**Муниципальное образовательное учреждение**

**дополнительного образования детей**

**«Детская художественная школа**

**имени художника Петра Ефимовича Заболотского»**

**Методическая тема самообразования**

***«Проблемы композиции в изобразительном искусстве, применительно к преподаванию в ДХШ»***

**Преподаватель**: ***Кириллова Гульнара Темирхановна***

**Цель.**

Изучить закономерности возникновения законов композиции для применения в педагогической практике.

**Задачи.**

* Исследовать основные и частные законы композиции;
* Выделить последовательность работы над композиции;
* Сформулировать вывод на основе практического опыта известных художников.

**План**

1. Понятие «композиция».
2. Законы композиции:
* целостность;
* закон контрастов;
* закон новизны;
* закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу;
* выявление композиционного центра.
1. Частные законы:
* выбор формата изображения;
* симметрия и асимметрия;
* ритм;
* закон жизненности;
* закон воздействия рамы на композицию изображения на плоскости.
1. Вывод.
2. Литература.

**Термин «композиция» происходит от латинского «compositio», что означает – составление, сложение, соединение частей.**

Композиция присуща практически всем видам искусства. По законам композиции создаются произведения музыки, архитектуры, скульптуры, живописи, графики, литературы, а также театра и кино.

Наиболее серьёзными работами в области советского искусствознания, посвященного вопросам композиции в живописи, следует считать труды: М. Алпатова «Композиция в живописи» (М. 1940 г.), Н.В.Волкова «Композиция в живописи» (М. 1977г.), В.А. Фаворского «О композиции» (Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие – М., 1988 г.), К.Ф.Юона «О живописи» (М., 1937 г.), Л.Ф Жегин « Язык живописного произведения» (М., 1970 г.), учебник Е.В. Шорохова «Композиция» (М., 1986ш.) для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов.

Каждый автор по-своему решает проблему построения композиции, опираясь на **основные законы**.

Например, Е.В. Шорохов формулирует их следующим образом:

* **закон целостности;**
* **закон контрастов;**
* **закон новизны;**
* **закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу;**
* **закон жизненности;**
* **закон воздействия «рамы» на композицию.**

 К ***композиционным правилам*** он относит:

* ритм;
* сюжетно-композиционный центр;
* симметрию;
* асимметрию;
* параллельность в композиции;
* расположение главного на втором плане.

К ***приемам композиции*** Е. В. Шорохов относит:

* череду впечатления монументальности пространства;
* горизонтали и вертикали;
* диагональные направления.

 К ***средствам композиции*** он относит:

* линию;
* штриховые линии;
* пятно (тональное и цветное);
* светотень;
* законы линейной, воздушной и цветовой перспективы.

Следует отметить, что проблемы композиции в учебной живописи до настоящего времени в достаточном объеме не рассматривались, в связи, с чем проблематика этого вопроса содержит ещё немало спорного и дискуссионного. Но, тем не менее, необходимо высветить основные отправные точки для изучения правил композиции, с помощью которых возможно грамотно построить процесс обучения.

**Первым и основным правилом композиции является НЕДЕЛИМОСТЬ И ЦЕЛОСТНОСТЬ.**

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

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

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

При нахождении конструктивной идеи вначале следует сочетать основные массы, в силуэты которых войдут детали. Значит, разработка деталей допустима лишь после определения положения основных частей композиции. Только задумав подобным образом картину, можно приступить к поискам персонажей, заполняющих этот треугольник. Именно потому, что картина в основе своей задумана с такой простотой и цельностью, мы видим её всю сразу и запоминаем её как целое. Целостно воспринимаются произведения, возникши только подобным образом. Когда же картина как бы склеена из кусочков и не имеет в основе своей широко задуманной конструктивной идеи, мы можем запомнить лишь отдельные, выразительные фигуры из неё. Целого нет.

***Другой чертой***, или свойством, **закона целостности *является необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов композиции.*** Исходя из конструктивной идеи, выделяется центр внимания, подчиняющий второстепенные детали. Этого требует закон целостности, вытекающий из закономерностей зрительного восприятия действительности.

*Опираясь на педагогический опыт, следует отметить, что типичной ошибкой учебной работы является взаимная неуравновешенность частей живописного изображения, т.е. ситуация, когда в интересах нахождения лучшего композиционного решения необходимо увеличить или уменьшить площадь изображения, переместить композиционный центр, изменить акценты в цветотональной структуре.*

*Часто встречается недостаток, выражающийся в распаде композиции на две или несколько частей, каждая из которых может существовать самостоятельно. Ошибка заключается в неумении найти конструктивно-практические связи, объединяющие различные части живописного произведения.*

В природе форма и цвет существуют как части целого, в единстве со средой, в которой они находятся, во взаимосвязи между собой и пространством, имеющим глубину. В силу этого предметы видятся в сокращениях, ближние – более крупно, чем дальние, теряющие при этом интенсивность своей окраски и значительное число деталей. В совершенной композиции всё настолько уместно, что нельзя убрать ни одну деталь без ущерба для целого. Все части находятся во взаимной связи и соподчинении.

Закон целостности требует неповторимости элементов композиции, включая сюда формы, размеры, интервалы, характеры, типы, жесты и т.д. Всё похожее должно либо объединиться в силуэт, либо резко отличаться, индивидуализироваться.

Изображаемые предметы целесообразно размещать так, чтобы они легко и ясно воспринимались зрителем, даже в том случае, если они частично закрыты другими предметами. Нельзя допускать, чтобы соприкасающиеся в композиции предметы совпадали своими силуэтами или сливались, так как одни из них будут восприниматься как продолжение других. Отсюда возникнет путаница и станет неясным, каким из соприкасающихся фигур принадлежит та или иная часть тела.

Вторым важным законом является **ЗАКОН КОНТРАСТОВ**.

Основными контрастами в изобразительном искусстве являются тоновой (светлотный) и цветовой природные контрасты. На их основе возникают и действуют другие виды контрастов:

* контрасты линий, форм, размеров, характеров, состояний;
* контрасты, связанные с идеями (контрасты идеи, положений);
* контрасты в построении сюжета (контрасты в нахождении конструктивной идеи)

и т.д.

На основе вышесказанного о контрастах, определяя роль и значение контрастов в изобразительном, да и в других видах искусства, следует сказать:

1. контрасты являются законом композиции, представляющим собой специфическое проявление всеобщего закона диалектики – закона единства и борьбы противоположностей;
2. без контрастов нельзя создать не только произведения искусства, но даже простое изображение, в том числе линейный рисунок. Контрасты – это необходимое условие для того, чтобы зритель увидел изображение, так как без них изображение сольется с фоном по тону или цвету;
3. контрасты создают выразительность произведения искусства и поэтому выступают воздействующей силой композиции;
4. контрасты в композиции выступают как композиционная сила не только с точки зрения «механики» построения, т.е. построения композиции, как какой-то структуры, но и с точки зрения творческого процесса создания художественных образов. Большая часть творческого процесса создания художником произведения – от появления замысла и первых черновых эскизов композиции до завершения – это всё композиционная работа, которая пронизана мыслью об основной идее, об основных образах и облике произведения. А это всегда, даже в первоначальном замысле, когда образ произведения находится в зрительной памяти художника, предполагает наличие тех или иных контрастов. Поэтому основная работа над произведением связана с проблемой определения характера контрастов в связи с созданием художественного образа.

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

*В портретном искусстве и в сюжетных картинах различной тематики с давних времён художники пользовались тональными контрастами, показывая светлую фигуру на тёмном фоне (например, «Портрет герцогини де Бофор» Т. Гейнсборо, «Возвращение блудного сына» Рембранда). В XIX веке мастера стали применять светлый фон в портрете. В картине В.А. Серова «Девочка с персиками», например, смуглое лицо девочки изображено легким силуэтом на фоне светлого окна.*

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

*Ещё Леонардо да Винчи в своём «Трактате о живописи» обращал внимание на то, что в композиции следует сочетать контрасты: рядом с высоким ставить низкого, с толстым – худого, с фигурой одетой в бархат, с его тяжёлыми складками, - фигуру, драпированную в шёлк, дающий мелкие и острые складки и т. д..*

***Отсутствие контрастов неизбежно порождает вялое, серое, скучное произведение.***

Выразительность композиции неразрывно связано с новизной. Поэтому следующим законом композиции можно считать **ЗАКОН НОВИЗНЫ**.

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

Предметы и явления действительности, которые обычный человек воспринимает примелькавшимися, неинтересными, художник видит необыкновенными, красивыми по форме, цвету, он стремиться проникнуть в их состояние, настроение и передать в образах искусства. Новизна имеет отношение и к темам, и к художественным средствам, и к композиционным решениям.

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

Так как искусство является формой эстетического назначения и отображения действительности, новизна в искусстве проявляется в эстетическом «открытии мира».

Далее следует **ЗАКОН ПОДЧИНЕННОСТИ ВСЕХ СРЕДСТВ КОМПОЗИЦИИ ИДЕЙНОМУ ЗАМЫСЛУ.**

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

Этот закон требует учёта соотношения объемов, цвета, света, тона и формы, а также передачи ритма и пластики, движения или состояния относительного покоя, симметрии или асимметрии. Он требует определения отношения размеров всех фигур к размеру картины, сюжетного центра к другим частям композиции. Соразмерность частей и элементов должна быть решена как гармоничное сочетание пропорция, чтобы произведение создавало впечатление единого целого. Все эти вопросы должны решаться художником в соответствии с идейным замыслом.

Наряду с законом подчиненности идейному замыслу нельзя обойти проблему – **ВЫЯВЛЕНИЯ КОМПОЗИЦИОННОГО ЦЕНТРА**.

Эта часть живописного произведения, которая выражает мысль его содержания. В сюжетной живописи композиционной центр выражает сюжетную линию изобразительного повествования.

***Построение всего живописного произведения выполняется для выявления композиционного центра – главного идейного содержания, нахождения конструктивных пластических связей второстепенных частей и деталей, подчёркивающих композиционный центр.***

Композиционный центр живописного произведения выделялся местоположением на изображаемой плоскости, освещённостью, цветотональными контрастами, колоритом, моделировкой объема элементов изображения и другими изобразительными средствами.

Композиционный центр присутствует не только в живописи, но и в графике, ДПИ, в частности в художественном оформлении текстильных изделий, скульптуре, архитектуре.

Н. Н. Волков называя композиционный центр – композиционным узлом, так охарактеризовал его значение:

*«Композиционным узлом мы называем главную часть картины, связывающую по смыслу все другие части. Это главное действие, главные предметы (в натюрморте), цель главного пространственного хода или собирающее цветовой строй главное пятно в пейзаже.*

Центр композиции не всегда изобразительно заполнен. Центр может оставаться пустым, быть главной цензурой в ритмическом движении групп слева и справа.

Незаполненность центра останавливает внимание и требует осмысления. Это композиционный знак смысловой загадки.

В искусстве встречаются разнообразные приёмы размещения композиционного центра живописного изображения на плоскости. *Классические приёмы совпадения композиционного центра с геометрическим центром мы видим в русской иконописи, в «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Примерами смещения композиционного центра относительно геометрического являются «Возвращение блудного сына» Рембранта, многие фрески Джотто, в русской живописи – картина И. Е. Репина «Не ждали», А.К. Саврасова «Грачи прилетели»».*

Если смысл диктует смещение композиционного центра за пределы центральной зоны живописной плоскости, то композиционный центр выделяется другими средствами: освещённостью, цветотональными контрастами, мощной акцентировкой форм элементов изображения.

Расположение композиционного центра может быть как на I, так и на II пространственном плане, что тоже обусловлено содержанием произведения.

*В сюжете живописи П.А. Федотова «Свежий кавалер» и «Завтрак аристократа» композиционный центр находится на первом пространственном плане. В натюрмортах, как правило, на втором. В произведениях В.И.Сурикова «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» композиционный центр находится на втором плане. В некоторых произведениях сюжетно-композиционный центр значительно удалён от первого и второго планов: А.А.Иванов «Явление Христа народу». Однако небольшая фигура одинокого Христа акцентирована соотношением с обширным пространством и толпой, ожидающей прихода Мессии.*

В искусствоведческих анализах композиции встречается принцип выделения композиционного центра посредством геометрической фигуры – круга и треугольника. Могут быть: квадрат. прямоугольник, пятиугольник и шестиугольник , овал и др.

В отдельных произведениях живописи можно найти выделение композиционного центра сочетанием двух геометрических фигур, например треугольника и квадрата, круга и квадрата. Например, в «Празднике четок» А.Дюрера - в тесном переплетении фигур.

Символика круга и овала, которая обычно трактуется как идея совершенства и завершённости, часто использовалась в русской иконописи.

Проблему неоднородности поля картины рассмотрел М. Алпатов.

*Нижняя часть картины – самая устойчивая. Это её земля, независимо от того, изображена она или нет. Верхняя часть – это её небо, самая легкая часть картины, поэтому ей часто придавали сферическую форму. Самая главная часть картины находится в центре.*

Акцентированию композиционного центра живописного произведения способствует свойство человеческого зрения не воспринимать одинаково отчётливо все элементы композиции. Если взгляд направлен на композиционный центр, то человек видит его отчётливо, а все остальные детали менее чётко, так как они зрительно подчинены композиционному центру. Такого же впечатления необходимо добиваться в учебных работах.

***В результате завершающего работу обобщения необходимо стараться максимально воплотить первоначальный творческий замысел, акцентировать композиционный центр, найти конструктивно-пластические связи всех частей изображения, колористическую гармонию и чёткую тональную и пространственную организацию изображения.***

**Кроме основных**, всеобщих законов композиции в изобразительном искусстве, в отдельных видах и жанрах **действуют частные законы композиции**, отражающие существенные признаки и специфику построения произведений определённых видов и жанров.

Среди **частных законов** можно назвать:

* ***закон жизненности***
* ***закон воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости***
* ***выбор формата изображения***
* ***проблема ритма***
* ***симметрия и асимметрия в композиции***

Одна из первых задач композиции живописного произведения – выбор формата плоскости.

***ВЫБОР ФОРМАТА ИЗОБРАЖЕНИЯ***

Практика живописи выработала следующие форматы плоскости: прямоугольник, расположенный вертикально, горизонтально, круг, квадрат, а также более сложные. Организация изображения в формате различной конфигурации имеет, с одной стороны, свою специфику, а с другой – часто определяет восприятие изображения в произведениях живописи.

Вытянутый вверх формат придаёт изображению ощущение стройности и возвышенности. Холст в виде прямоугольника, по горизонтали – удобный формат для изображения эпического действия. Чрезмерное увеличение формата по вертикали превращает изображение в свиток. Чрезмерное увеличение формата по горизонтали превращает изображение во фризовую композицию, состоящую из нескольких многофигурных групп.

Композиция в круге или овале строится относительно воображаемых взаимно перпендикулярных центральных осей. Живописные изображения в круге и овале применяются в архитектуре, овал часто применяется, как формат для изображения портрета человека, так как его конфигурация легко соотносится с овалом человеческого лица. Композиция живописного произведения в квадрате практически всегда зрительно уравновешена.

Поиск выразительного и убедительного формата изображения – одна из основных задач при работе над эскизом.

Организация элементов изображения в живописи в ряде случаев осуществляется с помощью симметрии, асимметрии и ритма.

***СИММЕТРИЯ*** в искусстве отражает принцип строения органической и неорганической материи реальной действительности, которая изобилует симметрично устроенными формами. Однако в природе трудно найти абсолютно точные симметричные формы. Симметрия никогда не реализуется в изделиях человека и в природных объектах – кристаллах, растениях, животных – с математической точностью.

В живописи симметричные формы или части изображения нельзя описать известными формулами зеркально отражения или конгруэнтности. В живописи симметрия выражается в «размытых» приблизительных соответствиях. В данном случае можно говорить лишь об «образной» симметрии.

Образная симметрия в живописных композициях выполняет две функции: членения, разделения изображения на две или несколько частей и объединения частей изображения вокруг предполагаемой оси симметрии.

Симметричное расположение элементов изображения в живописи создаёт впечатление композиционного равновесия, покоя, статики.

***АСИММЕТРИЯ***по своей структуре антипод симметрии. В асимметричной композиции композиционный центр смещён относительно геометрического цента, что создаёт впечатление динамики, движения.

Зрительное равновесие в асимметричных динамических композициях достигается нахождением пропорций между интервалами больших и малых изобразительных форм. Нахождение пластической и ритмической организации цветотональной структуры изображения при выявлении основного пластико-ритмического движения форм и подчинённости ему остальных – грандиозная задача создателя асимметричной композиции.

***РИТМ***. Особенности проявления ритма в живописи представляет собой довольно сложную проблему. Слово «ритм» происходит от греческого rhythmos, что означает мерное течение, мерность, такт. Проблема теории ритма достаточно полно разработаны в музыковедении и поэтике, в изобразительном искусстве теория ритма практически не сформулирована.

Существует два типа ритмических закономерностей:

* относительно устойчивая регулярная канонизированная;
* переменная нерегулярная неканонизированная.

В живописи в отличие от орнаментального искусства, применяется нерегулярный неканонизированный ритм.

Ритм в живописных произведениях проявляет себя в нескольких случаях:

* при распределении произведения на плоскости;
* при распределении цветотональной системы изображения (колористических, тональных акцентов и контрастов);
* при распределении живописных мазков.

Выразительность контрастов проявляется в композиции не хаотично, а закономерно посредством ритма. Ритмическая основа композиции скрыто или явно присутствует в каждой творческой работе.

Ритм является основополагающим средством организации изображения на плоскости. Следует включать в обучающую программу упражнения на ритмическое заполнение плоскости соответствующим замыслу композиции элементам.

***ЗАКОН ЖИЗНЕННОСТИ***. Выступает не как всеобщий закон композиции, а как частный, проявляющий своё действие в произведениях изобразительного искусства, в которых ставится задача передачи движения во времени. Поскольку в таких произведениях время присутствует как фактор, то передача в них ощущение движения во времени выступает как композиционная задача.

Закон жизненности требует, чтобы в произведениях искусства был передан, прежде всего, смысл движения во времени и тем самым чувство жизненности отраженного.

В изобразительном искусстве композиция представляет собой конкретную разработку идейной и сюжетно-тематической основы произведения о распределении предметов и фигур в пространстве, установленным соотношением объёмов, света и тени, пятен и контрастов.

***ЗАКОН ВОЗДЕЙСТВИЯ «РАМЫ».*** Полностью закон формулируется как закон воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости.

 *Совершенно справедливо говорил Н.Н.Волков о типичном для наших дней забвении того, что даже самая «иллюзорная» картина, есть изображение исчерпывающее, завершённая «в раме».*

Очевидно, что настоящая композиция – это композиция, согласованная с «рамой», с форматом. «Рама» выступает как неотъемлемая часть композиции.

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

1. предмет, изображенный близко «к раме», в результате привычки у зрителя к ощущению глубины картины, воспринимается почти слитно с ней;
2. предмет, расположенный в отдаленности от рамы, особенно в центральной части композиции, будет восприниматься лежащим в глубине;
3. ровное плоское поле, благодаря наличию «рамы» становиться пространством, своеобразной «пещерой», перспективно и метрически неопределенной.

***Грамотно строя обучение преподаватель обязательно должен формировать у воспитанников эстетический вкус и приучать к завершенности даже учебных композиций с учётом вышеописанных законов.***

Литература:

1. М. Алпатов «Композиция в живописи» (М. 1940 г.)
2. Н.В.Волков «Композиция в живописи» (М. 1977г.)
3. В.А. Фаворский «О композиции» (Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие – М., 1988 г.)
4. К.Ф.Юона «О живописи» (М., 1937 г.)
5. Л.Ф Жешнц « Язык живописного произведения» (М., 1970 г.)
6. Учебник Е.В. Шорохова «Композиция» (М., 1986г.) для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов.