскости требует от художника основываться на геометрическом построении (композиционная схема), в котором все элементы связаны между собой, условно «нанизаны» на геометрические оси, которые связывают композицию в единый узел.

Рекомендуемые репродукции:

Женщины с детьми. Фрагмент наскальной росписи в Тассили. Неолит.

Фреска с тремя девушками. Кносский дворец. Крит.

А. М. Родченко. Белый круг. 1918.

Анри Матисс. Музыка. 1939.

Любовь Попова. Гитара. 1914.

Борис и Глеб. Новгородская школа. 14 в.

Практическое задание.

Задача: составить эскиз композиции, используя метод плоскостного построения пространства. Эскиз может быть выполнен в технике коллажа.

Цель: дать студентам понимание принципов плоскостного решения композиции.

Объёмно-пространственный метод (структура рельефа).

Рекомендуемый материал для практической работы.

Если плоскостной (аппликативный) метод можно сравнить с двумя одинаковыми наборами цветной бумаги, перемешанными между собой и разбросанными на плоскости бумаги большего размера, то объёмно-пространственный метод – это цветные листы бумаги структурно сложенные в объём и образующие больший или меньший рельеф на плоскости. Рельеф в живописи характеризует объём, плоскостная живопись показывает нам расстояние между цвето-тональными слоями (силуэтами различного цвета и тона), но в обоих случаях художником создаётся глубина на плоскости за счёт объёмных форм со светом, полутонem, тенью и за счёт цветных плоских силуэтов различной тональности. Наглядно видна разница плоскостного и рельефного метода в работах Х. Гриса и П. Пикассо.

Плоскость требует от художника следовать определённым правилам построения пространства, как при использовании рельефного метода, так и при плоскостном методе. Само понятие «рельеф», а не барельеф, не горельеф, объясняет многое. Как в скульптурном рельефе есть постоянная величина высоты и глубины, где нет посторонних выпуклостей и вогнутостей, так и в живописном рельефе эта постоянная величина возвращает объём, стремящийся вырваться за пределы плоскости.

Приведу пример: это один из многочисленных композиционных поисков, которые делал Н. Пуссен, прежде чем приступить к написанию картин. Здесь мы видим яркий пример рельефного решения. На плоскости нет ни провалов (дыр), ни выпуклостей, выходящих за пределы плоскости листа (пик). Все условно белые, светло-серые, тёмно-серые, чёрные распределяются на плоскости, уравнивая друг друга. Можно выделить мысленно слой белых и найти его сложный витиеватый рисунок за счёт света на большой группе фигур переднего плана, дальше, белые распространяются широко и свободно на среднем и дальнем плане в пейзаже с его освещённой стороны. Также можно проследить и все остальные тональные слои. Самые светлые и тёмные тона, распределяясь на заднем плане в свете, полутоне и тени пейзажа, уравнивают напряжение их же на переднем плане в фигурах. Если бы среди этой тональной гармонии появился один самый светлый акцент и рядом, усиливающий его, самый тёмный, тогда бы получился объём, выходящий за пределы священной плоскости – это уже не рельефное построение, а «горельефное», создающее иллюзию присутствия изображения в пространстве зрителя, а не на картинной плоскости. Но такого понятия в области профессиональной живописи нет. Методы, которые

перечисляются в этом разделе, условны. Каждый из них выражается через цвето-тональные вариации, основанные на пластической конструкции (плоскостной, рельефной).

Даже стремление к иллюзорности у старых мастеров не нарушает закон удержания изображения на плоскости, и таких примеров в истории изобразительного искусства много. Ярчайший пример такого подхода – «обманка» (фр. *trompe-l'oeil*).

Иллюзорное воспроизведение живописными, графическими или скульптурными средствами реальных предметов или фигур, вызывающих эффект присутствия подлинной природы, а не изображения. Обманка получила распространение в западноевропейском искусстве с XVI века. В России обманка получила широкое распространение в XVIII - начале XIX веков. Если проанализировать эти произведения, то мы увидим, что изображение полностью подчинено закону удержания изображения на плоскости холста, на котором основаны плоскостной и объёмно-пространственный методы. Очень полезно делать композиционные эскизы в чёрно-белом варианте, где сразу будет видна тональная градация. Потом в цвете, где будет ясно его тональное напряжение.

Рекомендуемые репродукции:

Античная фреска. Помпеи. 1 в. н. э.

Эль Греко. Лаокоон. 1604-1614.

Поль Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1895.

Караваджо. Шулеры. 1594.

Самуэльван Хоогстратен. Доска с письмами. 1666-78.

М. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897

Практическое задание.

Задача: разработка эскиза многофигурной композиции, используя рельефный метод.

Цель: развитие у студентов понимания рельефного построения на плоскости.

Тема 12. Линейные методы построения пространства.

Параллельная перспектива (аксонометрия).

Рекомендуемый материал для практической работы.

Аксонометрия один из основных способов создания пространственной модели и является частным случаем общей системы перспективы, поэтому часто называется **параллельной перспективой**.

Во времена поздней античности и в средневековье параллельная перспектива была основным способом передачи пространства. В отличие от ренессансной системы, которую начали применять в более поздние времена, аксонометрия наглядней демонстрирует пространственную ситуацию. Применяя такой подход, мы всё воспринимаем (фигуры людей, предметы, архитектуру, деревья) одновременно сбоку и в плане. Мы наглядно видим, как расположены предметы, и какой их масштаб, ведь в аксонометрическом построении предметы не уменьшаются по мере удаления в глубину пространства, а сохраняют свои истинные размеры относительно друг друга, параллельные линии сохраняют свою параллельность. Получается, своего рода, рисованный макет.

Необходимо пояснить, что в живописи не требуется жёстко придерживаться начертательной геометрии, поскольку задача художника заключается совсем в другом, но необходимо понимать на каких принципах выстраивается пространство на картинной плоскости.

В античных фресках, иконах, средневековых гравюрах часто мы видим, что, к примеру, стены домов нарисованы параллельно, крыши слегка сходятся на встречу друг другу, а где-то возникает обратная перспектива (когда параллельные линии расходятся по мере их удаления в глубину или предметы дальнего плана больше предметов, находящихся на переднем плане), но общее решение пространства – аксонометрическое. Если возникает разница в масштабах, к примеру, фигур людей, то это обусловлено композиционным построением, контрастом масштабов на плоскости, а не удалением к точке схода.

Изучая и опираясь на наследие прошлого, художники 20 века широко применяли методы пространственных решений предшествующих эпох. Использование этих методов расширили пластические возможности и позволили свободно решать поставленные перед художником задачи.

Рекомендуемые репродукции:

Персидская миниатюра. Школа Бехзада. 15 в.

Анри Матисс. Семейный портрет. 1911 г.

Античная фреска. Помпеи. 1 век н.э.

Джотто. Рождество Богоматери. Фреска в капелле Скровени. Падуя

Практическое задание.

Преподавателю рекомендуется поставить студентам простой натюрморт из бытовых предметов.

Задача: нарисовать натюрморт с натуры таким образом, чтобы грани предметов, стола, уходящие в глубину, сохраняли свою параллельность.

Рекомендуется выбрать такую точку, чтобы было ясно видно, как предметы расположены в плане. Если мы смотрим на постановку преимущественно сбоку, то вести рисунок рекомендуется, представляя его себе с более высокой точки зрения, сознательно развернуть на листе плоскость стола и предметов.

Цель: развитие у студентов навыков передачи пространства на картинной плоскости, используя параллельную перспективу.

Обратная перспектива.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Обратная перспектива получила широкое распространение в византийском и древнерусском искусстве. Говоря об обратной перспективе, мы, прежде всего, представляем себе икону или фресковую церковную роспись. Если говорить точнее, то в искусстве того времени сочетались несколько основных методов построения пространства, это метод монтажа, параллельная и обратная перспективы.

Обратная перспектива характеризуется тем, что параллельные прямые расходятся по мере удаления в глубину пространства, в противоположность ренессансной перспективе. Изначально обратная перспектива связана с плоскостным методом решения картинной плоскости (икона, фреска, мозаика). Однако, в самом конце 19 века, в начале 20 века, перейдя в станковую живопись, обратная перспектива органично сочеталась и с объёмно-пространственным методом.

Обратная перспектива используется как в изображении отдельных предметов, так и в построении пространства на плоскости картины. Пространство, построенное в обратной перспективе, обусловлено увеличением масштабов предметов по мере удаления. В этом случае пространство всегда условное и принадлежит плоскости. Обратная перспектива противостоит ренессансному стремлению к иллюзорности, зеркальному отображению реального мира.

Предметы, изображённые в обратной перспективе, обладают свойством особой выразительности, приобретают условно-знаковый образ. Вместе с тем, использовать подобный метод линейного построения нужно с достаточной мерой осторожности. Обратная перспектива - это особый взгляд на мир, и такой подход свойственен, может быть, далеко не всем. Если, к примеру, какой-то предмет, переданный в обратной перспективе, появляется внутри строго выстроенного ренессансного пространства, то он будет восприниматься чужеродно относительно всего окружения и автора легко можно будет упрекнуть в неумении

рисовать.

Многие столетия обратная перспектива считалась варварским и примитивным способом изображения, свойственным недостаточно развитой древности. И только в начале 20 века произошло переосмысление древнего опыта в новаторских течениях живописи. Большое влияние имели труды П. Флоренского и Л.Жегина, обосновывающие данный метод. Благодаря трудам выдающегося советского учёного Б. Раушенбаха, исследовавшего древнерусское искусство, обратная перспектива приобрела математическое обоснование.

Рекомендуемые репродукции:

Дионисий. О тебе радуется. 14 в.

А. Лентулов. Церкви. Новый Иерусалим. 1917.

М. Шагал. Белое Распятие. 1938.

Практическое задание.

Задача: выполнить композиционный эскиз городского мотива с фигурами людей, расположенными на нескольких планах (переднем, среднем и дальнем). Фигуры людей, деревья, элементы архитектуры должны быть изображены таким образом, чтобы их масштаб несколько увеличивался в условную глубину, по принципу обратной перспективы.

Цель: овладение методом обратной перспективы и умение применить данный метод на практике.

Ренессансная перспектива.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Начиная с эпохи Возрождения и до последнего времени, ренессансная перспектива считалась основным научно обоснованным методом построения пространства на плоскости. Перспектива, разработанная мастерами возрождения, основана на закономерном уменьшении масштабов предметов по мере удаления от зрителя к линии горизонта. Параллельные прямые, направленные в глубину пространства, стремятся на встречу друг другу, пока не сойдутся в точку схода. Перспектива, построенная таким способом, приближает нас к тому изображению, которое получается в объективе фотоаппарата или на сетчатке глаза и создаёт иллюзорное воспроизведение пространства с одной, выбранной художником точки зрения. Мы не будем здесь подробно останавливаться на изучении и практическом построении, поскольку студенты проходят данный курс в отдельной дисциплине, но уделим внимание роли

ренессансной перспективы в изобразительном искусстве.

Ещё задолго до эпохи Возрождения, художники знали и иногда использовали принцип сокращения и уменьшения предметов, по мере удаления. К примеру, в античном греческом театре задник сцены, расписывался по принципу перспективного сокращения, создавая иллюзию удаления в глубину пространства. В данном случае, перспективное построение служило, прежде всего, утилитарной задаче и в меньшей степени, созданию произведения искусства. Только в эпоху Возрождения, такой метод перспективного построения стал основным в создании художественного произведения, постепенно вытесняя средневековые представления о пространстве и его отображении на плоскости. Принципиальное отличие ренессансной системы было в том, что изображение «отделялось» от плоскости и становилось самостоятельным окном в воображаемый мир, имитирующий реально-видимое пространство с определённой точки зрения. Окончательный разрыв с плоскостью произошёл с введением, так называемой воздушной перспективы (ослабление контрастности по мере удаления). Это искусственный метод, позволяющий увести пространство в бесконечную глубину. Однако, данная система имеет существенные недостатки, прежде всего с художественной точки зрения.

Последовательное уменьшение масштаба предметов, обусловленное не изобразительной задачей, а вынужденным подчинением художника определённой схеме, как правило, приводит к композиционной сумятице. Поэтому очень важно увязать перспективный метод с «удержанием» плоскости, подчинив его законам композиции так, как это делали мастера Возрождения, великие художники последующих эпох, иногда нарушая формальную схему перспективного построения для достижения пластической цели.

Ренессансная перспектива разделяется на два вида – **фронтальную и угловую**.

Фронтальная перспектива определяется точкой схода, находящейся внутри картинной плоскости, иногда строго по центру, как, например, у Леонардо да Винчи в «Тайной вечере». Зритель, таким образом, находится строго по центру, происходящего действия. Фронтальность изображения придаёт композиции вид торжественности, которая усиливается, как правило, ярко выраженным композиционным центром и симметрией интерьера или архитектуры с двух сторон, выполняя роль кулис и замыкая изображение.

Начиная, с 17 века схема построения перспективы меняется.

Композиционная острота усиливается за счёт того, что точка зрения, выбранная художником начала смещаться в сторону от изображаемого действия, появились сложные ракурсы. Зритель, в этом случае, оказывается на периферии происходящего, наблюдая сбоку. Композиция стала приобретать угловой характер (вид с угла), такая схема получила название **угловой перспективы**. Благодаря активным ракурсам в угловой перспективе, стали большее значение приобретать диагональные ритмы. Фронтальная статичность постепенно уступает место динамичному развитию композиции.

Рекомендуемые репродукции:

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495-1497.

Тинторетто. Тайная вечеря. 1592- 1594

Е. Ф. Крендовский. Сборы на охоту. 1836.

И. Е. Репин. Не ждали. 1884.

Практическое задание.

Задача: выполнить короткий рисунок учебной постановки в интерьере способом ренессансной перспективы (фронтальной или угловой), после чего, нарисовать ту же постановку, используя метод параллельной перспективы.

Цель: дать студентам понимание разных способов построения пространства на плоскости, а также, изобразительных преимуществ каждого из них.

Глубокая перспектива.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Можно сказать, что глубокая перспектива это усложнённый вариант ренессансной системы, которым мастера Возрождения и художники более позднего времени активно пользовались. Глубокая перспектива предполагает не одну, а две (в некоторых случаях больше) линии горизонта. Подчиняясь схеме перспективного сокращения, художники сталкивались с рядом трудностей. Прежде всего, неизбежное перекрытие среднего и дальнего планов более крупными фигурами и предметами, находящимися впереди, нарушало образный строй картины. Художники нашли способ выйти из положения, разделив линии горизонта переднего и заднего планов. Таким образом, произведение становится более монументальным, в котором перспективное сокращение сочетается с композиционным «удержанием» плоскости.

Например, в произведении Веласкеса «Сдача Бреды», мы видим, как

высоко поднята линия горизонта пейзажа, находящегося на заднем плане. Художник сознательно разворачивает на зрителя пейзаж, который служит фоном происходящего действия. Если бы Веласкес строго следовал ренессансному построению в своей работе, то пейзаж, характеризующий место действия, практически полностью бы исчез за фигурами переднего плана, и композиция произведения во многом утратила бы свои достоинства.

Подобный метод использовал Рафаэль, в частности, в «Афинской школе». Мастер незаметно для зрителя поднял линию горизонта для фигур, стоящих на одном уровне с Платоном и Аристотелем, архитектуры заднего плана, относительно линии горизонта для фигур переднего плана. Благодаря этому, фигуры переднего плана не перекрывают действия, происходящего за ними, а являются, своего рода, просцениумом, который глаз зрителя свободно проходит, концентрируясь на композиционном и смысловом центре. Композиция фрески становится многоярусной и приобретает стройный, монументальный вид.

Рекомендуемые репродукции:

Рафаэль. Афинская школа. Фреска «Станца делла Сеньятура». 1510-1511.

Веласкес. Сдача Бреды. 1634-1635.

Практическое задание.

Задача: студентам предлагается выполнить короткий рисунок фигур людей на фоне пейзажа с использованием метода глубокой перспективы.

Цель: дать студентам представление о композиционных преимуществах использования метода глубокой перспективы.

Сферическая перспектива.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Впервые термин «сферическая перспектива» использовал замечательный русский живописец К. С. Петров-Водкин в автобиографической повести «Пространство Эвклида», написанной в 1931-1932 гг. В этой повести он ясно описывает сферическое пространство с точки зрения образного восприятия художника. Вспоминая, как в юношеские годы он, бросившись наземь на приволжском холме, «увидел землю, как планету», художник пишет: «Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приёмы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался в отрезке шара

полого, с обратной вогнутостью, - я очутился в чаше, накрытой трёхчетвертьшаром небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом...холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля казалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь, на отвесных округлостях её массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене».

Сферическое пространство художник использовал во многих своих работах, начиная со знаменитого «Купания красного коня», пейзажных композиций, а в 1928 году блистательно «закруглил» пространство в картине «Смерть комиссара».

Пространство в сферической перспективе выстраивается, преимущественно, с помощью округлых, дугообразных линий, которые создают синтез обратной, параллельной и ренессансной перспектив на одной картинной плоскости. Тем самым художник может охватить всю широту пространства, показывая его одновременно сверху и снизу, слева и справа. Очень наглядно это продемонстрировано на одном из рисунков М. К. Эшера «Дом в перспективе».

Стремление к отходу от прямой перспективы можно увидеть и в более раннее время. Начиная с 15 века, мастера Северного Возрождения использовали эффект закруглённости пространства, в частности ими впервые была подмечена вогнутость линии горизонта, чашеобразность земного видимого пространства.

Рекомендуемые репродукции:

Иероним Босх. Семь смертных грехов и Четыре последние вещи. 1475-1480. Прадо.

К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912.

К. С. Петров-Водкин. Полдень. 1917.

К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928.

Практическое задание.

Задача: студентам предлагается выполнить несколько коротких рисунков городского пейзажа, в которых нужно максимально охватить всю широту пространства, используя дугообразные и закруглённые линии при построении композиции.

Цель: раскрыть возможности сферической модели пространства.

Совмещение разных пространственных построений в одной работе и метод монтажа.

Рекомендуемый материал для практической работы.

Все перечисленные в предыдущих темах системы пространственных построений имеют условный характер. Зрительное восприятие, а особенно восприятие художника гораздо сложнее, чем какая-либо перспективная схема. Поэтому художники часто стремились выйти за рамки условной схемы, создавая своё пространство на листе бумаги, холсте и стене.

Ещё в глубокой древности художники достаточно свободно относились к построению пространства, сочетая в одном изображении разные ракурсы, повороты, не подчинённые единой схеме. Фигуры людей, животные, архитектура, предметы изображались так, как это характерно в том ракурсе, который наиболее узнаваем. Древние использовали монтаж изображения. К примеру, у ассирийцев и египтян туловище человека изображалось в фас, причём грудь, голова, ноги, всегда изображались в профиль, но глаз развёрнут по отношению к голове в фас. Пруд или река изображались так, как мы бы видели их сверху, подобно рисунку на карте, лодка с фигурами людей, плывущая по реке, изображалась сбоку. Контрасты масштабов в древних изображениях были обусловлены не какой-либо перспективной системой, а смысловой целесообразностью и глубоким пониманием картинной плоскости.

Не смотря на общее тяготение к аксонометрической системе средневекового искусства, мастера того времени свободно варьировали пространством, смещая и разворачивая отдельные элементы композиции. Одной из характерных особенностей было то, как изображалась архитектура. Здания часто показывались одновременно с разных сторон, и даже более того, одновременно изнутри и снаружи. Это объясняется не неумением рисовать, не варварским искажением, а напротив, огромной зрелостью мастеров того времени, поскольку, создавая на плоскости определённую пространственную модель, художник раскрывает перед зрителем пространство во всей его полноте, в движении, отовсюду сразу, не привязываясь и не подчиняя зрителя какой-то одной точке зрения.

В начале 20 века эклектика пространственных построений и принцип монтажа изображений получили новое развитие в отечественном и зарубежном искусстве.

В качестве одного примера, приведём работу Д. Штеренберга «Аниська». Данная работа наглядно демонстрирует принцип монтажа, в котором отдельные элементы композиции изображены с разных сторон

и не подчинены единой перспективной схеме. Художник своей волей разворачивает плоскость стола и тарелку на зрителя, но, в тоже время, фигура девочки изображена сбоку, ножка стола развёрнута так, как она видна сбоку. Но произведение не распадается на отдельные части, а напротив, воспринимается цельно благодаря жёсткому композиционному построению на плоскости холста.

Сочетание разных видов перспектив в одном произведении также довольно распространено в изобразительном искусстве. Средневековые мастера и художники Раннего Возрождения, когда ренессансная перспектива только вступала в свои права, изображали улицы, стены, крыши, лестницы то сходящимися в глубину, то параллельными, а иногда и расходящимися. Но, как отмечалось в одной из предыдущих тем, в целом пространство тяготело к параллельной перспективе и было довольно условным, не подчинённым математической системе, как это стало позже с введением ренессансной перспективы.

Рекомендуемые репродукции:

Сцена охоты в Нильских зарослях. Роспись гробницы в Фивах. Кон. 15 в. до н. э.

Жорж Брак. Мастерская. 1939.

Д. Штеренберг. Аниська. 1926.

Практическое задание.

Задача: разработка эскиза сюжетной картины, используя метод монтажа и перспективных вариаций.

Цель: овладение данными методами, позволяющими решать разнообразные пластические задачи.

7.3 . Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности

Текущий контроль.

Текущий контроль для оценивания компонентов дисциплинарных частей компетенций, в процессе освоения творческих дисциплин, проводится кафедрой в ходе учебного процесса в форме собеседования и консультаций студентов ведущим педагогом по результатам выполнения самостоятельных работ.

№ п/п	Наименование оценочного средства	Краткая характеристика оценочного средства	Представление оценочного средства в фонде
Текущий контроль			

1	Собеседование	Средство контроля, организованное как специальная беседа преподавателя с обучающимся на темы, связанные с изучаемой дисциплиной, и рассчитанное на выяснение объема знаний, обучающегося по определенному разделу, теме, проблеме и т.д. Рекомендуется для оценки знаний студентов.	Перечень тематических заданий по дисциплине. Различные аспекты тем, разделов дисциплины.
2	Консультация студентов ведущим педагогом по результатам выполнения самостоятельных работ (блиц-просмотр)	Просмотр регламентированного тематического задания, позволяющий провести анализ индивидуальных образовательных достижений студента и определить уровень освоения им основных понятий и умений по дисциплине. Рекомендуется для оценки теоретических знаний и практических умений через реализацию в текущей работе.	Темы творческих заданий по дисциплине.

Промежуточный (рубежный) контроль.

Промежуточный контроль для комплексного оценивания усвоенных знаний, усвоенных умений и приобретенных владений дисциплинарных частей компетенций, в процессе освоения творческих дисциплин, проводится кафедрой согласно графика учебного процесса после изучения каждого тематического раздела дисциплины в форме промежуточного просмотра студенческих работ.

№ п/п	Наименование оценочного средства	Краткая характеристика оценочного средства	Представление оценочного средства в фонде
Рубежный контроль			
1	Зачет с оценкой (промежуточный просмотр)	Целевой просмотр работы студента в рамках изучения каждого из тематических разделов дисциплины. Средство проверки умений студента применять полученные знания по заранее определенной методике для выполнения заданий по дисциплине в целом или отдельных ее разделов. Рекомендуется для оценки теоретических знаний и практических умений через реализацию в текущей работе.	Темы творческих заданий по дисциплине.

Итоговый контроль (промежуточная аттестация).

Итоговый контроль (промежуточная аттестация) обучающихся для комплексного оценивания сформированности дисциплинарных частей

и компетенций в целом в процессе освоения творческих дисциплин проводится кафедрой по итогам очередного семестра в форме экзаменационного кафедрального просмотра студенческих работ и курсовой работы (в некоторых семестрах согласно учебному плану).

№ п/п	Наименование оценочного средства	Краткая характеристика оценочного средства	Представление оценочного средства в фонде
Промежуточная аттестация			
1	Экзаменационный кафедральный просмотр	Просмотр выставки-отчета студентов о выполненных в течении семестра практических творческих работах. Оценка работ кафедральной комиссией по количественным и качественным показателям. Средство оценки знаний, умений и навыков студентов решать задачи, приближенные к профессиональной творческой деятельности через реализацию в выполненных работах. Рекомендуются для оценки теоретических знаний, практических умений и навыков их применения через реализацию в текущей работе.	Данная форма оценочного средства не предусматривает специальную подготовку по экзаменационным билетам, а также не требует присутствия студента на просмотре.

8. Перечень основной и дополнительной литературы

8.1. Основная литература:

1. Основы композиции: учебное пособие / В. Е. Бадян, В. И. Денисенко. - Москва: Академический Проект, 2020. - 175 с. ЭБС «Лань»;
2. Композиция. Теория и практика изобразительного искусства: учебное пособие / Р. В. Паранюшкин. - 7-е, стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. - 100 с., ЭБС «Лань»;
3. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: учебное пособие / Ю. И. Гренберг, С. А. Писарева. - 4-е, стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. - 192 с., ЭБС «Лань».

8.2. Дополнительная литература:

1. Проблемы композиции: сб. науч. трудов под об. Ред. Ванслова В. В.; НИИ теории и истории изобр. искусств РАХ, МГАХИ им. В.И. Сурикова. - Москва. 2000.- 290 с. НЭБ;
2. Алпатов М. В. Композиция в живописи. - М.: Искусство, 1977. - 132 с.;
3. Звягинцев В. А., Малюкова Т. Н. Композиция в живописи: Учеб. пособие. - М., 2015.;

4. Глазова М. В. **Изобразительное искусство. Алгоритм композиции:** учеб. изд.-М.: Когито-Центр, 2012. - 219 с. **НЭБ.**

8.3. Рекомендованная литература:

1. Дехтерёв Б. А. Беседы о композиции: Учеб пособие. - Рязань, 2009 г. Проблемы композиции. Сборник научных трудов под общей редакцией Ванслова В. В. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГАХИ им. В.И. Сурикова. Москва. 1999 г;
2. Бадян В. Е. Основы композиции. - М.: Академический Проект, 2011— 174, 24 л. ил., цв. ил. **НЭБ;**
3. Авсиян О. А. Натура и рисование по представлению. М: Изобразительное искусство. 1985;
4. Гренберг Ю. И. "Технология станковой живописи. История и исследование: монография. Изобразительное искусство. 1982;
5. Н. Н. Волков. «Цвет в живописи». Искусство. 1965;
6. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. Предисловие и комментарии Б. Успенский. М. Искусство 1970г;
7. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. Наука. Москва. 1975 г;
8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Искусство. Москва. 1970 г;
9. Звягинцев В. А., Малюкова Т. Н. Композиция в произведениях изобразительного искусства. Электронное учебное пособие. 2016;
10. Макарова М. Н. Пленэрная практика и перспектива. - М.: Академический проект, 2014. - 248 с **НЭБ.**

9. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»

Указанные в списке издания доступны в следующих официальных электронных базах данных:

- Электронно-библиотечная система МГАХИ им. В.И. Сурикова;
- Электронный федеральный портал «Российское образование» (www.edu.ru);
- Электронный информационный ресурс Российской государственной библиотеки (www.rsl.ru);
- Электронный информационный ресурс российской Национальной библиотеки (www.nlr.ru);
- Педагогическая литература. Режим доступа: <http://www.pedlib.ru/>
<http://www.rchn.org.ru/> - «Российская сеть культурного наследия».
<http://www.culture.ru> - Российский фонд культуры.
<http://www.aki-ros.ru> - Агентство культурной информации.
<http://www.gif.ru> – Информагентство «Культура».
<http://future.museum.ru/> – "Музей будущего" — информационные технологии и культурное наследие. Проект Алексея Лебедева

<http://www.adit.ru/> – Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии (АДИТ)
<http://www.eva-conferences.com/> – EVA — Electronic Imaging, the Visual Arts and Beyond
<http://www.fond-rk.ru/fond/223/proekt-kulturnaya-karta-rossii%20>—страничка сайта «Фонд Русская классика»
www.iskusstvo.ru
www.paintingart.ru

10. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля)

С позиций компетентностного подхода приоритет получают активные методы и формы проведения учебных занятий, способствующие развитию общекультурных и профессиональных компетенций.

С целью формирования и развития компетенций, обучающихся предусматривается широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий.

Во время занятий студенты должны внимательно слушать, что им объясняет преподаватель в процессе выполнения учебного задания. Поскольку преподаватель работает поочередно с каждым студентом, проводя обход, необходимо слушать, что объясняет преподаватель другим, так как ошибки могут быть общие.

В процессе выполнения учебного задания, полезно сравнивать свою работу с другими, это хороший способ проверить свои ошибки. На занятии недопустимо громко разговаривать, отвлекать и мешать другим студентам, включать громкую музыку.

11. Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине (модулю)

Перечень информационных справочных систем, используемых при осуществлении образовательного процесса (порталы, каталоги, поисковые системы):

<http://www.artcyclopedia.com/> – Поисковая система по искусству. Ориентирована в основном на информацию о персоналиях и поиск изображений;

<http://www.groveart.com/> – Обширный ресурс по изобразительному искусству. Ориентирован на поиск разного рода информации и изображений. Предоставляет доступ к электронной версии The Dictionary of Art (1996 г, в 34-х томах);

<http://www.artinfo.ru/> – Мультимедийное издательство, банк данных и сетевой ресурс, предоставляющий информацию о современных художниках России, и процессах, происходящих в современном русском искусстве;

<http://www.guelman.ru/> – проект Марата Гельмана "Современное искусство в Сети". Обзоры текущих событий, выставок и т.п. Авторские рубрики, параллельные проекты. Предоставляет информацию о современном художественном процессе в России;

<http://www.givc.ru> – Главный информационно-вычислительный центр Федерального агентства по культуре и кинематографии;

<http://www.riba.org/> – RIBA-The Royal Institute of British Architects) — сайт Королевского Института архитекторов Великобритании. Предоставляет обширную классифицированную коллекцию ссылок по всем вопросам, связанным с архитектурой, строительством и дизайном. Коллекция постоянно пополняется;

<https://c1296.c3072.ru/> (moodle) - Электронный образовательный ресурс (вход по паролю), используемый при реализации образовательного процесса по дисциплине в дистанционном формате;

<http://pravo.roskultura.ru/> - правовой портал в сфере культуры.

12. Описание материально-технической базы, необходимой для осуществления образовательного процесса по дисциплине (модулю)

1. Аудитории (мастерские, приспособленные для занятий рисунком).
2. Оборудование: мольберты, подиумы, столы, стулья, планшеты, и т.д.
3. Художественные материалы: картон бумага, крафт, уголь рисовальный, карандаши, соус, сангина, акварель, масло, холсты, кнопки, ластик.
4. Аудиовидеотехника для воспроизведения записей.
5. Кабинет с ТСО и его фонды (в т. ч. CD и DVD диски).
6. Библиотека МГАХИ им. В.И. Сурикова, включая ЭБС.

Требования к аудиториям (помещениям, местам) для проведения занятий:

Занятия по дисциплине Композиция (общий курс) проводятся в учебных мастерских, имеющих специальное оборудование и необходимый инвентарь. Одним из основных требований к мастерской для проведения занятий по специальным дисциплинам является ее общая площадь, позволяющая осуществлять работу над заданиями по композиции. Кроме того, должна быть предусмотрена возможность работы над композиционными заданиями при дневном освещении.

Требования к оборудованию рабочих мест преподавателя и студента:

Для обеспечения реализации учебной программы по дисциплине Композиция (общий курс) необходимо следующее материально-техническое оснащение: 1. Учебная аудитория (мастерская), оснащенная мольбертами из расчета 1 мольберт на 1 обучающегося. 2. Стулья и табуретки по 1 шт. на каждого обучающегося. 3. Стеллаж для хранения учебных работ.