

## МОДЕЛЬ СТРУКТУРЫ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

**Чувашов Александр Сергеевич**

старший преподаватель

Российский государственный профессионально-педагогический  
университет, Екатеринбург

**Аннотация.** В статье производится попытка доказательно назвать элементы композиционного знания в изобразительном искусстве, скомпоновать их в структуру и пояснить содержание каждого в связи с тем, что единой логичной теории композиции по сей день не существует. По общей эмпирической оценке, педагоги, искусствоведы и художники-практики транслируют аккумулярованные знания в данной области в авторской трактовке, которые зачастую не выдерживают критики. За основание предлагаемой классификации предлагается принять меру способности каждого элемента структуры выражать генеральную мысль автора в произведении.

**Ключевые слова:** структура композиции, композиционный процесс, композиционная пропедевтика, художественный образ, организация композиции.

# MODEL OF STRUCTURE OF THEORY OF COMPOSITION IN VISUAL ART

**Chuvashov Aleksandr Sergeevich**

senior lecturer

Russian State Vocational Pedagogical University, Ekaterinburg

**Abstract.** In the article an attempt is made to finally name the elements of compositional knowledge in the visual arts, to collect them into a structure and to explain the content of each due to the fact that a single standard theory of composition still does not exist. Teachers, critics and artists broadcast practice and knowledge in this field in their individual interpretation, which often does not stand up to criticism. Elements of the author's classification are defined and structured in accordance with the ability of each to identify the author's idea in a work of art.

**Keywords:** structure of composition, compositional process, composition propaedeutic, imagery, organization of the composition.

Неизменное стремление к повышению качества жизни, в том числе и ее художественно-эстетической стороны *актуализирует* фундаментальные исследования в области основ искусства – композиции. Ныне ее рассматривают в трех ипостасях: выражение непосредственно структуры произведения, научная дисциплина архитектурно-художественного и искусствоведческого направления о визуальном оформлении идеи в произведении, также могут называть и законченную работу как синоним произведения.

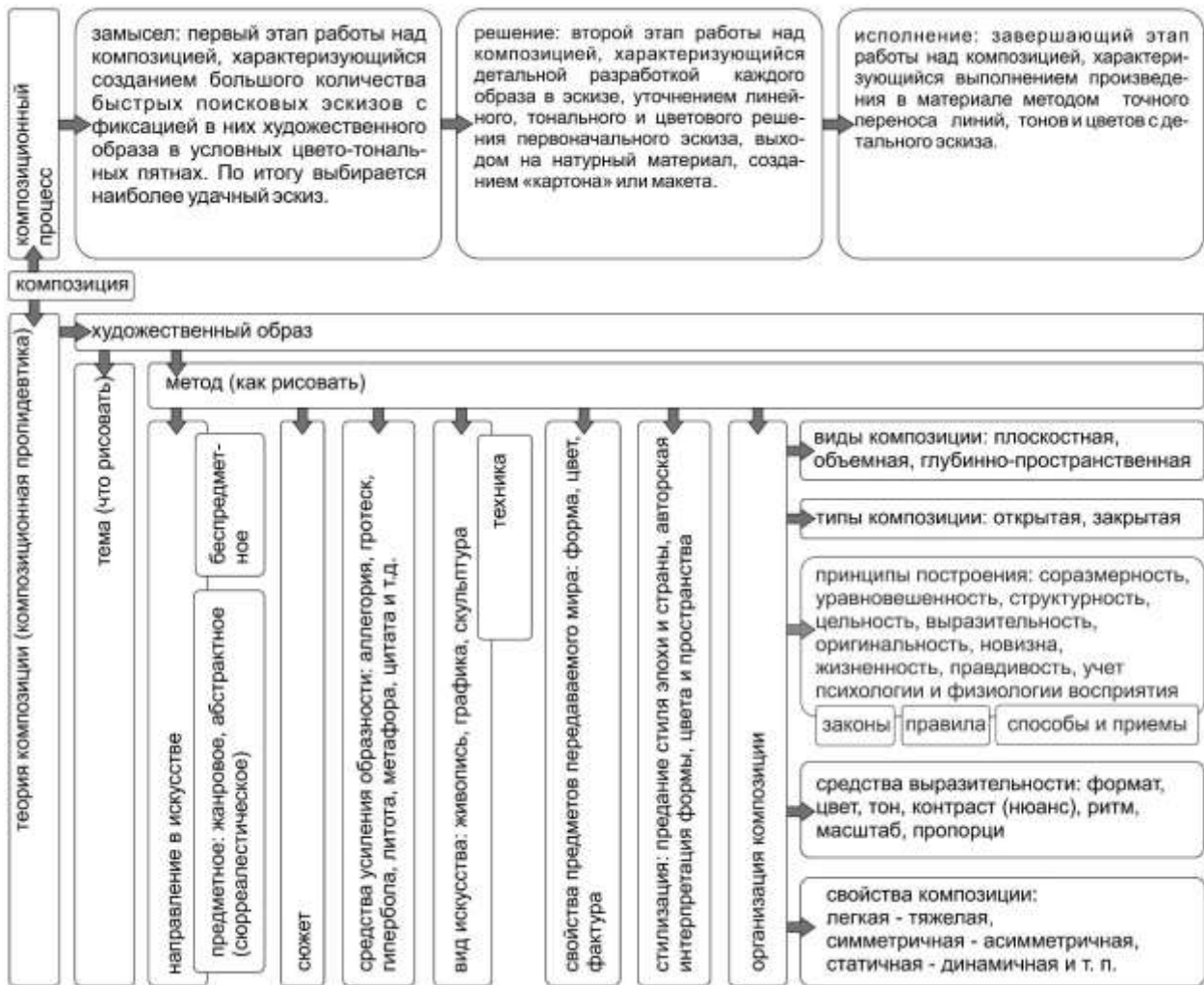
Актуально еще и потому, что весьма распространено *противоречивое* отношение к композиции как к набору правил и приемов, способных решить все проблемы художника. Будто бы композиция – это такая логично, системно и функционально устроенная дисциплина. Но это не так. Несмотря на обозначенное фундаментальное значение стандарта для единства обучения, профессионального общения и практики по общей эмпирической оценке, системы в композиции нет. Хотя график и теоретик искусства Н.Н. Волков в своей книге «Композиция в живописи» еще в 1977 году [1] говорил о необходимости создания теории композиции, а также сформулировал ряд основных задач, которые призвана решать теория композиции как наука эти мысли не приобрели своего логического решения ни в эстетике, ни в искусствоведении, ни в педагогике. Интересующиеся вопросами композиции сталкиваются с объективной *проблемой* отсутствия в изобразительном искусстве единой нормативной теории композиции. Аккумулятивный исторически опыт и знания по композиции постоянно фигурируют в научной и учебной литературе, однако каждый ученый, художник или педагог трактует их структуру и содержание, часто необоснованно по-своему усмотрению в собственной компоновке с весьма различающимся индивидуальным содержанием. В этом можно убедиться сравнив несколько исследований, учебных пособий, конспектов лекций, видеокурсов и т.п. Даже среди авторитетных ученых нет согласия. Например, народный художник СССР и профессор, академик академии художеств СССР, Е.А. Кибрик по воспоминаниям другого художника, ученого и педагога Е.В. Шорохова выделял три основных закона: типизации, выразительности и целостности [2]. Сам же заслуженный работник высшей школы России, доктор педагогических наук, профессор, член Союза художников Е.В. Шорохов в своём труде «Композиция» [3] называет такие законы, как закон цельности, закон контрастов, закон новизны, закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу, закон жизненности, закон воздействия “рамы”.

Далее к композиционным правилам он относит ритм, сюжетно-композиционный центр, симметрию, асимметрию, параллельность композиции, расположение главного на втором плане. К приемам композиции ученый относит передачу впечатления монументальности, пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления. К средствам – линию, штриховые линии, пятно (тональное и цветное), светотень, законы линейной и воздушной перспективы. Напрашивается вопрос об основаниях для такой классификации. Почему контраст, по мнению Е.В. Шорохова, является законом, а не средством (вместе с ритмом), выражающим композиционный центр и смысл произведения? Почему линия, штрих, пятно – средства композиции, когда они морфологические элементы всего изобразительного искусства. Иными словами, существующие классификации не выдерживают критики.

Исходя из проблемы, работа преследует *цель* смоделировать вариант структуры композиции с объяснением содержания её элементов как, в помощь обучающимся и рисующим, так и для рассмотрения возможности принятия ее в качестве нормативной. Иными словами, призвать художников, искусствоведов и педагогов договорятся раз и навсегда между собой и предложить модель.

*Теоретической базой* для создания авторской логико-структурной схемы послужил такой же накопленный опыт и знания, запечатленные в теоретических трудах, дневниковых записях, переписках художников, педагогов, искусствоведов Л.Б. Альберти, Е.А. Кибрика, В.А. Фаворского, К.Ф. Юона, Е.В. Шорохова, Н.Н. Волкова, М.В. Алпатова, Г.И. Панксенова и др. На вооружение поставлена психологическая теория восприятия человеком изображения, разработанная немецкими гештальт-психологами К. Коффкой, М. Вертхеймером, Р. Арнхеймом. *Методологическую базу* труда главным образом составили анализ различающихся теорий, их сравнение, критика через призму логики и функциональности, синтез, структурирование и моделирование.

Суть *авторской концепции* модели теории композиции (выраженной в логико-структурной схеме на рисунке 1) во многом основываясь на имеющихся опыте и знаниях выражает новую систему взглядов и подходов к их организации. Искусство носит кумулятивный характер (новые достижения не отменяют старые, а приобщаются к общей копилке достижений) и проверенный временем опыт по созданию прекрасного, с выявленными объективно работающими закономерностями, фактами и способами выражения задуманных идей, следует ввести в различные группы структурных элементов по родству функции и соподчинить по мере их способности выражать замысел художника.



**Рис. 1. Авторская модель структуры теории композиции в изобразительном искусстве**

Самое трудное соединить в одной модели, композиционный процесс (рекомендуемый алгоритм работы над произведением) и теоретическую пропедевтику композиции, потому что это совершенно разные логики структурирования. Сложность заключается в том, что в реальной жизни есть процесс и есть теоретическое наполнение процесса, а в теоретическом знании можно алгоритм работы над композицией рассматривать в структуре методов выявления художественного образа. Кажется бы, удобно причислить этапам процесса свое теоретическое наполнение, но сделать это сложно в виду того, что композиция разрабатывается цельно с самого начала и этапы замысла, решения и исполнения определяют лишь степень проработанности произведения с одинаковым теоретическим наполнением. Поэтому авторское решение – поделить теорию и практику на два не взаимосвязанных раздела: композиция как процесс и композиционная пропедевтика, – хотя в жизни они взаимосвязаны. И это не амбициозное желание объять необъятное, а необходимость подробного разделения и нового обобщения, необходимая для описания общей картины композиционного знания.

Естественно, что в первую очередь как любая научная дисциплина, *композиционная пропедевтика* должна описывать определение, научные основания и межпредметные связи, историю развития и иные необходимые элементы научного аппарата дисциплины. В этой части можно утверждать, что различные теории композиции концептуально совпадают. Можно также согласиться с разнообразием определений т.к. каждое из них вносит лишь специфические нюансы в общее объяснение термина, который (по самому простому определению, например, С.И. Ожегова), совпадает с прямым переводом и значит составление, расположение частей [4, с. 234].

Далее основополагающей категорией для овладения композиционной пропедевтикой является *художественный образ*. Именно он, логически размышляя, детерминирует все остальные после идеи выборы

художника начиная от направления и вида искусства, заканчивая конкретными приемами организации изобразительных элементов в произведении. В этом разделе знания следует рассматривать определение, историю развития понятия и философские концепции его понимания. Исходя из определения художественного образа как формы истолкования мира в эстетически воздействующих объектах [5, с. 106-107; 6, с. 760-761] следует разделить и рассматривать далее теорию в контексте взаимосвязи и различий *темы* произведения и *метода* ее отображения, так как категории отвечают на принципиально разные вопросы: тема – «что рисовать», а метод – «как рисовать». Деление помогает выявить векторы обучения и применить знания на практике в критическом анализе. Взаимосвязь разделов проявляется в том, что тема во многом определяет методы, но и одна и та же тема, в зависимости от предпочтений автора, может найти свое визуальное воплощение различными методами. На взгляд автора далее полезные для композиции группы знаний, точнее всего рассматривать в парадигме методов выражения художественного образа. Таким образом, к методам можно отнести ряд выборов, связанных с *сюжетом*, *видом изобразительного искусства*, (живопись, графика, скульптура), *направлением* (предметное искусство или беспредметное), *материалом* и *техникой*, в которых идея будет воздействовать на зрителя эффектнее. Следует оговориться, что на практике художник не ставит перед собой экспериментальных задач выбора вида искусства, направления и жанра, а работает более-менее постоянно в определенном жанре, материале и манере, в силу личных интересов, склонностей, образа-ожидания (или предсозданного видения). Иными словами, живописец редко переделывается в графика, абстракционист в реалиста и т.д. Как правило эскизный поиск ведется в направлении сюжета и техники. Для полноты же теории следует обозначить *свойства предметов передаваемого мира*, исходя из золотого правила формирования образа, которое гласит, что в произведении должны гар-

монично сойтись материал произведения, цвет, в который оно окрашено и сама форма. Что же касается направлений в искусстве, разделы, посвященные сравнению беспредметной композиции и предметной (жанровой (отражающей какой-либо жанр искусства) или ассоциативной (нарушающей классические Аристотелевы единства)) важны. На взгляд автора на уровне первоначальных поисковых эскизов разработка образа в предметном искусстве может выглядеть весьма абстрактным распределением темных и светлых, больших и малых пятен будущих объектов наблюдаемого мира. Следовательно, и подходы к преданию каких-либо свойств композиции имеют как схожие черты и общие рекомендации, так и специфику. Далее в статье предлагается ввести в состав методов *средства усиления образности*, которые известны из литературы: аллегория, антитеза, гиперболола, гротеск, литота, метафора, цитата и иные. В различной степени они могут влиять на прочтение сюжета или характера каждого героя и в произведении изобразительного искусства. Отдельно тема для изоискусства не разрабатывалась, но имеет потенциал для исследования. Например, чтобы сильнее передать характер, индивидуальные черты показывают чуть гротесково, усиливают. Вспомним также известных русских символистов М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова, а также Г. Климта, образы которых целиком и полностью аллегории и персонификации. Вместе с тем к формированию образа может относиться и *стилизация* в двух основных аспектах: придание конкретного стиля эпохи и страны, либо авторская интерпретация формы в угоду идее. И конечно же к методу выражения образа относится большой и сложный в трактовке раздел *организации композиции* или размещения всех изобразительных элементов в условиях физических или логических границ. Этот раздел включает и описывает *принципы, законы, правила, приемы, средства* построения композиции, а также *виды, типы и свойства*, т.е. конкретно то, что обуславливает расположение изобразительного элемента в той или иной части формата. На основа-



нии анализа и сравнения различных теорий именно в части законов и правил выявляются массово разночтения. Оно и понятно, ведь соотношение принципов, законов, закономерностей и правил является актуальной философской и научной проблемой для гуманитарных наук. Ни политические науки, ни история, ни лингвистика, ни этика, эстетика и искусствоведение, не устанавливают никаких научных законов, а дают каузальное объяснение исследуемым явлениям или же выдвигают на первый план оценочные утверждения.

Авторские выводы и предложения по данному разделу ранее подробно и доказательно излагались в статье «Концепция теории организации композиции в изобразительном искусстве» в № 4 журнала «Искусство и образование» за 2017 год [7]. Основная мысль статьи заключалась в ориентире на принципы композиции, а законы и правила предлагалось лишить самостоятельного места в структуре и поставить их на службу достижения соответствию принципу. Ведь действительно какие рамки могут быть у творца? Еще Аристотель, Платон, Квинтилиан говорили, что искусство законам не подчиняется (хоть и говорили об искусстве педагогики). С одной стороны, постоянно меняющиеся эстетические вкусы общества с учетом развития технологий делают невозможным безапелляционное применение «проверенных временем» (сформулированных для достижения эстетического идеала определенной эпохи и направления) законов и правил к современному искусству. С другой – общие законы не годны для решения индивидуальных неповторяющихся задач, потому что в одной композиции идея диктует своё решение одним способом, а в другой – диаметрально противоположным. Недостаток всех безапелляционных законов и правил заключается в том, что не проводится сколько-нибудь серьезного анализа связи содержания композиции с искомыми композиционными формами выражения. Итак, для выражения идеи законы и правила не годны. Однако накопленный опыт перспективно ввести, распределяя по родству функции, в структуру ори-

ентировочных *принципов*, на которые можно будет опираться при решении задач, связанных с выражением идеи. Причем как с положительным значением, так и наоборот. Ведь в философии принцип – то же, что и основание, то, что лежит в основе некоторой совокупности знаний или фактов. Закон прекрасно подходит для описания физико-математических проявлений окружающего мира, но там, где многообразие человеческих (культуротворческих) проявлений в жизни не укладывается в четкую законченную форму закона, принцип дает большую свободу для обобщений. А вот для описания и достижения соответствия конкретному принципу законы и правила могут быть сформулированы. Возможно, такой подход профессиональному сообществу покажется радикальным. Сложно враз отказаться от знания, к которому за годы сложилось профессионально-ценностное отношение. Обоснуем точку зрения тем, что правило – это обычно четкая инструкция, что необходимо предпринять для достижения соответствия определенному условию. Сразу возникает вопрос какому, если мы говорим о композиции вообще и о всегда разной авторской идее. И все встает на места, когда мы достигаем соответствия определенному принципу. Закон – это категория, обозначающая объективные, существенные повторяющиеся, устойчивые связи внутри явления или же между явлениями, компонентами системы, отражающие механизмы её самоорганизации, развития и функционирования. В философских словарях трактовка законов и принципов во многом синонимична, а проблема соотношения также вечна, как спор между материализмом и идеализмом потому, что, говоря об одном и том же явлении, законы несут описательный характер, а принципы определяют указания к действию. Ученый и педагог Мария Александровна Ерофеева пришла в своих исследованиях к тем же выводам. Пусть сделала она это для педагогики, однако рациональное зерно может быть экстраполировано и на изобразительное искусство. Смысл ее выводов заключается в том, что законы не содержат непосредственных указаний для практической дея-

тельности. Они являются лишь теоретической основой для разработки и совершенствования правил и принципов. В результате этого практические рекомендации и требования находят выражение в принципах и правилах. Они (принципы) как руководящие положения, первоосновы определяют содержание и практические рекомендации, характеризуют способы использования законов и закономерностей в соответствии с намеченными целями. Отдельные стороны того или иного принципа раскрывают правила. Правила вытекают из принципов [8, с. 15-21].

Тогда предлагаемая структура организации композиции может выглядеть ниже описанным образом. Далее будет назван принцип уравновешенности, который призывает к равномерному распределению изобразительных элементов в рамках формата, но он может быть опущен в угоду авторской идее. Закон может звучать так: изобразительный объект, помещенный вблизи с краем формата привлекает много внимания и вызывает ощущение стремления за грань, дискомфорта и перевешивания той половины листа в которой он расположен. Понятно, что уравновесить изобразительную плоскость можно поместив какой-либо объект вблизи противоположного края. Правило будет таким: для создания равновесных ощущений следует поделить формат горизонтальной и вертикальной осями на четыре части и заполнить изобразительными элементами каждую. Но это при условии, что нужно добиться именно равновесия. Так обозначена методология, по которой кропотливый ученый может сам сформулировать массу законов и правил. Статья ставит задачу выявить место в структуре больших групп.

Группу принципов составят: соразмерность, уравновешенность, структурированность, целостность, выразительность, оригинальность и новизна, отображение течения времени, правдивость (или жизненность) учет психологии и физиологии восприятия. *Соразмерность*, по сути, заключается в том, что в пределах физических или логических границ изобразительной плоскости сгусток взаимодействующих элементов ком-

позиции не должен быть мелким (чтобы оставались пустоты, в которых ничего не происходит) или же крупным (чтобы создавалось ощущение тесноты). *Уравновешенность* предлагает располагать изобразительные элементы, не допуская скопления их основной массы в какой-либо одной части листа, оставляя остальные опустошенными. *Структурированность* как принцип обуславливает выявление главного и соподчинение ему второстепенного т.к. чем проще и понятнее система взаимосвязей элементов и цветов в композиции, тем она доходчивее. *Целостность* как принцип призывает воспринимать композицию как единство идеи, формообразования, гаммы, колорита, технических приёмов и материала, в котором ничего нельзя переместить или заменить, от которого ничего нельзя отнять и к которому ничего нельзя добавить без ущерба для эмоционального воздействия. *Выразительность* ориентирует на такое художественное отражение действительности, которое будоражит и поддерживает внимание и интерес у публики. *Оригинальность* и новизна определяется не ранее не существовавшей авторской разработкой, а отхождением от так называемого «мэйнстрима» и нахождением авторского круга интересов и ни на кого не похожего изобразительного языка. *Отображение течения времени* впервые сформулировал Н.Н. Волков (хоть и назвал его законом жизненности) объясняя тем, что изображаемый момент сюжета должен содержать намек на прошедшее и будущее развитие [9]. *Правдивость* как принцип рекомендует художнику браться только за досконально известные для него темы, дабы соответствовать всей правде жизни. *Принцип учета психологии и физиологии восприятия* зрителя предлагает художнику моделировать правильную интерпретацию его произведения зрителем с учетом языка графических символов и цветов, культурных кодов, физиологических основ зрения и психологии восприятия. Ведь помимо смыслового уровня восприятия, где расшифровываются сюжеты предметного мира, также создаются уровни, влияющие на зрителя резонансом с глубинными

ощущениями, ассоциациями, гештальтами – строительными кирпичиками психики. Не случайно, что для области изобразительного искусства играют большую роль научные открытия немецких гештальт-психологов К. Коффки [10], М. Вертгеймера [11] о человеческом восприятии. Огромное значение для изобразительного искусства имеет книга Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» [12].

Для обеспечения соответствия принципам помимо законов и правил низшей ступенью являются *приёмы* и *способы*. Назвать их можно множество, например, обрамление фигуры листвой в Ренессансе, ввод в композицию через тень на переднем плане, вписывание элементов композиции в геометрическую форму, сгущение и разряжение, пауза и наложение, сведение всех перспективных линий картины в композиционном центре и т.д. Определяющим моментом для приёма или способа является конкретность решаемого вопроса, по организации элемента или группы. Перечислять и описывать их бессмысленно, потому что в результате многолетней практики могут быть разработаны собственные.

Также известна и важна для организации композиции группа морфологических средств (которые объективно определяют внешний вид). Безразлично составляете вы композицию осознанно, или интуитивно, они, присутствуют всегда с разной силой. Их принято называть выразительными средствами или средствами выражения замысла. Иногда их еще называют «средства гармонизации композиции». Смысл средств заключается в том, чтобы, во-первых, выявлять композиционный центр или главное в работе. Во-вторых, определяя формы, размеры, чередование, яркость и цветность изобразительных элементов они создают систему акцентов, раздражителей для восприятия зрителя, направляя его по задуманной художником траектории, раскрывая от одного смыслового узла к другому полную картину замысла автора. В-третьих, они выявляют эмоциональный настрой произведения придавая композиции такие свойства как, например, статика, динамика,

массивность, легкость, спокойствие, напряжение и т.п. Перечень средств состоит из формата, контраста, нюанса, тона, цвета, ритма (метра), масштаба и пропорций.

*Формат изображения*, вернее его геометрическая форма и пропорции часто определяет восприятие изображения. *Контраст* как художественное средство заключается в противопоставлении двух противоположных качеств для акцентирования внимания. Технические противопоставления форм, цветов, тонов придают композиции декоративную силу. Смысловые *контрасты* определяют характер художественного образа. В противоположность контрасту, *нюансы* успокаивают восприятие зрителя, обобщают элементы в целое. Выразительная способность *ритма* заключается в том, какую траекторию должен пройти взгляд, чтобы «добраться» от одного объекта к другому. Если расстояние не большое и глаз быстро «перескакивает» с одного элемента на другой, то ритм ускоряется, и наоборот. Кроме того, ритм в живописном произведении проявляется в построении цветотональной системы изображения и в энергии красящих мазков. *Масштабом* может выражаться смысловая значимость или мизерность объекта рисования, массивные и легкие ощущения. Вместе с тем опытом автора подмечено: большие формы имеют свойство зрительно объединять в группы более мелкие, средние, как правило, выполняют основную задачу по созданию сюжета, а мелкие изыскано украшают работу. *Пропорции* позволяют создавать определенные эмоциональные ощущения возвышенности или приземистости в картине, добиваться декоративных эффектов и стилизаций. Огромный аспект пропорционирования в искусстве связан с использованием золотого сечения. *Тон* по принципу контрастов выделяет главное, а также может задавать общий эмоциональный настрой. По аналогии с жизненными наблюдениями темные картины ассоциативно связаны с тяжелыми, патологическими душевными состояниями, и, напротив, светлые связаны с радостью и чистотой. *Цвет* передает

смысл и эмоциональный настрой своими собственными (насыщенность, цветовой тон, светлота) и несобственными качествами (имеющими психический, физиологический, культурологический, религиозный, социальный, этнический и индивидуальный уровни его восприятия).

*К качествам и свойствам композиции* предлагается относить такие ассоциативные понятия как её статичность, динамичность, симметричность и асимметричность, массивность, лёгкость, ажурность, звонкость, глухость, темнота, светлота и т.п. Эти качества создаются в произведении ранее перечисленными средствами. Они служат не самоцелью, а лишь способом передачи общего состояния, достижения определенного эмоционального настроения в произведении.

*Типов композиции* неизменно называют два: *закрытый*, т.е. ограниченный по краям листа изобразительными формами наподобие «кулис»; и *открытый*, со свободными открытыми краями изобразительной плоскости.

*Виды композиции* также стабильно в различной литературе называют по признаку пространственного расположения элементов. Называются три вида композиции: *фронтальная*, *объёмная* и *глубинно-пространственная*. Фронтальная композиция (плоскостная) – это 2-х мерная композиция, она развита по горизонтали и вертикали. Присуща декоративным работам, основанным на плоских делениях формы, орнаментальным композициям и возможно некоторым проявлениям абстракционизма. Объёмная композиция характеризуется распределением массы по 3 координатам пространства, образуя трехмерную форму, например, круглую скульптуру. Глубинно-пространственная композиция характеризуется созданием изображений, рассчитанных на восприятие ширины, высоты и глубины, т.е. обычное реалистичное изображение, копирующее наблюдаемый мир с его тремя измерениями.

Если рассматривать композицию как *процесс*, то практика определяет три основных этапа: *замысел*, *решение*, *исполнение*. Это чисто

прикладное оптимизированное опытом знание, которое позволяет быстро вести работу над творческим произведением, добиваясь при этом максимально выразительного соответствия произведения образному ожиданию из воображения автора. Содержание этапов подробно описано в отдельной ранее опубликованной статье «Этапы работы над визуализацией» [13]. Обозначим лишь, что *замысел* характеризуется оформлением приемлемых форм визуального воплощения в эскизном поиске предсозданного в воображении виденья идеи. Иными словами, на этом этапе требуется беглое эскизирование в свободной манере без конкретной прорисовки деталей всевозможных пришедших на ум вариантов отображения темы, т.к. враз сложно точно передать лишнее границ динамичное представление. Частым методом формирования художественного образа является написание перед работой небольшого рассказа и его построчная визуализация в композиции. На стадии замысла необходимо добиться соответствия требованиям цельности, соподчиненности, уравновешенности, новизны, выразительности и т.д. Важно заложить гармоничное взаимодействие масс главного и второстепенного, большого и малого, темного и светлого в условиях «воздействия рамы». Создать средствами выразительности систему визуальных раздражителей, направляющую глаз и мысль смотрящего по задуманной художником траектории. Все перечисленные изначально найденные качества при бережном отношении в процессе работы уже никуда не исчезнут. В противном случае, им неоткуда будет взяться в конечном исполнении. Число набросков зависит от степени приближения к идее-замыслу и оформлением варианта, намечающего точную траекторию дальнейшего детального развития. На этап *решения* следует, предварительно выбрав один наиболее потенциальный из вариантов эскиз, развить его сильные стороны и детально проработать каждый образ или характер, найти красивые движения, уточнить линии, масштабы, ритмы, тона. Следует очистить сюжет от запутывающих деталей, вызывающих



при восприятии отвлекающие подсмслы и ассоциации. На этом этапе при необходимости (в зависимости от направления в искусстве) осуществляется выход на натурный материал отражающий правду жизни: создаются и применяются натурные зарисовки, используется фото и интернет. Метод доводки изображения с помощью калек также характерен для данного этапа. Логическим завершением этапа является создание «картона» (детального эскиза в полный размер картины для перевода на холст) к будущей работе. *Исполнение* – завершающий этап работы над произведением, при котором ничего в найденном решении не меняется. Эскиз или проект предельно точно воплощается в материале. Домысливание эскиза в стремлении усилить художественную выразительность произведения, предварительно не проанализировав возможный результат, не допускается.

В статье поднимается сложная тема, и ставятся такие задачи, которые, кажется, невозможно выполнить идеально. Несмотря на это, авторская модель теории композиции концептуально представлена и может явиться если и не костяком, то поводом для дальнейших фундаментальных разработок. Статья и призвана, во-первых, обратить внимание на необходимость проверять логикой многие существующие разработки по теме, во-вторых, побудить коллег к идее договориться между собой, возможно, на основе предложенной модели.

### **Список использованных источников**

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 143 с.
2. Шорохов Е.В. Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе: пособие для учителей. М.: Просвещение, 1977. 112 с.

3. Шорохов Е.В. Композиция. Учебник для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. М.: Просвещение, 1986. 207 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1988. 750 с.
5. Краткий словарь по эстетике: книга для учителя / под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. 223 с.
6. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
7. Чувашов А.С. Концепция теории организации (построения) композиции в изобразительном искусстве // Искусство и образование. М.: ООО «Международный центр «Искусство и образование». 2017. № 4. С. 14-28.
8. Ерофеева М.А. Общие основы педагогики: конспект лекций. М.: Высшее образование, 2006. 188 с.
9. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 143 с.
10. Koffka K. Principles of Gestalt psychology. N.Y., 1935.
11. Вертгеймер М. Продуктивное мышление / общ. ред. С.Ф. Горбова, В.П. Зинченко. М.: Прогресс, 1987. 336 с.
12. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / под общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
13. Чувашов А.С. Этапы работы над визуализацией // Визуальные образы современной культуры: традиции и новации в культуре мегаполиса: сб. науч. ст. по матер. III Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. уч. 10-11 апреля 2014 г. / ред. П.Л. Зайцев и др. Омск: Золотой тираж, 2014. С. 178-183.