

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

«ФОРМЫ И СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ»

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС**



Брест 2015

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

**«ФОРМЫ И СРЕДСТВА
СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ»**

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС**

Брест 2015

УДК [(741.021/4+743):744.43] (072)

Цель методических указаний – системно изложить теоретические основы современной живописи, а также предложить методику практического обучения ее основам. Помочь студентам представить тенденции развития современной живописи и освоить ту теоретическую базу, на основе которой выполняются практические задания по предмету «Живопись». Предназначено студентам специальности 1 -69 01 01 для изучения предмета «Живопись».

Составитель: О.М. Гайдукович, доцент кафедры АПир,
Член Союза художников РБ

Рецензент: Н.П. Кузьмич – Заслуженный деятель искусств РБ,
лауреат международных конкурсов ДПИ, лауреат
премии Президента РБ – «За духовное возрождение»,
член Белорусского Союза Художников (БСХ).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Раздел I ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ	5
Раздел II СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА	6
2.1. Форма	6
2.2. Цвет.....	7
2.3. Фактура	9
Раздел III ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ НА ПЛОСКОСТИ	10
Раздел IV ОРГАНИЗАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НАТЮРМОРТ, ПЕЙЗАЖ И ДР.). ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ	14
4.1. Равновесие	14
4.2. Единство и соподчинение. Композиционный центр.....	15
Раздел V СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	17
5.1. Ритм	17
5.2. Контраст, нюанс, торжество, пропорции.....	17
Раздел VI ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ	19
6.1. Фронтальная композиция.....	19
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	23

ВВЕДЕНИЕ

Анализируя глобальные процессы в современном искусстве, можно прийти к выводу, что оно выходит на новую траекторию развития. Это новое состояние мира и сознания, характерной чертой которого является непрерывное движение идей и субъектов в архитектурном и художественном пространстве, исчезновение всяких границ – реальных и иллюзорных.

В современном мире невозможно создать герметическое, ограниченное от внешних влияний общество, но существует эффективный механизм возобновления форм культового развития – традиция. Именно благодаря своеобразной консервативности сохраняются и качественное академическое образование, и высокий уровень профессионализма. Однако, социальные и политические катаклизмы конца прошлого века вызвали перемены в формах и средствах творческого самовыражения большинства архитекторов, дизайнеров и художников. Произошло переосмысление наработанного прошлыми поколениями отношения к средствам и формам, на которых базируется современное творческое мышление.

Творцы старшего поколения были приверженцами классических видов искусства, которые внимательно относились к стилистическому единству произведений, к подчинению выразительных средств идеи, к ясному прочтению образа.

Мастера современной генерации легко перемещаются по стилям и эпохам, осмысляя традиции истории, адаптируя памятники и артефакты иных цивилизаций. Право на собственное творческое решение архитекторам, дизайнерам и художникам дает высокая степень рефлексивности, характерная для современного человека. Внутренняя логика построения изобразительного или объемного пространства обуславливает метафоричность языка, где автор приглашает вглубь символических пластов произведения.

В методических указаниях сделана попытка в доступной форме рассмотреть основы построения художественного произведения, в данном случае живописного, системно изложить теоретические основы современной живописи.

Рассматриваются конкретные примеры, анализируются классические произведения искусства, которые являются творческим наследием человечества и могут подсказать то или иное решение волнующей художественной задачи. Этот разговор немислим без обучения основам композиций, которые базируются на глубоком знании и осмыслении творческого опыта, накопленного человечеством в области культуры. Данные методические указания также дают возможность самостоятельно освоить основы построения современного живописного произведения, начиная от задумывания художественного образа, до организации композиционного пространства натюрморта, пейзажа, интерьера.

Раздел I

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Результатом творческого процесса является произведение, форма выражения которого может быть самой разнообразной. Это и архитектурное сооружение, и живописное полотно, и национальный костюм, и дизайн автомобиля, и т.д.

Но произведение будет представлять художественную ценность только в том случае, если оно создано по законам гармонии и несёт в себе художественный образ.

Художественный образ – это выражение творцом своего «я», своего ощущения, личного видения предмета, явления, окружающего мира. Это внутреннее состояние, душевный настрой художника, остро чувствующего, пропускающего через себя и передающего нам, зрителям, свое понимание действительности. Это форма отражения, воспроизведения объективной реальности с позиции определенного эстетического идеала в искусстве. Художественный образ представляет собой взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, части и целого, содержания и формы. Благодаря слиянию в творческом процессе этих противоположностей в единый, целостный художественный образ, творец получает возможность создания яркого, эмоционально выразительного произведения.

Именно с художественным образом связана способность искусства доставлять человеку глубокое эстетическое наслаждение, пробуждая в нем чувство прекрасного [3].

Художественный образ произведения может быть выражен символом, принадлежащим к определённой культуре или эпохе, что потребует для его прочтения дополнительных знаний. Но есть художественные произведения, образы которых понятны всему человечеству, независимо от времени их создания.

История искусств убедительно доказывает, что существуют определённые художественные средства выражения, используемые для создания произведений. Это форма, цвет, фактура. Профессионально и грамотно применяя эти средства, можно добиться наибольшей выразительности при создании художественных образов [3].

Раздел II

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

2.1. Форма

Одним из основных изобразительных средств выражения художественного образа является форма.

Точка, линия, пятно – все это элементы организации плоскостной композиции. В зависимости от конфигурации линия и пятно воздействуют на зрителя. Восприятие формы человеком происходит на ассоциативном и интуитивном уровне. Чисто физическое восприятие существует также – рядом с активным, огромным пятном на стене мы ощущаем дискомфорт. Высокий культурный уровень и богатый духовный мир зрителя дает возможность яркого и разнообразного воздействия формы на человека.

Существует много вариантов простейших форм пятна. Разберем четыре варианта из них, которые являются основными [3].

Квадрат	Законченность, устойчивость, утверждение. При определенных условиях – тяжесть, которой чуждо движение.
Треугольник	Активность, возможность движения. Может вызывать агрессию. В положении вершиной вверх – устойчивость, вершиной вниз – сверхнеустойчивость. Борьба противоположностей.
Круг	Идея природы, Земли, мироздания. Ассоциируется с понятиями «добро», «счастье», «жизнь».
Форма «амебы»	Неустойчивые образы. Ассоциируется с романтизмом, пессимизмом.

Помимо пятен **линиям** также свойственно выражение образа. Это зависит от силуэта пятна, ограничивающего силуэт. Округлые кривые ближе к образам круга, угловатые, ломаные – к треугольнику.

К элементам композиции на плоскости относится **точка**. Это тоже форма, активность которой воспринимается от ее «одионочества» или сочетания нескольких точек и других элементов.

Совокупность разных форм придает художественному образу более богатый ассоциативный строй и разностороннюю эмоциональную характеристику. Чтобы еще больше воздействовать на зрителя, в творчестве активно используют такие приемы, как стилизация и трансформация.

Стилизация – прием, позволяющий выявить наиболее характерные черты предмета и отбросить ненужные детали для более точной организации образа.

Трансформация – изменение формы предмета, трансформирование ее размеров, отдельных частей, подчеркивание остроты, угловатости и т.д. для создания более выразительного образа.

Форма – это основополагающее средство выражения художественного образа, но не единственное. Цвет в совокупности с формой, дает более богатые по своему содержанию и эмоциональному воздействию произведения.

2.2. Цвет

В сочетании с формой цвет как средство позволяет выражать и передавать тончайшие оттенки человеческих чувств, переживаний, сложные абстрактные понятия и представления.

Окружающий нас мир – это, прежде всего, мир цвета. Художественный образ каждый из авторов трактует по-своему, создавая сложные переплетения цветовых контрастов и нюансов. Не смотря на это, зрителю становится понятно сочетание смыслов и значений, потому что цвет – самое мощное по воздействию на человека средство выражения художественного образа. Задача, которую решает художник, – выявить сущность предмета, а не просто передать поверхностную схожесть. Сила и выразительность цвета как художественного средства не ограничивается его символикой и традициями использования, это всегда поиск, путь проб и ошибок. XX век для развития художественной мысли – это век эксперимента. Век, когда выдающиеся художники не только предчувствовали мировые катастрофы, но и спасли художественные традиции от полного уничтожения. Художники русского авангарда в первую очередь были экспериментаторами, пытливы изучавшими не только форму, но и цвет – как явление, поддающееся научному анализу [3].

Современные архитекторы, дизайнеры и художники должны учиться пользоваться цветом не только интуитивно. Необходимо изучать и выделять объективные составляющие его восприятия [2]. Природа цвета может рассматриваться с разных позиций: физиологи изучают различные аспекты воздействия света и цвета на зрительный аппарат человека, психологи – влияние цвета на психику и эмоциональное состояние человека, химики – пигменты и цветные материалы, проблемы прочности и стойкости. Людей творчества в большей степени интересует субъективное в восприятии цвета.

Структура восприятия цвета сложна. Цветовое решение зрительно-го образа соединяет символическое и психологическое, объективное и субъективное в одно целое. Истинно талантливый художник балансирует между хаосом неуправляемого интуитивного и стройной логической системой гармонизации цвета. Эмоциональный контакт, который может

сильно повлиять на психологическое состояние человека, – это цель диалога между зрителем и произведением искусства.

Эмоциональная реакция зависит от устойчивых и неустойчивых ассоциаций.

Устойчивые ассоциации вызываются цветом у большинства людей – это **физические**. Например, **температурные** – холодные или теплые цвета. Они формируют устойчивую характеристику цвета и делят все хроматические цвета на 2 группы: теплые и холодные. **Восприятие зрителем теплых и холодных сочетаний в живописи создает эффект пространства**. Теплые цвета, такие как желто-оранжевый, оранжевый, красно-оранжевый, красный, красно-фиолетовый и фиолетовый, будут зрительно выдвигать элементы в живописном произведении относительно плоскости. Холодные, такие как сине-фиолетовый, синий, сине-зеленый, зеленый и их оттенки будут создавать эффект зрительного углубления, отступления в картине.

Другая группа физических устойчивых ассоциаций – **весовые**: тяжелые, легкие, воздушные цвета. Они подсказывают, какие цвета будут зрительно утяжелять элементы в произведении, то есть не давать им «двигаться» в пространстве, а какие, наоборот, стремятся вверх. Это значит, что физические ассоциации помогают строить структуру композиции в картине. По горизонтали (близко-далеко; тепло-холодно) и по вертикали (вверх-вниз; легко-тяжело) [3].

Неустойчивые ассоциации – это группы ассоциаций, которые проявляются у разных людей по-разному в зависимости от возраста, пола и культурно-исторических традиций. Это ассоциации, связанные с органами чувств: **звуковые** (тихий, громкий, звонкий, глухой). Мир этих ассоциаций очень тонок и эмоционально сложен, но, тем не менее, их нельзя исключать из творческой деятельности. В истории культуры есть примеры творческого синтеза звука и цвета, музыки и живописи (творчество Чюрлёниса и композитора Скрябина) [3].

Тактильные ассоциации связаны с ощущениями, которые рождаются у человека в момент прикосновения к какой-либо поверхности (красный цвет воспринимается как плотный и вязкий, голубой цвет – неплотный, черный цвет – очень плотный, фиолетовый цвет – шороховатый) [3].

Вкусовые ассоциации определяются наиболее сложно; большую роль в формировании ассоциативных пар «вкус-цвет» играют культурно-исторические традиции. В русском языке, описывая оттенок цвета, используются вкусовые ассоциации: чернично-сиреневый, малиновый, лимонно-желтый [3].

Различные группы ассоциаций по-разному эмоционально влияют на зрителя, помогают создавать позитивные, негативные, безразличные, веселые и т.п. эмоциональные реакции. Важно, чтобы автор, в зависимости от цели и задачи, поставленной перед ним, смог осознанно выстроить цветовой колорит своего произведения [1].

Гармония цвета и формы дает огромные возможности для создания художественного образа. Только практическое решение творческих задач, анализ ранее созданных произведений искусства и свобода эксперимента позволяют полностью раскрыть возможности этих изобразительных средств.

2.3. Фактура

Фактура – это одно из свойств предметного мира, наряду с формой и цветом помогает ориентироваться в окружающей действительности, а также одно из средств выражения художественного образа.

Фактуру мы воспринимаем зрительно (она отображает или поглощает свет) и осязательно (соприкасаясь с материалом, мы сохраняем ощущение от его поверхности).

Ассоциации, вызванные фактурой, могут длительное время оставаться в памяти. Так, материальное (фактура) рождает духовное, а духовное хранит память о материальном. Например, агрессивные, жесткие образы связаны у нас с блестящими, колючими фактурами. А мягкие, шероховатые ассоциируются с покоем и тишиной [3].

Фактура может вызывать у зрителя эмоциональные ощущения, оказывать психологическое воздействие. Она может быть приятной и неприятной, беспокойной и монотонной, радостной и скучной, нежной и колючей.

Фактура, как цвет, не может существовать без формы.

В сочетании с формой фактура объема или пятна может зрительно усиливать воздействие на зрителя, на его чувственно-эмоциональное восприятие, вызывать образы, ассоциации, воспоминания.

Разнообразие и неповторимость фактур дают широкие возможности для создания художественных образов.

РАЗДЕЛ III

ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ НА ПЛОСКОСТИ

Плоскость является посредником между творцом и зрителем, ощущается и воспринимается каждым человеком по-своему, то есть субъективно. Но существует и объективное восприятие.

Поэтому, прежде чем создавать плоскостные, будь-то живописные или просто формальные работы, где действуют законы плоскостной композиции, необходимо изучить закономерности их восприятия.

«Восприятие плоскости у европейцев отличается от ее восприятия представителями восточной культуры, которые при письме располагают строки вертикально. Мы же причитываем плоскость слева направо и из верхнего левого угла в нижний. Поэтому точка, расположенная в верхнем левом углу, не вызывает никакого дополнительного вопроса, а воспринимается естественно. Перенесение ее в любое другое место привлекает более активное внимание зрителя. При построении композиции на плоскости необходимо учитывать и использовать оптические иллюзии восприятия самой плоскости, а также точки, линии или пятна на ней» [3], [рис. 1, рис. 2].

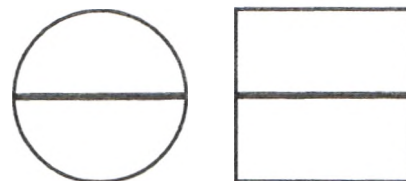
Эти примеры доказывают существование объективного восприятия, которое необходимо учитывать, делая компоновки произведения. Для создания компоновки живописной работы необходимо развивать чувство **меры** - то есть количественное ощущение массы элемента или элементов и плоскости [рис. 3].

Геометрическое и оптическое восприятие формы

Геометрически точный квадрат кажется ниже по высоте, а следовательно, оптический квадрат должен быть слегка вытянут в высоту. Глаз склонен к преувеличению всего горизонтального и более слабому восприятию вертикально.



При геометрически точном разделении формы на две равные части нижняя часть кажется меньше, поэтому необходима оптическая корректировка членения. Глаз переоценивает верхнюю и недооценивает нижнюю часть плоскости, поэтому любую фигуру, чтобы она казалось расположенной в центре плоскости, следует немного сместить вверх.



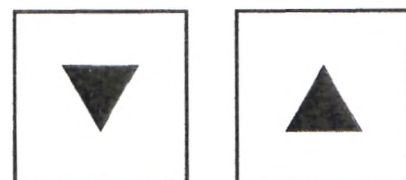
Горизонтальная линия кажется толще, чем такая же вертикальная.



Один и тот же круг выглядит по-разному в зависимости от его расположения на плоскости. Вверху - легким, парящим; внизу - тяжелым, грузным. Причем на черном фоне это свойство выражается активнее.



Треугольник, обращенный вершиной вверх, выглядит устойчивым, а в перевернутом виде форма неустойчива.



Равновеликие фигуры воспринимаются разными. Свечение белых фигур на черном фоне раздвигает зрительно их границы, и они кажутся заметно крупнее, чем точно такие же черные на белом фоне.



Горизонтальные линии, образующие квадрат, зрительно удлиняют его в высоту, вертикальные - расширяют.

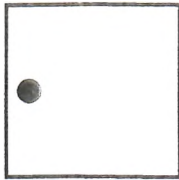


Рисунок 1 – Геометрическое и оптическое восприятие формы

ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ НА ПЛОСКОСТИ

Восприятия точки, линии, пятна на плоскости

Неподвижная точка.



Точка начинает движение и образует линию.



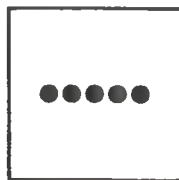
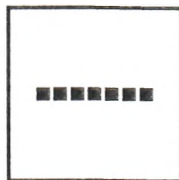
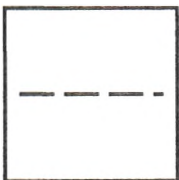
Вертикальная линия напряжена под действием силы тяжести.



Зависшая точка, готовая к раскачиванию, колебаниям маятника.



Образуется мнимая оптическая линия. Эта связано с устойчивым прочтением плоскости.



Диагональная линия имеет четко обозначенное направление движения.

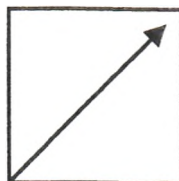
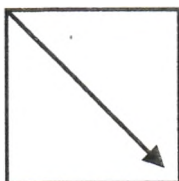
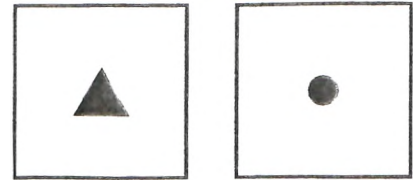


Рисунок 2 – Восприятие точки, линии пятна на плоскости

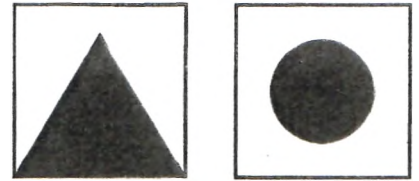
ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ НА ПЛОСКОСТИ

Количественное ощущение массы элемента и плоскости

Плоскость подавляет элемент и имеет первостепенное значение.



Круг и треугольник подавляют плоскость, уничтожают ее. Форма как бы сползает с плоскости, чувствуется явная неуравновешенность элемента с плоскостью.



Соотношение фигуры и плоскости найдено более правильно. Если мы сравним площади фигур, то окажется, что у круга площадь больше, однако оптически они смотрятся равноценно. Это говорит о том, что открытая, агрессивная форма (в данном случае треугольник) требует большей плоскости для уравнивания.

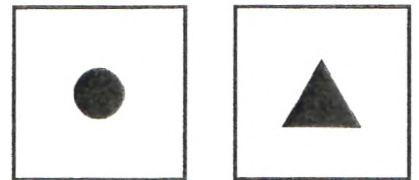


Рисунок 3 – Количественное ощущение массы элемента (изображения) и плоскости

РАЗДЕЛ IV

ОРГАНИЗАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НАТЮРМОРТ, ПЕЙЗАЖ И ДР.). ЗАКОНЫ КОМПОЗИЦИИ

«Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждение глаза, подобен зеркалу, которое отражает противопоставленные ему предметы, не обладая знанием их».

Леонардо да Винчи

«Утверждение, что композиция не подлежит научно-методическому обоснованию, тем более странно, что, как правило, композиция произведения любого вида изобразительного искусства, в том числе и живописи, заранее обдумывается. Основы изучения рисунка и живописи тесно смыкаются с законами композиции».

А.А. Дейнека

«Композиция существует с момента, когда предметы начинают изображаться не только ради них самих, но для того, чтобы их внешний вид передал отзвуки, которые они вызывали в нашей душе».

П. Руссо

«Композиция есть искусство размещать декоративным образом различные элементы, которыми располагает художник для выражения своих чувств. В картине каждая часть будет видна и будет играть роль, которая ей предназначена. Все, что не имеет пользы для картины, тем самым вредно...

Я не могу рабски копировать натуру, я вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины...

Для меня все заключается в концепции, необходимо, поэтому с самого начала иметь ясное представление о целом».

А. Матисс

4.1. Равновесие

Творческая профессия в первую очередь требует знания законов гармонии и средств, помогающих создавать гармоничные произведения.

Создавая произведение, т.е. гармонию, необходимо выполнить два её непеременных условия: первое – равновесие, второе – единство и соподчинение. Таковы основные законы композиции.

Остановимся на композиционном равновесии. Это такое состояние композиции, при котором все её элементы сбалансированы между собой. Равновесие зависит от расположения основных масс композиции, от организации композиционного центра, от пластического и ритмического

го построения композиции, от её пропорциональных членений, от цветовых. Тональных и фактурных отношений отдельных частей между собой и целым.

Равновесие по-разному проявляется в симметричных и ассиметричных композициях. Уравновесить симметричную композицию гораздо легче, чем ассиметричную и достигается это более простыми средствами, т.к. симметрия уже создаёт предпосылки для композиционного равновесия. Правильно найденная симметричная композиция легко воспринимается, но история искусств подтверждает, что ассиметрично построенные по законам гармонии композиции ничем не уступают, с точки зрения художественной ценности, симметричным. Использование ассиметрии позволяет более активно относиться к плоскости, на которой необходимо расположить группу элементов. В этих случаях значительно сложнее уравновесить композицию, но для этого существуют такие изобразительные средства, как цвет, его насыщенность, форма и её конфигурация, ориентация на плоскости, а также средства гармонизации: ритм, пропорция, контраст, нюанс и масштаб.

Разговор о равновесии приводит к выводу о том, что всё взаимосвязано: и количество элементов, и их конфигурация, и их соотношение с композиционной плоскостью и между собой, и их цветное, тоновое решение. Это второе условие гармонии – единство и соподчинение [3].

4.2. Единство и соподчинение. Композиционный центр

Великие философы, скульпторы, архитекторы, художники, ученые, такие как Пифагор, Платон, Ньютон, Альберти, Леонардо да Винчи, Поликлет, Дюрер, Витрувий, Гегель, Кант, Планк, Павлов, Эйнштейн в разное время посвятили свои труды идее о красоте и гармонии. Разные были версии и все они составляли части одного целого. Мир – это гармония и ритмика, считали греки. Ученые доказывали, что познание единства и есть познание гармонии. Открытие законов в отдельных областях науки не могло претендовать на звание всеобщего закона гармонии. А ведь гармония – «это особое, целостное единство, охватывающее абсолютно все сущее, как материальное, так и идеальное. Гармония – закон именно такого единства, закон целого» [6]. Гармония «выражает в основном не количество, а качество, сущность, красоту» [3].

Гармония – это связь различных частей в единое целое. Поэтому, когда создается композиционное решение живописного произведения, необходимо искать **единство** пластического решения, образного и смыслового раскрытия темы, единство формы образования и колорита. Единство можно добиться путем **соподчинения**.

Прежде всего, необходимо организовать **композиционный центр**, т.к. соподчинение происходит между ним и прочими элементами в произведении. Именно композиционный центр несет смысловую нагрузку и является выразителем художественного образа. При его организации необходимо учитывать законы восприятия плоскости. Как правило, он располагается в активной, центральной части. Изучая теорию композиции, можно найти множество приемов, советов, но я обращаюсь к наследию В.А.Фаворского. Он писал: «Совсем иначе мы смотрим середину плоскости и ее края. Края – обрамление, а в центре – глубина, пространство. И вся плоскость должна быть построена напряженно-ритмически. И тогда она принимает конструктивную цельность и повышает её... Плоскость обрамляется обычно вертикально и горизонтально. Значит, вертикаль и горизонталь уже присутствуют, и, кроме того, как я говорил, уже к краям образуется поле или рама. Вся плоскость изобразительная готова принять любую конструкцию, отметить центр и боковые области, приняв любую цельность в двух измерениях, а планы – это прямое порождение плоскости. Плоскость открывается планами в глубину, причем мы можем выбрать, какой план главный и как другие ему подчиняются... **Произведения есть разные – мы можем подчинить первый план второму, третьему или задний подчинить переднему.** Для этого нам нужно двинуть задний план вперед, так создается обратная перспектива. Но при помощи изобразительной плоскости мы изображаем пространство – предмет пропитывается пространством, и мы получаем третий вид цельности – композиционный» [5].

Каким же должен быть центр по форме и цвету? Ответ на этот вопрос дает творец, создатель произведения. Анализируя произведения искусства можно сделать вывод, что многие авторы отдают предпочтение цветовому композиционному единству, соподчиняя центр общей колористической гамме. Центр может быть решен как самый активный по цвету, контрастный ко всей гамме, самый темный или самый светлый. Единство и соподчинение выражаются не только в колорите, но и в единстве форм.

Композиционный центр может быть организован группой элементов, «одиноким» по форме элементом, самым большим или самым маленьким элементом, а также может быть выражен пустотой или это называют композиционной паузой.

Большую роль в создании живописного произведения играют средства гармонизации: ритм, контраст, нюанс, торжество, пропорции и масштаб.

Раздел V СРЕДСТВА ГАРМОНИЗАЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

5.1. Ритм

Многие процессы жизнедеятельности людей протекают циклично. Мы ощущаем ритмы дыхания сердца, бега, танца. Любая трудовая реальность связана с ритмическими движениями, то есть с повторами. Повтор – это важнейший признак ритма. Ритм – это раздражитель, формирующий эстетические чувства. Существует два типа ритма: активно-динамический и пассивно-динамический. К первому относятся звуковые, танцевальные, световые ритмы, которые появляются и исчезают в определенных временных отрезках.

Ко второму типу относятся ритмы в архитектуре, живописи, скульптуре, графике, где ощущение ритма возникает из соотношения реально существующих элементов.

Ритм бывает простой, когда меняется одна закономерность (форма, цвет и т.д.) и сложный, когда изменяются сразу несколько параметров.

Ритм, обогащая композицию, помогает ее организовывать. Без ритма не обходится не только живописное плоскостное произведение или композиция, но без него трудно обойтись и в объемной, пространственной композиции. Ритм может быть выражен с помощью форм (точки, линии, пятна), цвета (ахроматического и хроматического) [3].

5.2. Контраст, нюанс, торжество, пропорции

Многовековой опыт искусства, в котором утвердились такие категории, как «целостность», «единство», «гармоничность», может быть перенесен и на характеристики произведений, о которых говорим: целостное произведение, композиционное единство, гармоничная композиция. Законы, по которым создаются такого рода произведения искусства, принято называть законами гармонии. К ним относятся: закон равновесия, закон единства и соподчинения, а также художественные средства, помогающие создать композицию по законам гармонии, это – ритм, контраст, нюанс, торжество, а также пропорции.

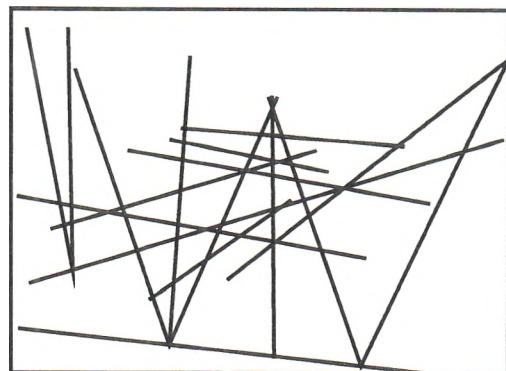
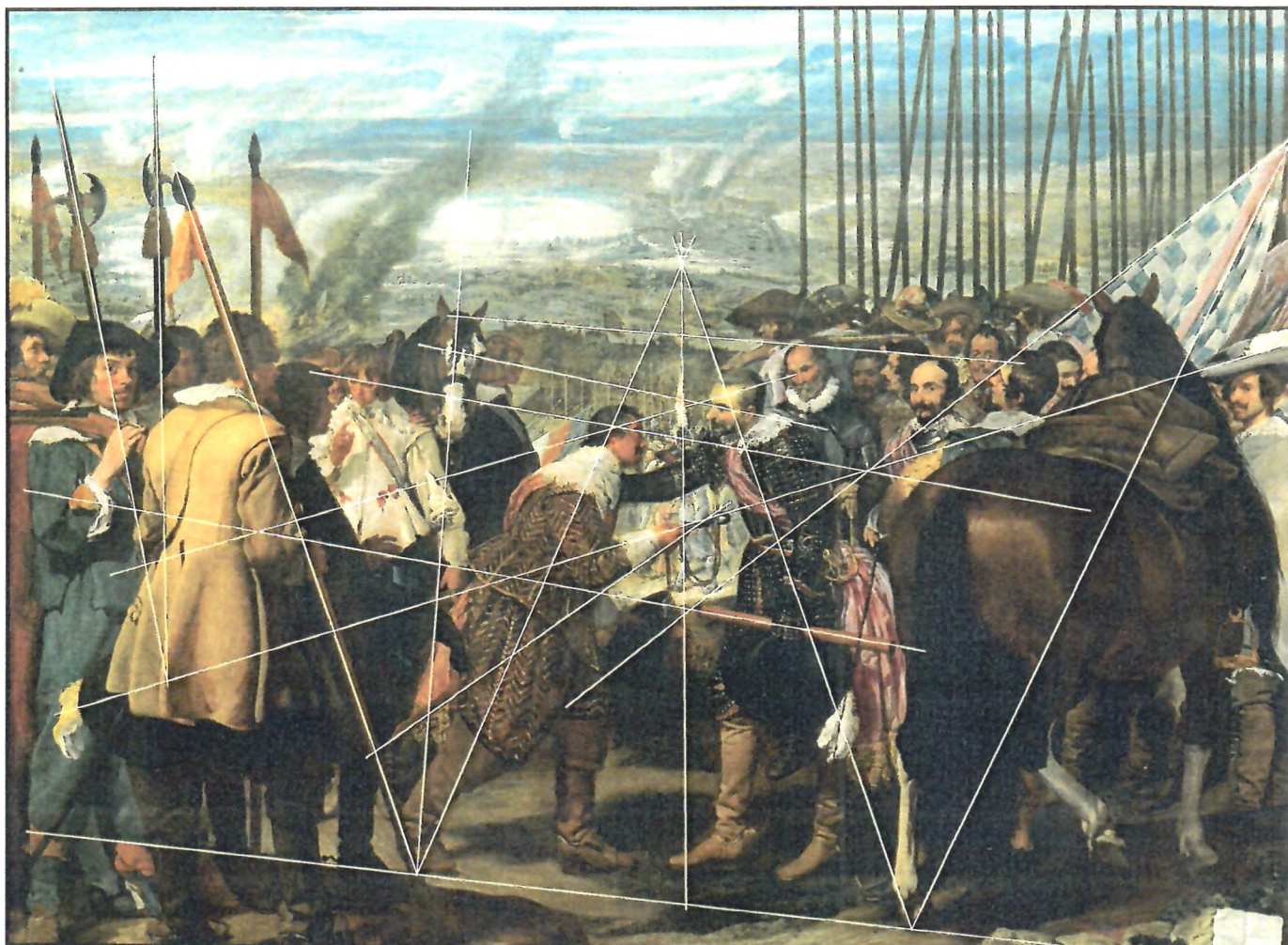
Каждому средству гармонизации в композиции определена конкретная роль. На выбор этих средств, при создании произведения, влияют не только творческие задачи, но и виды искусства. Если требуется создать произведение, где необходимо моментальное, активное прочтение темы (например, рекламный плакат), будет использоваться средство **контраст**. Контраст форм, цвета, фактур. В то же время в другом произведении применение контраста может разрушить решение композиционной задачи, может ей помешать. Так, при создании богатой колористически фактурной, формообразовательной текстильной поверхности будет применено средство **нюанс**.

Контраст – максимальное изменение изобразительных средств; нюанс – минимальное, а **торжество** – повторение этих качеств.

Обратим внимание на одно из важнейших средств гармонизации – пропорции (связи частей и целого).

В эпоху Ренессанса среднепропорциональное отношение называли Божественной пропорцией. Леонардо да Винчи, занимаясь системами пропорционирования, дает ей название «**золотое сечение**»

Д.Веласкес. Сдача Бреды. 1634-1635



**Рисунок 4 – Веласкес «Сдача Бреды» 1634-1635.
Композиционная схема автора**

Раздел VI ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ

6.1. Фронтальная композиция

История искусств представлена тремя видами композиции художественных произведений – фронтальная, объемная, глубинно-пространственная. Предпочтение отдается тому виду, который лучше раскрывает поставленную художественную задачу.

Создавая живописное произведение, мы используем фронтальную композицию. Это плоскостная композиция и, создавая ее, мы должны сознательно применить все необходимые средства выражения, средства гармонизации и учесть восприятие формы на плоскости. Именно с помощью этих художественных средств и учитывая задачи, которые ставятся перед нами, как творцами, мы можем создать художественный образ и воплотить его в нашей живописной работе.

Чтобы понять, как великие художники в своих шедеврах постигали и раскрывали законы гармонии, мы представим анализ картины Веласкеса «Сдача Бреды» [рис.4], который провел Б.В.Иогансон. Он писал по поводу картины: «В пространственном отношении композиция строится из нескольких планов и с перспективой дали. «Сдача Бреды» - одна из наиболее ясно читаемых композиций благодаря необыкновенно четкому распределению масс, а также темных и светлых пятен.

Контраст светлого и темного – один из приемов композиции.

Вот воин первого плана, стоящий спиной, с пикой в правой руке. Посмотрите, какими элементами оперирует Веласкес, чтобы подать его четко, первопланно. Проследим, как выявляется наиболее крупная масса светлого кафтана, окруженная необходимым количеством темного: сверху слева – тенью от руки рядом стоящего, снизу слева – силуэтом шляпы с пером, снизу – темными шароварами и сапогами, справа – тенью самого кафтана, сверху – силуэтом темных волос. Силуэт волос, удивительно мастерски найденный, пересекается древком пика, сливается с силуэтом другой пика и начинает еще более играть от контраста с белым воротником. Везде противопоставления, везде контрасты. Дальше – рядом стоящая фигура слева. Чтобы подать лицо воина, оглянувшегося на зрителя, наиболее четко, Веласкес погружает стоящих сзади в тень. Квадрат темной рамки шляпы и волос совершенно отличен от силуэта волос первой фигуры. Над ними темные силуэты пик и алебард; они поданы в таких наклонах и поворотах, при которых форма силуэтов не повторяется и обогащает композицию. Фигура воина взята силуэтно, четко: голова, сниженная по отношению к первопланному и повернутая в профиль, четко выделяется в профиль, четко выделяется нижняя половина лица на светлом кафтане офицера.

Теперь следует сказать об одной из гениальных находок автора – о светлых пятнах кафтана воина третьего плана и головы лошади, виднеющейся за его плечом. Таких находок в композиции много, но эта –

одна из главных. Попробуйте на минуту прикрыть эти два светлых пятна, представив себе, что их нет, и вы увидите, насколько обедняется композиция, как чрезмерно сближаются первый и последний план картины.

Светлое пятно кафтана совершенно определенной величины есть необходимейший контрастный материал, определяющий первый план от последнего в левой части картины. Светлое пятно на голове лошади, опять-таки необходимо для выявления профильной фигуры, стоящей за головой лошади справа. Эта фигура, повторяющая и положение, и профиль фигуры первого плана, ритмичным повторением как бы замыкает построение группы фигур левой части картины.

Переходим к центру картины. Если левая часть решалась составлением плотно стоящих рядом прямых фигур, одна на фоне другой, то центр решается двумя полусогнутыми фигурами на фоне дали.

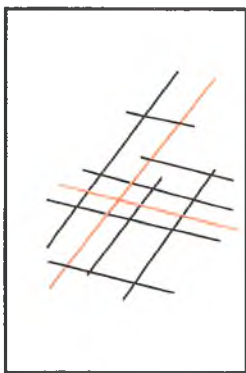
Когда начинаешь разбирать эту картину, то все больше и больше прикасаешься гениальностью, абсолютным совершенством этой вещи, все более поражаешься цельностью строения этой вещи. Итак, разберемся в двух центральных фигурах. Начнем с фигуры подающего ключи от крепости. Силуэт головы на фоне панорамы города подчеркивается большим белым воротником; чудесно найден силуэт правой руки и ключа с темной тесьмой. Сшитый кафтан контрастирует с простой одеждой солдат. Поза фигуры говорит о подчинении, необходимости сдаться на милость победителя. Фигура принимающего ключи исключительна по своему живописному разрешению. Темный силуэт правой руки написан на светлом фоне пейзажа, лицо – на фоне белого – более затемнено; оно обрамлено темным пятном волос, оттененных светлым воротником. Шарф, диагонально подчеркивающий костюм, – опять-таки гениальная находка, позволяющая выделить левую заднюю ногу лошади. Самое смелое решение в композиции – это введение силуэта лошади, занимающего одну шестую часть композиции, которая разнообразием линии ног, головы, ушей, крупа вносит необходимейший контраст по отношению ко всей человеческой массе. Силуэт лошади потребовал соответствующего фона, и он найден гениальным Веласкесом: это знамя; оно необходимо как новый элемент, помогающий своей новой формой выделить силуэт лошади и головы офицеров. Можно дальше разбирать каждую голову, каждый элемент и убедиться в том, что всегда одни те же принципы цельности в разнообразии, помогающем сопоставить одно с другим, выявить главное в характере, руководят художником. Венцом композиции, приемом, делающим ее поразительно действенной и веселой, является введение пик и флажков на пиках.

Подытоживая разбор композиции Веласкеса «Сдача Бреды», должно сказать, что автор замечательно использовал элементы, участвующие в картине, для выражения своей темы».

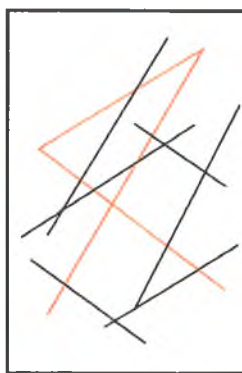
На примере разбора данного произведения необходимо научиться анализировать конструкцию построения произведения, его пропорциональный строй, а также понять, что в основе любого великого шедевра

Схемы и работы. Анализ студенческих работ

Костина Анна А-16



Цеван Екатерина А-28

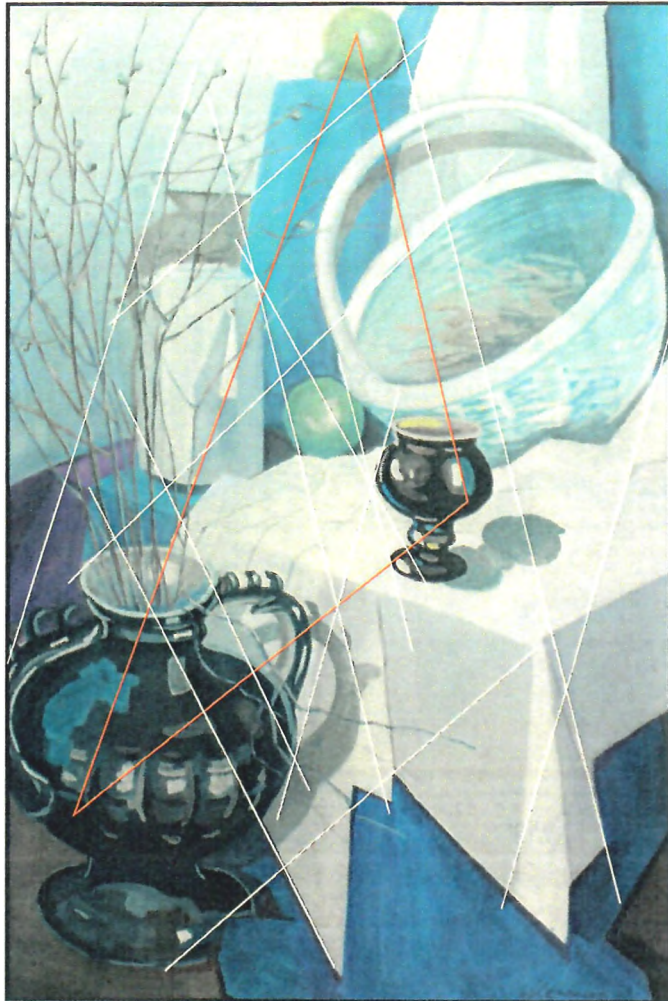


**Рисунок 5 – Схемы и работы.
Анализ студенческих работ**

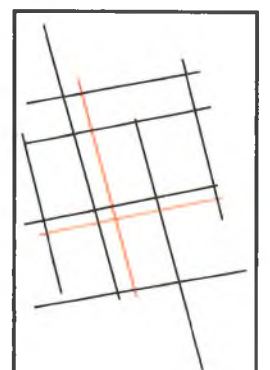
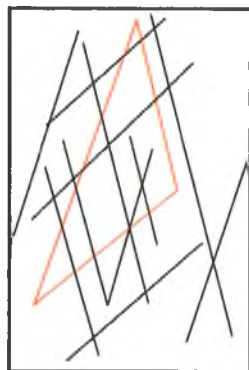
ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ

Схемы и работы. Анализ студенческих работ

Шерстюк Софья А-28



Мадалинска Ольга А-28



**Рисунок 5 – Схемы и работы.
Анализ студенческих работ**

лежит продуманная композиционная структура, которая помогает создавать и раскрывать художественный образ, задуманный творцом. Необходимо, создавая свои живописные произведения, будто натюрморты, пейзажи, сюжетные картины, пользоваться этими средствами [рис. 5].

Научившись использовать композиционные законы и средства гармонизации в создании фронтальных живописных произведений, вы сможете, осмыслив их однажды, свободно оперировать ими, создавая произведения объемной или глубинно-пространственной композиции. И это еще одна из важнейших целей, которая ставится перед будущими архитекторами, художниками и дизайнерами.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Гайдукович, О.М. «Живопись»: методические указания для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура» Часть I, часть II: - Брест: УО БрГТУ, 2014.

2. Гайдукович, О.М. Цветоведение: курс лекций для студентов специальности 1-69 01 01 «Архитектура». УО «Брестский государственный технический университет». – Брест: УО БрГТУ, 2008. – 39 с.

3. Голубева, О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М.: Изобразительное искусство, 2001.

4. Йохансон, Б.В. Работа над картиной. – Л., 1973.

5. Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

6. Шевелев, И.Ш., Марутаев, М.А., Шмелев, И.П. Золотое сечение. – М., 1990.

Учебное издание

Составитель:
Гайдукович Оксана Михайловна

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
«ФОРМЫ И СРЕДСТВА
СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Текст печатается в авторской редакции

Ответственный за выпуск: *Гайдукович О.М.*
Редактор: *Боровикова Е.А.*
Компьютерная верстка: *Боровикова Е.А.*

Подписано к печати 16.03.2013 г. Формат 60x84 ¹/₈.
Бумага «Снегурочка». Усл. п. л. 2,8. Уч.-изд. л. 3,0. Тираж 90 экз.
Заказ № 363. Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.