



И. И. Шишкин.
Швейцарский пейзаж.
1866 г. Холст, масло.
62,5х93,5 см.
Государственный музей
изобразительных
искусств Республики
Татарстан, Казань.



Н. П. Крымов.
Утро.
1914 г. Холст, масло.
94х161 см.
Саратовский
государственный
художественный музей
им. А. Н. Радищева.



В. К. Бялыницкий-Бируля.
Изумруд весны.
1915 г. Холст, масло.
84х107 см.
Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург.



С. Ю. Жуковский.
Лесная речка.
1920-е гг. Холст, масло.
81х104 см.
Частное собрание.

Ю. В. СМЕРНОВ

Смирнов Юрий Владимирович
Директор музейно-
выставочного комплекса
Старший преподаватель
кафедры живописи, рисунка,
композиции и изящных
искусств Академии
акварели и изящных искусств
Сергея Андрияки
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Адрес электронной почты:
uryart@yandex.ru

Smirnov Yuriy Vladimirovich
Director of the Museum
and Exhibition Complex
Senior instructor,
Dept. of Drawing, Painting,
Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts
15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133
e-mail: uryart@yandex.ru

ПОСТРОЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ СТАНКОВОЙ КАРТИНЫ:

С О В Е Т Ы С Т У Д Е Н Т А М

Есть счастливы-художники, которые обладают врожденным чувством композиции. Большинству же она дается с немалым трудом. Известно, что такой великий мастер, как Василий Иванович Суриков, в муках искал решение картины «Боярыня Морозова» и даже подшивал холст снизу.

У меня тоже в юности были проблемы с сочинением картины вплоть до диплома в Суриковском институте. Это побудило заняться чтением книг. В одних предпринимались попытки вычленить основные законы композиции (В. А. Фаворский, Н. Н. Волков)¹, в других я нашел исторический анализ композиционных решений великих мастеров (М. В. Алпатов)². Книжки заставляют размышлять, но простых и ясных ответов, как сочинить картину, не дают. Я попытаюсь дать нужные советы.

Выдающийся советский иллюстратор и педагог Борис Александрович Дехтерёв называет три основные составляющие картины: эстетическую, изобразительную и повествовательную³. Первая и главная – это эмоциональное содержание, без которого картина не имеет смысла. Вторая – декоративное решение. И лишь после того как найдены первые две, можно переходить к третьей – построению сюжета. Поразительно: иллюстратор утверждает, что сюжет не главное в композиции!

ПЕРВЫЙ СОВЕТ. Определить, какие эмоции вызывает у вас тема будущей картины. Если их нет, это не ваша тема.

КОМПОЗИЦИЯ

Начинающие художники часто полагают, что главное – научиться рисовать так, чтобы было похоже на натуру. Однако это недостижимая задача, так как средства художника ограничены по сравнению с природой. Белый лист бумаги в комнате может быть темнее черного предмета на солнечном свете из-за разной силы освещения, а черная краска светлее глубокой тени на белом предмете, освещенном солнцем. Художник вынужден работать отношениями, жертвуя второстепенным ради главного. Что есть главное и второстепенное, каждый решает по-своему. Можно, например, как И. И. Шишкин, равномерно «сжать» палитру и любоваться деталями пейзажа или подобно Н. П. Крымову усилить контраст теней и пожертвовать деталями, чтобы передать ощущение яркого солнечного света, или, как В. К. Бялыницкий-Бируля, изобразить светлоту весеннего дня, оставив единственное темное пятно – елку. В картине «Лесная речка» С. Ю. Жуковский пишет траву и деревья светлее неба, чего в данных условиях не может быть, но это позволяет ему усилить контраст с темной торфяной водой, сохраняя ее цветоносность.

Станковая картина предполагает непосредственное общение со зрителем, у которого должен быть сильный стимул разглядывать находящееся перед ним произведение. Если художник сможет почувствовать что-то свое и

¹ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие: сборник. М., 1988; Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977; Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984.

² Алпатов М. В. Композиция в живописи. М.; Л., 1940.

³ Дехтерёв Б. А. Беседы о композиции: уч. пособие. Рязань, 2009. С. 11–13.



ФОТО: SCALA / MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI / ART RESOURCE, NY

бины пространства. Картина как бы уподобляется скульптурным фризам греческого храма. Однако это позволяет выпукло выявить персонажей, легко передать ритм и движение фигур. Такая композиция хорошо выражает торжественность, плавность и растянутость движения во времени, повествовательную фабулу сюжета. Подобное решение отстраняет зрителя от изображаемого действия: он смотрит на сцену со стороны. Фризная композиция тяготеет к горизонтальным форматам. Яркий пример тому – фреска Фра Беато Анджелико «Обручение Марии».

Диагональная композиция – самый распространенный тип со времен Возрождения. Развитие сюжета и движение строятся по направлению от зрителя в глубину картинной плоскости по диагонали или наоборот. Передача глубины пространства здесь имеет большое значение. В отличие от фризовой диагональной композиция вовлекает зрителя внутрь, делая его сопричастным происходящему событию. В сочетании с прямой перспективой такое построение делает сюжет обыденным. Значительно сложнее тут выстроить ритм и передать движение. Если во фризовой композиции движение рельефно, то в диагональной оно вязнет в пространственных построениях, сплетается с ними и теряет свою ясность. Характерный пример этого типа – «Брак в Кане Галилейской» Тинторетто.

В композиции предстояния движение направлено на зрителя, что затрудняет передачу

передать это в рисунке или красках, это будет интересно и зрителю.

В «Северной песне» В. Е. Попкова (см. с. 53) рисунок поющих женщин может шокировать. Смысл картины в противопоставлении двух миров – города и деревни. Поющие женщины угловаты, но собраны в единую группу. В этом красота и сила их простой, устойчивой и трудной крестьянской жизни. Художник выделяет их мощным красным цветом. Напротив приезжие туристы. Они изысканны, интеллектуальны, но бледны и разобщены. Далее размышляй, зритель! Нарушение рисунка и цветовой моделировки подсказывает, что дело не в сюжете: надо искать глубинный смысл.

Итак, выразить свое переживание в картине – главная задача художника. Таким переживанием может быть увиденный необычный мотив, сочетание цветовых пятен, теплота солнечного света или полумрак грозного вечера, а могут быть отображены личные чувства – радость, грусть, восторг... Важно, чтобы они были.

Когда вы определились с эстетической и эмоциональной стороной дела, можно переходить к изобразительной составляющей, иначе говоря, продумать конструкцию будущей работы. Для этого нужно разобраться с тремя близкими понятиями: структура, конструкция и композиция.

Представьте кучи строительных материалов на стройплощадке. У них нет ни структуры, ни конструкции, ни композиции. Но вот вырыли котлован, залили фундамент и начали класть стены: стала проявляться структура зда-

ния. Кирпичи в куче не являются структурой, а в стене они укладываются в определенном порядке и становятся структурой. В ходе строительства появляются конструктивные элементы – пол, стены, потолок, крыша. Конструкция – необходимое и закономерное сочетание элементов структуры для данного объекта, в котором, например, нельзя сделать потолок, не возведя стен. Потолок, стены, крыша могут быть у пятиэтажки, дворца и собора.

Уникальное сочетание структур и конструкций является композицией. В картине **структурой** назовем линии, пятна и другие элементы, связанные воедино полотном. **Конструкция** – закономерное объединение структурных элементов композиции, необходимое для достижения выразительности и цельности и включающее в себя формат и размер, композиционный и вспомогательные центры, колорит, ритм, пространственное построение и пр.

Относительно композиции Н. Н. Волков замечает: «**Композицией картины** мы называем построение сюжета на плоскости в границах “рамы”. Целью и формообразующим принципом композиции картины является, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет *функцию подачи смысла*»⁴.

Н. Н. Третьяков выделял три типа композиционного построения: фризовой, диагональной и предстояния⁵.

Во **фризовой композиции** движение строится параллельно картинной плоскости, что ограничивает возможность передачи глу-

Фра Беато Анджелико.
Обручение Марии.
1431–1432 гг.
Доска, темпера, золото.
19х51 см.
Музей Сан-Марко,
Флоренция.

Внизу: Якопо Тинторетто.
Брак в Кане Галилейской.
1561 г.
Холст, масло. 439х588 см.
Санта-Мария-делла-Салюте,
Дорсодуро, Венеция.



ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS

⁴ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 27.

⁵ Третьяков Н. Н. Конспект лекций по теории композиции в МГАХИ им. В. И. Сурикова при РАХ. 1983/84 уч. год, из архива автора.



ФОТО: GOOGLE ART PROJECT



ФОТО: ЭРМИТАЖ



ФОТО: ЭРМИТАЖ



ФОТО: ARTCHIVE.RU

Джорджоне.
Поклонение волхвов.
1506–1507 гг.
Дерево, масло.
29,8х81,3 см.
Национальная галерея,
Лондон.

Джорджоне.
Юдифь.
Ок.1504 г.
Холст, масло.
144х68 см.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург.

Эль Греко.
Апостолы Петр и Павел.
Между 1587–1592 гг.
Холст, масло.
121,5х105 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург.

В. Е. Попков.
А. С. Пушкин и А.П. Керн.
1974 г.
Холст, масло.
80х90 см.

пространства и движения, но непосредственным обращением сюжета к зрителю достигается очень сильное эмоциональное воздействие. Такая композиция делает сюжет значимым. В ней ясно читается жест. Чаще всего для таких работ художники используют вертикальный формат. Композиция предстояния широко распространена в иконописи, ибо наилучшим способом передает торжественность события и сущность сакрального искусства. Однако она не годится для жанровых сцен. Примером композиции предстояния служит картина Эль Греко «Апостолы Петр и Павел», в которой изображена беседа двух апостолов: жест руки св. Петра обращен к св. Павлу, а правая рука св. Павла отвечает на него. Тем не менее картина воспринимается как обращение святых к предстоящим наблюдателям.

ВТОРОЙ СОВЕТ. Выбрать тип композиции, наиболее подходящий замыслу художника. От этого будут зависеть формат и размер изображения.

ФОРМАТ И РАЗМЕР

Формат – это геометрия (квадрат, прямоугольник, круг...) и соотношение сторон, а размер – реальные величины длины и ширины, составляющие первую конструктивную проблему, с которой сталкивается художник при работе над композицией.

Самым сложным форматом является квадрат. Равное соотношение сторон подталкивает к выстраиванию строгой симметрии, что может привести к созданию застывшей и скучной композиции. Внести даже малую асимметрию в квадратную форму трудно, поэтому

в истории искусства она встречается редко. Любопытный случай рассказал мне Алексей Попков. Написав картину «А. С. Пушкин и А. П. Керн», его отец Виктор Ефимович Попков категорически отказался сказать, как ее повесить. Думаю, что это не каприз художника. Холст написан так, что его можно повернуть любой из четырех сторон, и каждый поворот придает картине совершенно новое звучание.

Более пластичные форматы – круг и эллипс, самый распространенный – прямоугольник. Это не случайно: прямоугольник более других пригоден для передачи движения и экспрессии. Самыми типичными являются прямоугольники с соотношением сторон 3:4, 5:6 и 5:7. Горизонтальный формат тяготеет к повествовательности, а вертикальный – к значимости и монументальности. Чем больше они вытянуты, тем сильнее проявляются их свойства, тем необычней и экспрессивней выглядит композиция. Сравните, например, картины Джорджоне «Юдифь» и «Поклонение волхвов».

Размер картины также не должен быть случайным. Он может определяться внутренними и внешними факторами. С внешними приходится мириться: например, в современной квартире не повесишь большую работу, а для выставки в Манеже требуются многометровые полотна. Внутренними же факторами не следует пренебрегать. Некоторые студенты думают, что чем больше работа, тем лучше, в то время как размер должен быть оправдан содержанием. Василию Ивановичу Сурикову для картины «Покорение Сибири Ермаком» большой размер был необходим, чтобы поместить много персонажей и проработать каждый типаж. Большой размер придает произведению монументальность.



ФОТО: ARTCHIVE.RU

В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем.
1895 г. Холст, масло. 285х599 см.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS

Величина картины В. М. Васнецова «Три богатыря» обусловлена богатырской тематикой, а вот камерные картины П. А. Федотова не могут быть большого размера. Картина требует заполненности. Художники часто говорят про неоправданно раздутый размер: «Это не картина, а большой этюд».

ТРЕТИЙ СОВЕТ. Выбирать правильный формат и размер будущей композиции, после чего можно приступать к композиционным поискам. Начинается самый трудный этап работы.

СЮЖЕТ КОМПОЗИЦИИ

Если у вас уже сложились представления о сюжете, сделайте список всех персонажей, предметов и иных деталей, необходимых для воплощения вашего замысла. Затем попробуйте его сократить, оставив только то, без чего никак нельзя обойтись. В картине не должно быть ничего лишнего и случайного. Каждая деталь отвлекает внимание зрителя, поэтому она должна обязательно приносить что-то новое и важное в сюжет.

Например, в картине П. А. Федотова «Свежий кавалер» обилие деталей создает атмосферу хаоса после бурной вечеринки, подчеркивает гротескность ситуации: орден на халате, сапог без подметки и т. д. В «Северной песне» В. Е. Попкова, наоборот, минимум деталей: печка, пустой

В. М. Васнецов.
Богатыри.
1881–1898 гг.
Холст, масло. 295,3х446 см.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва.

Внизу: П. А. Федотов.
Свежий кавалер.
1846 г.
Холст, масло. 48,2х42,5 см.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва.



ФОТО: GOOGLE ART PROJECT

стол, керосиновая лампа, герань. Они нужны лишь постольку, поскольку определяют скромный интерьер деревенского дома. Предельная простота окружения, почти символическая, направляет зрителя на поиски внутреннего содержания, усиливает драматизм произведения.

ЧЕТВЕРТЫЙ СОВЕТ. Продумать до последней детали сюжет композиции и, лишь когда все основные элементы взвешены, переходить к построению изображения.

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР

Художник и известный теоретик искусства Н. Н. Волков справедливо утверждает, что «организация картинного поля – первая конструктивная основа композиции»⁶. Она начинается с «выделения композиционного узла»⁷. Внесем поправку: композиционный узел будем называть композиционным центром, используя устоявшийся в наше время термин.

Роль композиционного центра велика. Это место на картине, с которого начинается ее разглядывание и расшифровка. Чтобы ни делал художник – натюрморт, пейзажный этюд или сюжетную сцену, – всегда должна быть область, притягивающая внимание зрителя. Необходимость композиционного центра вызвана психологией зрительного восприятия. Остановимся на этом подробнее.

Наши глаза находятся в постоянном движении. Мы направляем взгляд в разные стороны, фокусируемся то на одних предметах, то на других, и даже когда, казалось бы, смотрим неподвижно, зрачки продолжают совершать вокруг точки концентрации микродвижения, которые нами не ощущаются, но хорошо фиксируются точными приборами. Эти движения десятки

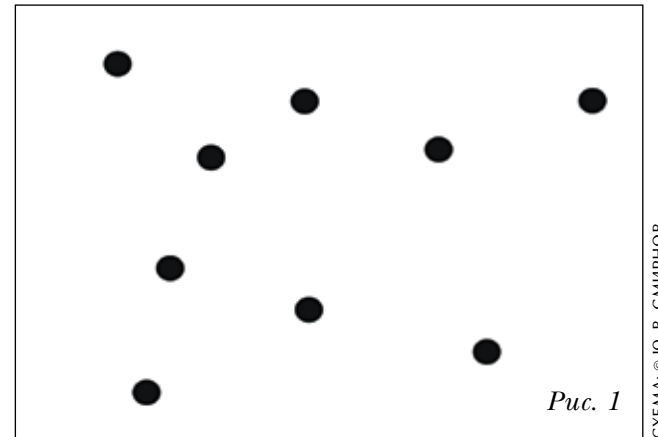


Рис. 1

СХЕМА: © Ю. В. СМЕРНОВ

раз в секунду изменяют сетчатое изображение (паттерн) каждого глаза. Нам кажется, что мы рассматриваем картину неподвижно, но на самом деле взгляд постоянно блуждает по поверхности. От того, как будет двигаться глаз – хаотично или направленно, – зависит эстетическое восприятие произведения.

Представим чистый холст, т. е. отсутствие какого-либо изображения. На нем нет элементов, которые могли бы задержать взгляд. Глаза будут беспорядочно бегать по поверхности. Если мы поставим пятно, оно сразу притянет внимание. Взгляд зрителя упрется в эту точку и будет постоянно возвращаться в нее, делая короткие скачки по поверхности. Чтобы заставить глаза упорядоченно скользить по холсту, необходимо нанести дополнительные элементы и рассредоточить их по всей плоскости. Обязательно также, чтобы они различались по интенсивности.

Рассмотрим варианты заполнения поверхностей одинакового формата. В первом случае (рис. 1) все кружочки одинаковые.



ФОТО: ART-CATALOG.RU

В. Е. Попков. Северная песня. «Ой, да как всех мужей побрали на войну».

1968 г. Холст, масло. 169х283 см.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

⁶ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 56.

⁷ Там же.

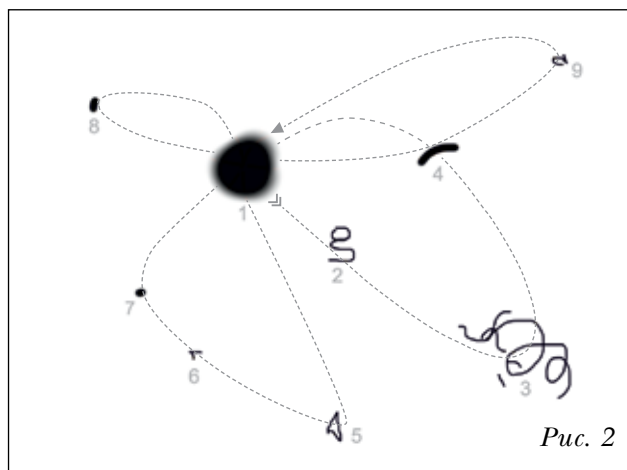


Рис. 2

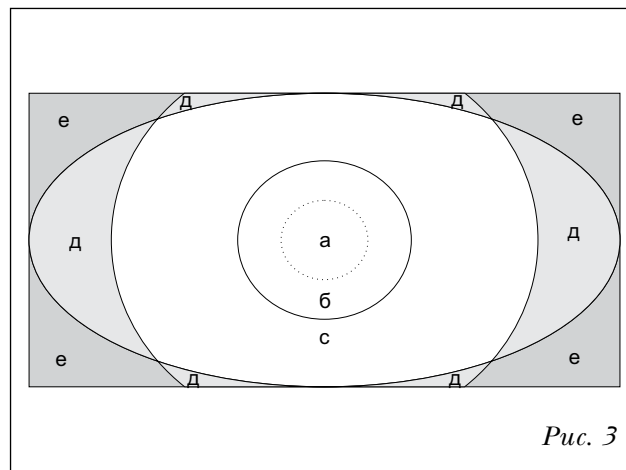


Рис. 3

СХЕМА: © Ю. В. СМЕРНОВ (2)

Как зритель будет разглядывать такое изображение, предсказать невозможно. Он начнет с одного из пяти ближайших к центру кружков. С какого именно – дело случая. И скачки глаз от одного пятна к другому будут непредсказуемыми.

На втором изображении (рис. 2) сильно выделяющееся пятно № 1, без сомнения, притягивает первый взгляд к себе. Затем глаза перескочат через пятно № 2 на пятно № 3, которое не так интенсивно, как первое, но самое большое по площади и разнообразное по рисунку, поэтому глаза стремятся к нему. По пути они задержатся на № 2. Магнетизм первого пятна настолько силен, что глаза через № 4 опять устремятся к нему. Затем наиболее вероятно, что они сделают петлю через № 5, 6 и 7. Оказавшись близко от № 1, они снова к нему вернуться, проследуют к № 8 и через № 1 и 4 скользнут к оставшемуся пятну № 9. Примерный путь движения взгляда по плоскости рисунка показан пунктиром. Видно, что он охватывает основную поверхность и выполняет сложную кривую, похожую на цветок.

Разбирая зрительное восприятие картины И. Е. Репина «Не ждали», Н. Н. Волков показывает упорядоченное движение глаз зрителя от композиционного центра (сильный) к другим персонажам. При этом взгляд постоянно возвращается к главному герою, а затем перескакивает на сына, мать, жену⁸. Этим достигается быстрое понимание смысла картины и взаимоотношений ее персонажей.

Композиционный центр – непременно значимое изображение. В пейзаже это может быть красивое дерево, домик, фигура животного или человека и т. д. В натюрморте это самый яркий, интересный или красивый предмет, пятно. В сюжетной композиции фигура или лицо главного персонажа, как правило, становится композиционным, а также смысловым центром.

Для того чтобы определить, где может находиться композиционный центр, рассмотрим его отношение к геометрическому и зрительному центрам.

Геометрический центр – это точка, расположенная на пересечении диагоналей прямоугольника, у круга – центр вращения, у более сложных форм он определяется по законам геометрии. Многие художники считают его «мертвой точкой» и не рекомендуют помещать здесь какие-либо значимые элементы.

Есть мнение, что зрительный центр не совпадает с геометрическим⁹. Некоторые, например, говорят, что он сдвинут вверх из-за чувства тяготения и влево вследствие привычки чтения слева направо¹⁰. Другие считают, что зрительные центры находятся в точках, делящих основные диагонали формата по закону «золотого сечения»¹¹.

Берусь утверждать, что, во-первых, зрительный центр является не точкой, а областью, во-вторых, его размер и местоположение определяются свойствами зрительного восприятия, а именно: «В процессе зрения участвуют центральная ямка, желтое пятно и периферическая часть сетчатки, поэтому наш глаз является широкоугольной оптической системой. Поле зрения одного глаза составляет книзу 70°, вверх 60°, к носу 60° и к виску 90° при наблюдении неподвижными глазами, причем резкое изображение обеспечивается только областью желтого пятна в пределах 6–8°»¹².

Для комфортного рассматривания картины необходимо расстояние, при котором ее большие стороны находятся в пределах 13–20° угла зрения, тогда зрительный центр будет соответствовать кругу в центре картины с диаметром в 2–3,5 раза меньше ее большей стороны. Схематично это можно изобразить так (рис. 3).

⁸ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 44–49.

⁹ Напр.: <https://poznayka.org/s56905t1.html> (дата обращения: 08.12.2018).

¹⁰ Напр.: <https://mydocx.ru/8-113356.html> (дата обращения: 08.12.2018).

¹¹ <http://scrapgoliki-shop.blogspot.ru/2013/05/blog-post.html> (дата обращения: 08.12.2018).

¹² Прокопенко В. Т., Трофимов В. А., Шарок Л. П. Психология зрительного восприятия: уч. пособие. СПб., 2006. С. 7–9.



ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ МОЗАИКИ.
ПРОБНЫЕ УРОКИ

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ,
КОПИИ,
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА



РИМСКАЯ МОЗАИКА
Создание изображения
любой сложности
из природного камня
или смальты



ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА
Рисунок собирается
из пластин натурального
камня, шлифуется
и полируется до идеально
гладкой поверхности

ЗАКАЗ МОЗАИКИ: +7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ КАМНЯ



И. Е. Репин. Не ждали. 1884–1888 гг.

Холст, масло. 160,5x167,5 см.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS

Зоны *а* и *б* показывают область зрительного центра, *с* – зона ясного видения, *е* – «мертвая» зона, *д* – переходная зона. Эта схема построена для прямоугольного формата. Ее легко можно применить для круга и эллипса, но в этих случаях существенным отличием будет отсутствие зон *д* и *е*.

Композиционный центр не может находиться в «мертвой» зоне или оказаться в переходной. Совпадение композиционного и геометрического центров приведет к излишней симметричности, поэтому оно также нежелательно. Расположение его внутри или рядом со зрительным центром создаст устойчивую композицию, но это условие необязательное. Композиционный центр может находиться в любом месте зоны ясного видения. Это будет придавать экспрессию композиции. Надо только помнить, что чем дальше он будет от зри-

тельного центра, тем больше средств понадобится для его выделения.

Вопрос, как выделить композиционный центр, хорошо разработан. Перечислю основные приемы:

- ♦ изображение фигуры или лица человека, которое всегда будет притягивать внимание;
- ♦ расположение в зоне зрительного центра;
- ♦ внедрение яркого силуэта;
- ♦ контраст цветовой и/или тональный;
- ♦ более высокая детализация;
- ♦ привнесение особенно красивых оттенков;
- ♦ использование других структурных элементов, например сходящихся в этой области диагоналей.

В зависимости от того, где расположен композиционный центр, необходимо дополнительно заполнить оставшееся пространство вспомогательными центрами. Их размещение должно создать ритмически выразительный узор на картинной плоскости.

Для выделения композиционного и вспомогательного центров на картине должны быть места, которые взгляд проскальзывает, например ровный или почти ровный фон, мало прописанные тени, монотонные фактуры и т. д. Иногда имеются два композиционных центра, а изредка и более двух, как на картине Эль Греко «Апостолы Петр и Павел».

ПЯТЫЙ СОВЕТ. Продумать композиционную структуру – место композиционного и вспомогательных центров и композиционных пауз – и согласовать эту схему с расположением сюжетных элементов.

Вернемся к вопросу, какими средствами можно передать эмоциональное содержание картины. В определенной степени это зависит от типа композиции, формата, расположения композиционного центра, но наиболее ярко чувства выражаются в тонально-цветовом и ритмическом строе произведения.

ГАММА (КОЛОРИТ)

Для картины огромное значение имеет гамма (колорит), в которой, как правило, есть основной, ведущий цвет, наиболее выражающий доминирующее настроение. Ему вторят дополняющие цвета. Они должны ритмически красиво заполнять плоскость, переплетаясь на ней, различаясь по величине, оттенку и интенсивности. Чтобы выстроить симфонию красок, нужно иметь достаточное количество элементов в картине. Возможно, на этом этапе

придется нарушить четвертый совет и добавить новые детали ради достижения большей выразительности.

ШЕСТОЙ СОВЕТ. Продумать колористический и ритмический строй композиции и скомпоновать элементы, подчиняя их этому строю.

ПРОСТРАНСТВО

В беседе о композиции пространство – непростая тема, сюжет для целого труда, поэтому я не буду на ней подробно останавливаться. На мой взгляд, значение передачи пространства в картине несколько преувеличено. В истории искусства художники применяли разные системы пространственного построения. Росписи Древнего Египта отличаются от фресок из Помпей, свитки средневекового Китая – от византийской традиции, картины Возрождения – от эпохи классицизма и современного искусства. Так или иначе пространство будет в любом предметном изображении, но проблема его построения не должна мешать решению перечисленных задач. Например, если линейная перспектива мешает выразительно скомпоновать вашу сцену (а это случается очень часто), нарушайте линейную перспективу. Многие художники так поступали.

В педагогической практике мне нередко приходилось сталкиваться с учениками, которые мучительно бились над созданием станковой картины. Все их терзания проистекали от непонимания простых основ композиции. Я постарался в данной статье последовательно и кратко изложить главные принципы в надежде, что они избавят студентов от лишних мучений.

- ♦ Алпатов М. В. Композиция в живописи. М.: Л.: Искусство, 1940. 132 с. ♦ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с. ♦ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 410 с. ♦ Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. 143 с. ♦ Гибсон Д. Д. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с. ♦ Дехтерёв Б. А. Беседы о композиции: уч. пособие / сост., авт. предисл. М. А. Пресняков. Рязань: П. А. Трибунский, 2009. 50 с. ♦ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: ЭКСМО, 2016. 160 с. ♦ Прокопенко В. Т., Трофимов В. А., Шарок Л. П. Психология зрительного восприятия: уч. пособие. СПб.: ИТМО, 2006. 72 с. ♦ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве: уч.-метод. пособие. Лекции по истории русского изобразительного искусства XVIII – нач. XIX вв. М.: Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, 2013. 320 с. ♦ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие: сборник. М.: Советский художник, 1988. 584 с. ♦ Шорохов Е. В. Композиция. М.: Просвещение, 1986. 207 с.

- ♦ Alpatov M. V. *Kompozitsiya v zhivopisi*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1940. 132 p. ♦ Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye*. Moscow: Progress, 1974. 386 p. ♦ Dekhteryov B. A. *Besedy o kompozitsii: uch. posobiye*, comp. and intr. M. A. Presnyakov. Ryazan': P. A. Tribunskiy, 2009. 50 p. ♦ Favorskiy V. A. *Literaturno-teoreticheskoye nasledie: sbornik*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1988. 584 p. ♦ Gibson J. J. *Ekologicheskii podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu*. Moscow: Progress, 1988. 464 p. ♦ Kandinskiy V. V. *O dukhovnom v iskusstve*. Moscow: EKSMO, 2016. 160 p. ♦ Prokopenko V. T., Trofimov V. A., Sharok L. P. *Psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya: uch. posobiye*. Saint-Petersburg: ITMO, 2006. 72 p. ♦ Shorokhov E. V. *Kompozitsiya*. Moscow: Prosveshcheniye, 1986. 207 p. ♦ Tretyakov N. N. *Obraz v iskusstve: uch.-metod. posobiye. Lektsii po istorii russkogo izobrazitel'nogo iskusstva XVIII – nach. XIX vv.* Moscow: Akademiya akvareli i izyashchnykh iskusstv Sergeya Andriaki, 2013. 320 p. ♦ Volkov N. N. *Tsvet v zhivopisi*. Moscow: Iskusstvo, 1984. 143 p. ♦ Volkov N. N. *Kompozitsiya v zhivopisi*. Moscow: Iskusstvo, 1977. 410 p.