

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**  
**Казахский национальный педагогический университет имени Абая**

**Б.Е. Оспанов**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ГРАМОТЫ СТУДЕНТОВ  
НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИСУНКУ**

*Монография*

**АЛМАТЫ, 2007**

**ББК 74.58**  
**О-75**

**Ответственный редактор:**  
*д.п.н., профессор ОмГПУ Л.Г.Медведев*

**Рецензенты:**  
*д.п.н., академик Казахской академии образования им.И.Алтынсарина*  
**Б.А.Альмухамбетов,**  
*к.п.н., доцент кафедры академического рисунка КазНПУ им. Абая*  
**Н.Г.Назарова**

Рекомендовано к изданию Ученым советом художественно-графического факультета Казахского национального педагогического университета имени Абая (Протокол № 6 от 5 марта 2007 г.)

**Оспанов Б.Е.**  
**О-75 Теоретические и практические аспекты развития композиционной грамоты студентов на занятиях по рисунку: Монография.** – Алматы: КазНПУ имени Абая, 2007. – 72 с.

**ISBN 9965-14-799-X**

Монография посвящена теоретическим и практическим аспектам методики развития композиционной грамоты студентов на занятиях по академическому рисунку, обосновывает дидактические и методические условия ее реализации.

Предназначена для специалистов в области художественно-педагогического образования. Практические рекомендации представляют интерес для учителей изобразительного искусства и студентов-практикантов.

**ББК 74.58**

О  $\frac{4309000000}{00(05)-07}$

**ISBN 9965-14-799-X**

© Казахский национальный педагогический университет имени Абая, 2007

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. Научно-теоретические аспекты развития композиционной грамоты на занятиях по рисунку.....	6
1.1. Сущность понятия «композиционная грамота».....	6
1.2. Специфика композиционной деятельности студентов на занятиях по рисунку.....	20
1.3. Критерии оценки композиционной грамоты в академическом рисунке .....	28
ГЛАВА 2. Развитие композиционной грамоты у студентов на начальных этапах обучения рисунку.....	36
2.1. Научно-методические основы развития композиционной грамоты на занятиях по рисунку.....	36
2.2. Развитие композиционной грамоты у студентов первых курсов на занятиях по рисунку.....	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	65
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	67

## ВВЕДЕНИЕ

Традиционный путь обучения студентов академическому рисунку на художественно-графических факультетах предполагает первоначальное формирование умений и навыков реалистического изображения, и на этой основе предусматривается постепенный переход к собственно творческим заданиям. На этих же занятиях формируются эстетические принципы и вырабатывается творческая позиция студентов. Однако нередко эти две стороны профессионального обучения существуют изолированно друг от друга, без органического взаимодействия, которое возникает только в постоянном, усиленном творческом процессе, направленном на развитие композиционной грамоты на занятиях по академическому рисунку.

Процесс рисования, являясь сложным психологическим процессом взаимодействия активного восприятия, образования представлений этого восприятия и технического воплощения образа представления на изобразительную поверхность /1/, обусловлен синкретичностью эмоционально-образных и технико-аналитических начал, реализация которых в практической деятельности требует постоянного развития композиционной грамоты в процессе рисования. Исследование возможностей развития композиционной грамоты на занятиях по академическому рисунку позволяет выявить неиспользованные резервы творческого развития студентов.

Последовательное развитие теории и методики обучения изобразительному искусству неразрывно связано с расширением и углублением основополагающих принципов и методов обучения, в первую очередь рисунку, поскольку именно рисунок является основой любого вида изобразительной деятельности и включает в себя все известные принципы изображения, а также возможности творческой самореализации. В академическом рисовании происходит формирование творческих начал прежде всего на композиционной деятельности, поэтому в системе подготовки художника-педагога проблема обучения композиции является всегда актуальной.

Именно в композиции отражены закономерности творческих проявлений индивида. Именно композиционными средствами в первую очередь художник раскрывает замысел своей работы, подчеркивает и выделяет основное в произведении, последовательно направляет восприятие зрителя по изобразительному полю. Поэтому композиция как учебный предмет занимает особое место среди предметов специального цикла по формированию творческих черт личности будущего учителя изобразительного искусства, а обучение композиционной грамоте и организации композиционных принципов на практике является необходимым звеном в системе обучения специальным дисциплинам и,

прежде всего, рисунку.

Особую ценность для методического решения анализируемой проблемы на художественно-графических факультетах педвузов представляет монография Е.В.Шорохова, где раскрыты содержательные методические аспекты композиции в системе художественно-педагогического образования, обобщен ценнейший эмпирический материал, наработанный выдающимися художниками различных времен /2/.

Вместе с тем сложившаяся система обучения требует дальнейшего научно-методического осмысления и разработки пропедевтического курса композиции. Анализ современного состояния обучения композиции на художественно-графических факультетах показывает, что студенты первого курса сталкиваются с большими трудностями в понимании, освоении сущности и специфики композиции на занятиях по рисунку, что неизбежно приводит к снижению творческой активности и решению более частных задач учебного рисунка.

Данная монография раскрывает теоретические и практические аспекты методики развития композиционной грамоты студентов на занятиях по академическому рисунку.

В первой главе раскрывается сущность понятия «композиционная грамота», определяется специфика композиционной деятельности студентов на занятиях по рисунку, обосновываются критерии и наиболее важные показатели оценки композиционной грамоты студентов начальных курсов на занятиях по рисунку.

Во второй главе научно обосновывается методика развития композиционной грамоты в последовательном усложнении содержательной стороны академического рисунка.

# ГЛАВА 1. НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ГРАМОТЫ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИСУНКУ

## 1.1. Сущность понятия «композиционная грамота»

Проблема профессионального обучения современными исследователями и педагогами /3-7/ связывается с понятием «грамотность». Однако содержание данного понятия меняется во времени вместе с требованиями, которые общество предъявляет к человеку. Эти требования являются одним из факторов формирования социального заказа высшей школе. Например, понимание грамотности как умения читать, писать и считать, по мнению Б.С.Гершунского, безнадежно устарело /8/. Данное понятие наполняется не столько знаниями, сколько приобретенным опытом оценочной деятельности. Например, в изобразительном искусстве широко распространено понятие «изобразительная грамота», «графическая грамота», «живописная грамота», «композиционная грамота» и т. д.

Понятие «композиционная грамота» рассматривается в различных аспектах: как процесс взаимодействия между восприятием объекта, образования представления о нем и нахождения графических средств его воплощения; как взаимодействие зрительного образа с возможными композиционными закономерностями; умение художника адекватно воспринимать и продуцировать зрительные образы в оптимально выразительные формы.

Для анализа понятия «композиционная грамота» важна профессиональная сторона процесса ее формирования, опирающаяся на базовые элементы зрительного образа: точку, линию, форму, направление, тон, цвет, структуру, размер, масштаб, движение). По мнению Д.А.Дондиса, присутствуя в той или иной степени в любом зрительном образе, эти элементы кардинально влияют на восприятие и освоение человеком зрительной информации /9/.

Уже никто не подвергает сомнению тезис о том, что композиция является главной формой произведения искусств. Определение термина «композиция» можно найти как в публикациях выдающихся художников-практиков (И.Н.Крамской, П.П.Чистяков, К.С.Петров-Водкин, В.А.Фаворский и др.), так и исследователей художественного творчества (Б.А. Успенский, Л.Ф. Жегин, П.А. Флоренский, Н.Н. Волков, Е.В. Шорохов и др.).

В данных исследованиях выявлены основные композиционные закономерности и принципы организации изображения, которые являются универсальными для теории и практики обучения, но вместе с тем однозначного понимания композиции в различных жанрах изобразительного искусства до сих пор нет. Поэтому необходимо проанализировать принципиальные подходы к пониманию композиционной сущности изображаемого.

В.А. Фаворский в своих лекциях по теории композиции писал: «Стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разномерное, а каждый рисунок, претендующий на художественное изображение действительности, имеет задачей изобразить реальность, живущую в пространстве и во времени, а следовательно, имеет задачу композиционную» /13, с. 210/.

Б.А. Успенский, Л.Ф. Жегин считают, что центральной проблемой композиции произведения искусства, объединяющей самые различные виды искусства, является проблема точки зрения, то есть проблема перспективы пространства. Они утверждают, что наибольшей композиционностью обладают произведения, в которых синтезировано множество точек зрения (активное пространство: икона, современная западная живопись). Эти авторы полагают, что построение пространства сводной, внешней точки зрения – прямая центральная перспектива – признак композиционной аморфности /14; 15/.

Для К.С. Петрова-Водкина «борьба формы и содержания – это и есть композиция: иногда приходится ослаблять форму, чтобы выиграло содержание. Искусство активизирует зрителя, но не жует за него идеи. Пространство, в которое вводится зритель, не должно быть статичным. Проблема движения, обусловленная планетарной характеристикой предмета-явления, в живописных полотнах закономерно перерастает в упрощенный символ, дающий иллюзию первоисточника – мира, как он есть» /16, с. 298–299/.

П.А.Флоренский рассматривает композицию как схему пространственного единства произведения и отмечает, что наряду с термином «композиция» нередко можно слышать другой – «конструкция», выступающий то как синоним первого, то как противоположность ему. Флоренский видит сущность этих понятий в том, что композиция вполне равнодушна к замыслу художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами; конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как

таковым. При гармоничности произведения оба эти начала, композиционное и конструктивное, уравновешены. Когда это равновесие утрачивается, то получает преобладание либо схема композиционная, либо схема конструктивная /17, с. 32/.

Известный ученый и живописец Н.Н. Волков считает, что самым важным композиционным содержанием является целостность. Он утверждает, что «в самом общем смысле композицией можно было назвать состав и расположение частей целого, удовлетворяющее следующим условиям: 1) ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого; 2) части не могут меняться местами без ущерба для целого; 3) ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для целого. Целое меняется, если удалить или заменить какие угодно элементы целого, или переставить их местами, или расширить кадр» /18, с.21/.

Автор выделяет смысловую целостность композиции, которая создается и укрепляется конструктивными связями, выполняющими функцию подачи смысла. При этом выделяются следующие конструктивные задачи:

1. Выделение композиционного узла так, чтобы обеспечивалось привлечение понимания и постоянное возвращение к нему.
2. Расчленение поля такое, чтобы важные части отделялись друг от друга, заставляя видеть сложность целого.
3. Сохранение целостности поля (и образа), обеспечение постоянного связывания с главной частью (композиционным узлом). Под композиционным узлом картины автор понимает главную часть картины, связывающую по смыслу все другие части. В натюрморте – это главные предметы постановки.

Кроме того, важнейшими составляющими композиционного поля являются аналогия и контраст (которые поддерживают друг друга); симметрия и асимметрия, ритм; плоскость и пространство. При этом автор утверждает, что изображение пространства зависит от изображения предметов, а отношение художника к предмету есть также отношение его к пространству.

Известный художник-практик А.А.Дейнека утверждал, что «композиция должна вытекать из внутренних, идейных причин, лежащих в основе изображения. Цель художника – найти живые, доходчивые образы и такие средства выражения, которые яснее ясного раскрывали бы идейное содержание произведения искусств. Такими средствами в рисунке будут линия-контур, штрих, светотеневая протушевка, а также правила и законы,



по которым строится композиция и знание которых помогает художнику грамотно изображать сложнейшие композиции в рисунке» /19, с. 166–167/.

Е.В.Шорохов описал основные законы композиции: закон целостности, контрастов, новизны, подчиненности всех средств композиции идейному замыслу, воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости; выделил композиционные правила, приемы и средства: ритм, сложно-композиционный центр, симметрию, асимметрию, параллельность в композиции, расположение главного на втором плане.

Приемы композиции по Е.В.Шорохову: передача впечатления монументальности, передача пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления. Средства композиции: линия, штрих, пятно (тональное и цветное), светотень, воздушная и цветовая перспективы. Виды композиции: фронтальная, объемная, глубинно-пространственная /2, с. 122–178/. Для нас значимым является то, что Е.В. Шорохов в любой композиционной работе подчеркивал необходимость творческого процесса.

Как видим, при всем многообразии понимания сущности композиции просматривается единство взглядов на необходимость творческой деятельности, включающей в себя замысел, средства выражения, знание основных композиционных закономерностей и соответствующих профессиональных умений и навыков.

Психологические особенности творческого процесса достаточно обстоятельно исследованы учеными, которые подчеркивают, что творчество предполагает не повторение и запоминание существующего, а порождение образа, позволяющего взглянуть на мир иначе, с другой точки зрения, с другой стороны; продвинуться вперед в сравнении с тем, что было прежде, придать сущему новый вид и порядок /20/.

В процессе развития композиционной грамоты у рисующих совершенствуется воссоздающее и творческое воображение, развивается пространственное и визуальное мышление (виды наглядно-образного мышления), имеющие значение в любом творческом процессе, поскольку новое решение предстает в воображении в виде образов, картин, схем, моделей и т.д. Психологи выделяют два вида воображения: воображение воссоздающее – психический процесс создания образов новых для человека объектов в соответствии с их описанием, чертежом, схемой. Этот вид воображения используется в самых различных видах деятельности; воображение творческое – процесс самостоятельного создания новых и оригинальных образов, требующих отбора материалов, необходимых для построения образа в соответствии с собственным замыслом. Исследованием процессов воображения в художественной деятельности занимались

известные ученые В.С. Кузин /21/ Е.И. Игнатьев /22/. Например, В.С. Кузин подчеркивает, что постоянная связь воображения с окружающим миром, практикой предполагает зависимость воображения от знания этого мира /21/. В этом контексте приводится мнение Н.П. Крымова, который, исходя из собственной практики, утверждал, что «композиция есть творческая организация картины и ни в коем случае нельзя смешивать ее с простым размещением и расстановкой фигур и предметов на холсте» /23, с. 233/.

Неотъемлемым фактором творческого процесса является визуальное мышление, которое рассматривается как способ решения интеллектуальных задач с опорой на внутренние визуальные образы или вид мышления, продуктом которого является порождение новых образов, создание новых визуальных форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих значение видимым. Эти образы являются автономными по отношению к объектам отражения /21/. Визуальное восприятие, являясь познавательным процессом, характеризуется рядом закономерностей, основные из которых – целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность, которые достаточно основательно освещаются в психологической литературе.

Никакой творческий процесс невозможен без способности художника оперировать мысленными пространственными образами, схемами, моделями реальности, включающей в себя два подфактора: скорость и точность распознавания двухмерных объектов, мысленное вращение и преобразование образов в трехмерном пространстве» /24, с.353/. Пространственное мышление рассматривается «как вид мыслительной деятельности, обеспечивающий создание пространственных образов и оперирование ими в процессе решения различных задач» /25/ .

Особенностям пространственного мышления, создания и оперирования пространственными образами посвящены исследования многих психологов: В.П. Зинченко, К.М. Гуречича, Б.Ф. Ломова (выявление и описание необходимых качеств в той или иной профессиональной деятельности); А.Д.Ботвинникова, Е.Н. Кабановой-Меллер, И.С. Якиманской и др. (анализ условий, необходимых для усвоения знания с учетом разнообразия методических, индивидуальных и возрастных особенностей). И.С.Якиманская утверждает, что «...необходимо способствовать наиболее полному развитию образного мышления: учить мыслить образами, ориентироваться в различных знаковых системах, уметь перекодировать информацию, без чего не может быть усвоения научных знаний» /26, с. 40/.

Р. Арнхейм, А. Бергсон, М. Вертгеймер, анализировавшие процесс творчества, рассматривали пространственное и визуальное мышление как

средство формирования замысла, идеи, гипотезы, схемы перехода к новому образу. Развитию творческого потенциала обучаемых, активизации их пространственного мышления, подготовке к практической деятельности посвящены работы А.Д. Ботвинникова, В.А. Гервера, Ю.Ф. Катхановой и др. В.С. Кузин подчеркивал, что в познании пространственных свойств объектов ведущую роль играет зрительно-двигательная функциональная система восприятия: «при рассматривании контура предметов взгляд всегда пробегает от одной характерной точки к другой, следовательно, пробегает по его контуру» /27, с. 146/.

Творческие задачи подразделяются на пропедевтические и задачи с элементами проектной деятельности. Как отмечает в своей работе В.А. Гервер, «творческой следует считать задачу с вариативным результатом решения, алгоритм которого неизвестен исполнителю» /28, с. 10/. Предлагаемая им система задач является средством развития творческой графической деятельности школьников. Для решения творческих задач недостаточно только знаний, нельзя обойтись только логическим мышлением, требуется еще проявлять находчивость, изобретательность, сообразительность и гибкость мышления. В.А. Гервер выделил следующие компоненты развития творческих качеств личности в процессе графической подготовки: осознание цели, организованный поиск, применение и расширение графических знаний, овладение способами действия и сопутствующими приемами мышления, графический результат, самоконтроль.

Композиционная грамота включает в себя несколько компонентов: когнитивный, ориентационный, операционально-деятельностный, ценностный, рефлексивный, прогностический, эмоционально-чувственный, творческий.

**Когнитивный компонент** – совокупность знаний о графических методах, способах, средствах, правилах отображения и восприятии информации, ее сохранения, передачи, преобразования, использования в деятельности.

**Ориентационный компонент** – круг источников информации, который можно самостоятельно использовать для развития визуального восприятия.

**Операционально-деятельностный компонент** – сформированные в процессе обучения графические умения, направленные на решение различных прикладных задач.

**Ценностный компонент** – понимание безусловной ценности композиционной грамоты в различных видах изобразительной деятельности.

**Рефлексивный компонент** – способность индивида к осознанию

собственной деятельности в соответствии с нормами и требованиями, предъявляемыми к ней со стороны общества.

**Эмоционально-чувственный компонент** – положительные эмоции (интерес, удивление), которые мотивируют обучение, активизируют познавательный процесс и рост творческой активности. Психологи утверждают, что в познавательных процессах эмоции являются важным фактором их регуляции. Именно эмоциональная окрашенность восприятия позволяет активизировать или затруднить произвольное внимание и запоминание, именно эмоции оказывают влияние на процессы представления и воображения. Очевидный факт предметности эмоций в процессе познания делает их носителем субъективного отношения к воспринимаемому. Чувство радости, рожденное творчеством, помнит каждый, кто хотя бы однажды воплотил в реальность собственный замысел. В результате приобретенного положительного эмоционально-чувственного опыта происходит повышение самооценки, а это способствует раскрытию творческого потенциала личности.

**Творческий компонент** – участие студентов в работе, воплощение собственных замыслов в материале, в том числе с использованием разнообразных выразительных графических средств.

Формирование и развитие композиционной грамоты эффективно осуществляется в процессе обучения рисунку, в результате чего рисующий способен самостоятельно и активно осуществлять творческую деятельность, связанную с реализацией замысла на продуктивно-творческом уровне.

Анализ теоретико-методологических оснований и концепций позволяет определить, «композиционную грамоту» как совокупность знаний, умений и творческих качеств рисующего, необходимых для активной и самостоятельной творческой деятельности, связанной с процессом реализации замысла в графические формы: восприятие трехмерного предмета для изображения в двухмерном листе бумаги; выбор оптимальной точки зрения на модель для выявления образной сути; графическое выражение замысла, собственного творческого решения; владение графической грамотой.

Различают следующие уровни грамотности: элементарная грамотность, функциональная грамотность, компетентность. Данные уровни разработаны учеными Санкт-Петербурга (Н.Ю.Конасова /29/, О.Е.Лебедев /30/, Н.И.Неупокоева /31/, Н.И.Роговцева /32/, А.П.Тряпицына /33/ и др.) и представлены в «концепции результатов общего среднего образования». Разница, определяемая уровнем образованности, касается круга и уровня решения проблем, значимых для личности, освоенного образовательного пространства, усвоенных методов деятельности и сформированной познавательной базы проблем (табл.1).

Таблица 1- Уровни композиционной грамоты

Характеристика уровня грамотности	Композиционная грамота		
	Элементарная грамотность	Функциональная грамотность	Компетентность
Уровни решения проблем	Выбор решения на основе заданных критериев	Выбор решения на основе критериев соответствия закономерностям изображения	Обоснованный многокритериаль- ный выбор решения
Методы решения проблем	Универсальные методы учебно- творческой деятельности	Методы деятельности, основанные на определенных правилах и закономерностях	Универсальные методы деятельности, основанные на научных знаниях и принципах изображения
Познавательная база решения проблем	Сведения. Наблюдения	Сведения. Понятия. Выводы	Сведения. Понятия. Закономерности. Теории, концепции

Развитие композиционной грамоты является одной из основных задач обучения в системе подготовки художников-педагогов. Предмет «Композиция» выступает не только как один из ведущих, но и как объединяющий все другие предметы художественного цикла.

Закономерности и свойства композиции действуют и проявляются в рисунке уже на начальном этапе обучения. Известно, что нельзя грамотно выполнить учебный рисунок с натуры без умения скомпоновать его в формате, нельзя добиться выразительности и целостности того же рисунка без знания действия композиционных законов или их интуитивного ощущения.

Композиция играет первостепенную роль при создании самостоятельных художественных произведений. Рисунок и живопись становятся в данном случае средствами, инструментами созидания. От композиции во многом зависит выразительность графического листа. Лист – это не просто бумага, это пространство. Поэтому организация листа, или компоновка, – дело первостепенно важное. Знакомство с основными правилами организации листа, их осмысливание происходит уже на первых

практических занятиях по композиции. Параллельно с изучением теоретического материала, касающегося раскрытия общих понятий того или иного правила, студентам целесообразно выполнить ряд конкретных упражнений, направленных на развитие художественного мышления, композиционного чувства, на приобретение практических навыков компоновки. Упражнения раскрывают многообразие способов выражения каждого из известных основных правил композиции: ритма, сюжетно-композиционного центра, симметрии или асимметрии, расположения главного на втором пространственном плане.

В отличие от композиционных законов, носящих объективный, всеобщий характер, композиционные правила, приемы и средства относятся к менее постоянным категориям. Они имеют важное значение в разработке пластического мотива изобразительного сюжета, являются как бы композиционной техникой. Разумное оперирование теми или иными правилами, приемами и средствами композиции позволяет добиться наибольших результатов в передаче явлений окружающей действительности, в создании выразительного рисунка.

На развитие композиционной грамоты влияют специальные упражнения. Они объединяются по группам в соответствии с видами композиции и выполняются в последовательности изучения теоретического материала на основе композиционных законов: сохранения целостности листа, построения структур на тональных и цветовых контрастах, подчинения всех средств композиции идейному замыслу, поиска наиболее оригинального, нестандартного решения; с учетом тональных особенностей, гармоничности форм и тона, предмета и фона, уравновешенного соотношения целого и части, динамики и статики.

Даже выполнение элементарных композиций на первых практических занятиях направляет студента к комплексному подходу и решению разносторонних творческих задач.

Упражнения рекомендуется выполнять на небольших форматах бумаги в свободной технике (карандаш, перо, тушь, акварель, гуашь, фломастер и т. д.), оперируя абстрактными и фигуративными формами в зависимости от поставленной задачи.

Каждое упражнение необходимо определять конкретными задачами, в которых оговариваются приемы и средства, необходимые для достижения поставленной задачи в выражении того или иного правила композиции с целью осуществления наиболее эффективного контроля за их выполнением. На первоначальном этапе обучения будет целесообразным разработать следующие задания:

- Задания, направленные на развитие чувства ритма – одного из основных композиционных начал в природе и искусстве, которое проявляется в большей или меньшей повторяемости элементов и выполняет организующую и эстетическую роль в композиции.

- Задания на выполнение сюжетно-композиционного центра. Центром

композиции является та часть, которая достаточно ясно выражает главное в идейном содержании сюжета. Выделение главного связано с особенностью зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание, прежде всего, на активно действующем раздражителе. Центр выделяется объемом, освещенностью, тоновым или цветовым контрастом, движением и другими средствами в соответствии с основными законами композиции.

- Задания на симметрию и асимметрию. Симметрия и асимметрия являются взаимно обусловленными правилами композиции. Для симметричной организации листа характерна уравновешенность частей композиции по массам, тону, цвету и даже по форме. Асимметрия – явление противоположное по структуре симметрии.

- Задания на расположение главного на втором плане. Расположение главного на втором плане раздвигает пространство в глубину от ближнего к дальнему, возводя объекты дальние на уровень сюжетно-композиционного центра.

Работа над подобными композиционными заданиями немислима без развитого воображения, об этом достаточно убедительно свидетельствуют исследования по психологии творчества (Н.Н.Волков /34/, Е.И.Игнатъев /35/, В.С.Кузин /36/). Первоначальный замысел композиции выступает в расплывчатой, неясной форме. Такого рода композиции базируются на произвольном воображении или произвольном (ассоциативные композиции), когда новые образы или идеи возникают в результате специального задания (воссоздающее и творческое воображение). Условные, ассоциативные композиции сопровождаются нахождением пластической гармонии изображаемых предметов или явлений. Они обусловлены спецификой условного языка графики. Непременным признаком пластической гармонии всегда считалось наличие таких качеств, как пропорциональность, равновесие, соразмерность, контрастность, ритмичность и т. д. Так, например, в эстетической основе цветовой гармонии лежит выразительность цветового строя, построенная на комбинации цветов, которые подчиняются определенным закономерностям, проявляющимся и в рисунке. Изучение принципов цветовой гармонии целесообразно начинать с выяснения этих закономерностей.

В практических заданиях по подобным композициям необходимо предусмотреть разработку тоновых и цветовых гармоний в следующей последовательности:

- гармония ахроматических тонов;
- гармония парных сочетаний;
- гармония взаимодополнительных цветов;
- цветовые гармонии в малом, среднем, в большом интервалах цветового круга, с подчинением одному цвету и без подчинения;
- тоновые и цветовые гармонии в зависимости от величины цветового пятна, фактуры, пространственного положения.

Необходимо подчеркнуть, что формальная композиция и тоно-цветовая

композиция не одно и то же. Если формальная композиция строится на ассоциациях, касающихся внешней привлекательности сочетания красочных пятен и тонов, то цветовая композиция есть организация цветовых пятен в соответствии с логикой изображаемых предметов, смыслом образного содержания.

Общая характеристика композиционных упражнений может быть представлена по нескольким основным последовательным направлениям:

- изучение особенностей композиции на элементарной геометрической основе (геометрическая композиция),

- изучение особенностей условных композиций (ассоциативные композиции),

- изучение особенностей тоновых и цветовых композиций,

- последовательность формирования замысла.

На первоначальном этапе рисования замысел представляется нечетко и приблизительно, что объясняется неопределенностью ситуации. На этом этапе умозрительные композиционные построения базируются на произвольном или произвольном воображении, сопровождаются активным поиском рабочего материала и композиционной формы изображения, то есть происходит не просто протокольная фиксация постановки, а замыкаются главные композиционные линии, которые формируют границы будущей композиции, не выходя за пределы картинной плоскости, определяется конструктивная идея будущего изображения, включая его формат по ширине и высоте. Здесь проявляется и другая закономерность: в направлении главного движения остается некоторое свободное пространство, не нарушающее равновесия композиционного рисунка. Это пространство как бы заполняется развивающимся движением и всегда мотивируется замыслом художника.

Одновременно с определением конструктивной идеи формируется смысловой и изобразительный центры изображения, на этой стадии помимо композиционного центра определяется значимость каждого элемента изображения. Одни образуют центр композиции, другие – обстановку, среду, третьи – изобразительные связи и т. д. Здесь главная задача – определить степень взаимосвязи цветотонных контрастов на главных и второстепенных элементах изображения.

В изобразительном искусстве существует понятие целостность композиции, в которое входит объективное ощущение равновесия как закон зрительного восприятия. Причем равновесие в картинной плоскости не следует понимать как элемент только конструктивный, декоративный, дающий внешний изобразительный эффект. Как и другие изобразительные средства и приемы в искусстве, оно должно быть использовано для развития замысла и играть смысловую роль. Простейшие, строго уравновешенные композиции индивидуальны. Первоначально они обуславливаются интуитивным стремлением к элементарной, но предельной четкости структуры рисунка. Однако кроме центральной схемы композиции,



существует множество других композиционных схем, которые диктуются законами симметрии другого типа.

Художник использует их в целях достижения определенного изобразительного эффекта. Они относятся к числу неуравновешенных композиций. Нарушение равновесия вносит в картинную плоскость элемент беспокойства, неустойчивости, отчего возникает эффект динамичности изображения.

Следует подчеркнуть, что среди способов построения уравновешенных и неуравновешенных композиций есть прием, который носит название закона ритмического повтора композиционного мотива. Под ритмом в изобразительном искусстве понимают закономерное чередование композиционных элементов, их повторяемость через определенные промежутки, которые вызывают смутные или точные ассоциации явлений жизни. Ритм, увиденный в жизни, не механически переносится в этюд, а ложится в основу его композиционного рисунка и превращается в ритм линий, в чередование тонов, в последовательное восприятие цвета. В ритмически построенных композициях всегда четко выступает изобразительная структура. Отчетливо делится пространство на равные, подобные или похожие сюжетные, линейные, тональные и цветовые элементы в горизонтальном, вертикальном или диагональном направлениях картины, по ее плоскости или в ее глубину. Линейные ритмы обычно носят скованно-стилизированный рисунок, оставляя впечатление искусственной схемы, и нужно обладать достаточным мастерством, чтобы вывести его из учебного упражнения в художественное построение. Использование светотонных пятен значительно расширяет область создания изобразительных образов.

В изобразительном искусстве построение изобразительной плоскости в общих чертах делится на три плана. Первый – вход в картинную плоскость, второй – развитие сюжета или план основного объекта изображения и третий – фон сюжета. Каждый из них несет свою смысловую и изобразительную нагрузку. С этим положением можно не соглашаться, т.к. первого плана, казалось бы, может и не быть. Например, в орнаментальных композициях, имеющих структуру плоскостных изображений, в реалистическом изображении передний план, начиная с рамы, играет вспомогательную роль. С него начинается движение, вход в композиционную структуру изображения. Уже сама рама картины есть начало развития изображения, и было бы ошибочно категорично отрицать, что в плоскостных композициях нет третьего элемента плана. В разных жанрах планы играют разную роль. Соотношение переднего, среднего и дальнего планов, означенных как вход, объект и фон, на который проецируется развитие изображения, несомненно требует особого рассмотрения. Рассмотрение это не подразумевает поэлементный анализ структуры изображения. Лишь в целях методических, выделив несколько искусственно эту проблему, чтобы более всесторонне изучить взаимосвязи, мы кратко освещаем основные ее компоненты. Объект

изображения останавливает восприятие человека, прежде всего, на местах наивысшей яркости, контраста, пересечения линейных световых и цветовых структур.

Вход и фон – второстепенные элементы, которые передают глубинно-пространственные отношения в развитии изображения. Рама, линии, световые, тоновые и цветовые пятна переднего плана являются началом движения в композиционную структуру изображения, с одной стороны ограничивая картинную плоскость от окружающего мира, с другой – задавая ритм последовательного восприятия основного объекта. И здесь нужно особо отметить роль фона, обладающего большой выразительной силой, которая всегда уступает по яркости, контрасту главному объекту изображения.

Фон должен создавать иллюзию пространства, усиливать эффект восприятия объекта светлого на темном, темного на светлом, способствовать целостности восприятия, выделяя главное в изображении и дополняя его. Фон пронизывает всю композиционную структуру, объединяя ее с помощью различных способов и приемов светотональной и цветовой моделировок его элементов, контрастами света и цвета, эффектами освещения.

В учебных натюрмортах на начальной стадии обучения рисунку необходимо ограничиться выбором количества изображаемых предметов и сосредоточить внимание на решении композиционных, выразительных и технических задач.

В процессе обучения следует не только учитывать индивидуальные особенности студентов (способности, склад мышления, интересы), но и всячески содействовать их дальнейшему развитию. Соответственно организацию учебного процесса на занятиях по рисунку необходимо направлять на максимальную индивидуализацию обучения, усиление самостоятельности в деятельности студентов. Необходимо создать такие педагогические условия, в которых рисующий может занять активную творческую позицию и относиться к своей деятельности как художник.

Под педагогическими условиями понимают совокупность объективных возможностей, содержания, форм, методов, педагогических приемов и материально-пространственной среды, направленных на решение поставленных в исследовании задач (И.Г.Золкина /37/, В.А.Герасев /38/, М.В.Зверева /39/, А.Я. Найн /40/ и др.).

Необходима разработка интегрированных методик, построенных на междисциплинарной основе и обеспечивающих возможность выявления достигнутого уровня образованности. В развитии идей межпредметных связей выделяют две взаимосвязанные тенденции – интеграция и координация предметных знаний. Интеграция есть процесс и результат создания неразрывно связанного, единого, цельного. В обучении она может осуществляться путем слияния в едином синтезированном курсе элементов различных учебных предметов, суммирования общих задач в раскрытии комплексных учебных тем и проблем. Координация – согласование учебных программ по родственным предметам в трактовке общих понятий.

Межпредметные связи способствуют интеграции знаний, служат опорой при моделировании ситуации актуализации субъектного опыта обучаемых. Под актуализацией субъектного опыта студентов понимается «совокупность действий педагога, направленных на стимулирование рисующего использовать в той или иной учебной ситуации ранее приобретенные знания, умения и навыки» /28, с. 17/.

Поиск и обоснование интегративных связей между учебными предметами «Рисунок», «Композиция», «Живопись» требуют комплексного исследования этих дисциплин в контексте композиционных принципов.

Одним из главных дидактических условий, способствующих развивающему характеру обучения, является отбор учебного материала. При конструировании содержания учебного материала необходимо учитывать субъектный опыт студентов, межпредметные связи и преемственность в обучении. Разработка системы учебных задач, способствующих развитию композиционной грамотности, и обеспечение рисующим возможности творческого поиска позволяет постепенно развивать у них пространственное и образное мышление, а также творческие способности.

Для активизации творческой и познавательной деятельности студентов и развития их самостоятельности при решении композиционных задач необходимо разнообразить формы и методы обучения. Проблема поиска методов активизации учебно-творческой деятельности обучаемых нашла свое отражение в исследованиях по проблемному обучению (В.Оконь /41/, Т.В.Кудрявцева /42/, И.Я. Лернера /43/, М.И. Махмутова /44/, А.М.Матюшкина/45/ и др.).

Как показывает практика, особую роль играют активные методы обучения, приводящие в действие умственные силы обучаемых, позволяющие им самостоятельно решать учебно-познавательные задачи. Использование активных методов обучения, сущность которых заключается в создании дидактических и психологических условий, способствует проявлению творческой и деятельной активности. В педагогической литературе выделен ряд отличительных особенностей активного обучения: принудительная активизация мышления, когда обучаемый вынужден быть активным независимо от его желания в течение всего занятия; самостоятельная творческая выработка решений, повышение степени мотивации и эмоциональности студентов.

Целесообразно организовывать занятия со студентами в режиме диалога и поэтапного обсуждения заданий, обучающий эффект достигается в процессе коллективного обсуждения задания, когда высказываются различные суждения. Диалогичность как признак гуманитаризации образования предусматривает обсуждение результатов рисования, в котором главным является совместный поиск истины. В процессе обсуждения осуществляются важнейшие проявления человеческих отношений – взаимоуважение, взаимодополнение, взаимообогащение, взаимопонимание, сопереживание, сотворчество.

## 1.2. Специфика композиционной деятельности студентов на занятиях по рисунку

Любая композиционная деятельность студентов создает основу для совершенствования их творческих способностей.

Содержание изучаемого материала и, в частности, содержание учебных практических заданий определяет характер композиционной деятельности студентов на каждом конкретном этапе обучения. В результате содержание учебного материала, имея разную информационную значимость, оказывает разное развивающее влияние на студентов. Именно поэтому содержание учебного материала должно быть приведено в целостную систему, в которой процесс усвоения материала предполагал бы принцип возрастающей степени сложности.

Для студентов первого курса наиболее актуальны следующие компоненты:

- система теоретических знаний о композиционных закономерностях;
- приемы и способы композиционной организации изображения на изобразительной плоскости;
- первоначальные композиционные умения и навыки, связанные с построением графического изображения;

Эффективность учебного процесса во многом зависит от умения педагога разработать систему учебно-творческих задач с постепенно возрастающей степенью сложности, направляющих композиционную деятельность студента. Каждому этапу работы над заданием должен соответствовать определенный объем задач, стимулирующих развитие композиционной грамоты в определенной последовательности. Успешное самостоятельное решение учебных задач поднимает композиционную грамоту студента на более высокий уровень.

Пропедевтический курс композиции предполагает, прежде всего, освоение условных принципов графического освоения пространства плоскости листа бумаги.

Условность или «формализация» понимается нами как уточнение содержания, осуществляемое посредством того, что изучаемые объекты, явления, процессы данной области действительности определенным образом сопоставляются с некоторыми материализованными конструкциями, обладающими относительно устойчивым характером и позволяющими в силу этого выявить и фиксировать существенные и закономерные стороны рассматриваемых объектов. Во всякой формализации всегда присутствует момент огрубления живой, развивающейся действительности. Однако это «огрубление» является необходимой стороной процесса познания.

Выявлением эффективности использования условных приемов в творческой практике художников занимались многие авторы: Н.А.Адаскина /46/, Р. Архнейм /47/, А. Гильдебранд /48/, Т.М. Журавская /49/, А.В.Иконников, Г.П.Степанов /50/, Т.В. Козлова /51/, С.А Малахова /52/,

З.Л.Рабинович /53/, С.Х. Раппопорт /54/, В.С. Соколов /55/ и др. В исследованиях отмечается, что формализация дает возможность изучить некоторые основы творчества в конкретной области деятельности, дает возможность перенести опыт от формализуемых знаний и упражнений, раскрывающих знания, основанные на мысленном выделении самых существенных свойств и основных принципов и закономерностей образного языка творчества, к собственно творчеству. Поэтому в пропедевтике, построенной на принципах формализации, всегда заложен большой прогностический материал, который позволяет дать множество вариантов ответов на поставленные задачи.

Обращение к пропедевтическому курсу было предпринято для решения следующих задач: выделить наиболее важные составляющие композиционной работы в академическом рисовании, определить объем теоретического материала для изучения, разработать практические задания развивающего характера для освоения художественно-формальных средств композиции (структурная организация изобразительной плоскости, статичные и динамичные, симметричные и асимметричные, ритмические композиционные схемы и построения, линия, цвет, равновесие и др.) безотносительно сюжета, конкретных идей, материала и технологии.

Пропедевтика композиции предполагает, прежде всего, изучение закономерностей построения композиций посредством формальных методов; раздельное рассмотрение отдельных композиционных категорий (симметрия, асимметрия, статика, динамика, ритм, равновесие,) в целях более глубокого анализа, а затем и синтеза; активизацию композиционного мышления, развитие чувства ритма, фантазии, представления, воображения студентов на основе экспериментирования с формальным тоновым пятном и постановки различных поисковых задач; применение сформированных обобщенных знаний и умений в процессе решения конкретных композиционно-творческих задач.

Таким образом, пропедевтика композиции дает возможность изучить композиционные принципы в графическом искусстве, ввести студентов в мир основных понятий и категорий композиции; активизировать композиционное мышление, сформировать практические умения и первоначальный опыт творческой деятельности и тем самым подготовить студентов к решению композиционных задач в академическом рисунке.

Важным моментом при конструировании содержания раздела пропедевтики композиции являлось понимание этого процесса как системы. Содержание учебного предмета имеет ряд элементов, интегративно связанных между собой, следовательно, представляющих целостную систему. Понятие система в науке достаточно разработано, в философском словаре система определяется как совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях между собой и образующих целостность, единство. Применительно к содержанию учебного предмета это означает необходимость определения состава образования, охватывающего основные

стороны изучаемой области знаний, структурирования этого состава, установления взаимосвязи элементов и выявления их возможностей формировать целостное знание в конкретной сфере деятельности.

В разработанной модели подготовки художника-педагога к творческой деятельности указаны профессионально значимые знания, умения и навыки по композиции и творческие качества личности. Поэтому, решая вопрос, чем и в какой степени должен овладеть художник-педагог в рамках учебного предмета «композиция», мы отталкивались от теоретической модели и цели обучения.

Системный подход к формированию интегрального содержания исследуемого предмета позволил из множества художественных знаний отобрать наиболее существенные, которые отражают специфику композиционной деятельности в изобразительном искусстве и между которыми устанавливаются системообразующие связи. Были выделены основные разделы и составляющие их темы, сквозные задачи, определен порядок изучения основных категорий, продуманы формы и методы усвоения учебного материала. Построение учебного процесса по освоению содержания образования предполагает опору на дидактические принципы обучения, рассматриваемые в современной науке как определенная система исходных требований и закономерностей, направленных на достижение успешности обучения. В трудах ведущих дидактов (С.И.Архангельский /56/, В.И. Загвязинский /57/, Д.С.Лихачев /58/, М.Н.Скаткин /59/) предлагаются различные названия и разное количество принципов, но суть их сводится к определенным, наиболее устойчивым закономерностям. Среди них можно выделить следующие: научность, проблемность, наглядность, доступность, системность, прочность обучения, активность и сознательность обучающихся и единство образовательных, развивающих и воспитательных функций обучения.

Учет дидактических закономерностей обучения обусловил введение в учебный процесс научных знаний по композиции, определение степени теоретической сложности и глубины программного материала, продумывание условий для последовательного, системного и сознательного усвоения студентами содержания предмета, разработку проблемных задач для повышения познавательной активности и развития творческих способностей личности. Успешность обучения композиции связывается с построением учебного материала таким образом, чтобы на основу простых знаний и умений накладывались более сложные, происходило бы последовательное формирование знаний от простого к сложному, от известного к неизвестному, от заданий репродуктивного характера к творческим поискам. Таким образом, при разработке содержания преподавательского курса необходимо учитывать:

- изложенные в первом разделе теоретические положения;
- требования к профессиональной подготовке художника-педагога (Госстандарт, общие положения);

- критерии и признаки, выделенные в структуре подготовки художника-педагога к творческой деятельности;
- положения системного подхода к формированию интегрального содержания образования.

К закономерностям композиции относятся ритм, симметрия – асимметрия, статика – динамика и равновесие. Ритм – закономерное чередование и повторение соизмеримых и чувственно ощутимых элементов. Ритм является главным организующим началом любой композиции, он вносит порядок и ясность в композицию, обуславливает взаимные связи главных и второстепенных элементов.

Симметрия – это определенный пространственный порядок, математически точная закономерность в расположении мотивов и их частей. Существуют следующие виды симметрии: зеркальная, осевая и перенос. Все многообразие других видов симметрии производно от сочетания перечисленных трех видов. Асимметрия – качество, противоположное симметрии. Асимметричные композиции динамичны, равновесие их достигается путем ритмического и пластического согласования площадей, масс, направлений и форм.

Для статики характерно состояние покоя, основанное на принципе симметрии, а для динамики – состояние движения, основанное на принципе асимметрии и контрастов. Равновесие – взаимодействие разнонаправленных сил, установление их оптимального соотношения, обеспечивающего целостность и устойчивость изображения в замкнутой плоскости формата.

В практические задания необходимо включать упражнения на развитие чувства ритма, а также упражнения на усвоение закономерности симметрии. Предметное усвоение закономерностей равновесия, статики и динамики, включая изучение сложных ритмических движений, заложено в структуру заданий следующих тем.

К изобразительно-выразительным средствам графической композиции относятся точка, линия, пятно (тональное и цветное). С помощью этих средств художник материализует свой замысел. В изобразительной деятельности художник оперирует в основном линией и пятном, так как точку можно воспринимать как пятно малого размера. Пятно как изобразительное и выразительное средство предусмотрено в процессе рисования гипсовых геометрических тел. Линия является самым первоначальным средством изображения во всех видах изобразительного искусства. Линия участвует в организации формы, в ее внутренней разработке, т. е. является основным формообразующим элементом, участвующим в создании любых композиций. Вместе с тем представление о композиции формируется прежде, чем наносится первая линия.

Равновесие, являющееся одной из основных закономерностей композиции, особо значимо. Различают два вида равновесия: статическое и динамическое. К статическим относятся композиции, которые организованы по принципу симметричного расположения мотивов на плоскости. К

динамическим относятся асимметричные композиции, в которых целостность обеспечивается за счет ритмической и пластической организации структуры и выделения композиционного центра.

Сказанным обосновывается включение в содержание темы теоретического материала, раскрывающего более подробно отмеченные особенности практических упражнений, направленных на достижение статического и динамического равновесия композиционных элементов на изобразительной плоскости. Это задания на равновесие, статику, динамику, ритмическую организацию множества фигур с выделением композиционного центра. Выполнение формальных композиций не является самоцелью. Они дают возможность развить чувство формата и изучить наиболее общие и значимые вопросы, с которыми будущий художник-педагог будет сталкиваться неоднократно в своей творческой деятельности.

Теоретический материал направлен на раскрытие содержания основных понятий: формальная композиция, композиционный центр, виды композиции, изобразительно-выразительные средства композиции, стилизация, трансформация, художественное обобщение.

Практические упражнения нацелены на отработку навыков работы с тоновым пятном как изобразительным средством, а также на изучение характера изменения выразительности композиции от сочетания различных цветовых и тональных пятен, от изменения формы, от изменения цвета фона, от выделения «рисующего» цвета, от усиления контраста тонов. Для выхода рисующих на уровень самостоятельных поисков предусмотрено задание творческого характера – разработка ахроматической формальной композиции (графическое решение, поиски выразительных отношений тонов, определение тона и цвета, передача эмоционального состояния).

С художественной точки зрения цвет является одним из наиболее выразительных средств изобразительного искусства. Закономерности цветового строя на изобразительной плоскости являются отражением закономерностей действительности, переработанных творческим сознанием художника. Выделен широкий круг вопросов, охватывающих обобщенные данные современных представлений о цвете как физическом и художественном явлении: спектральные цвета, свойства цвета, основные цвета (красный, синий и желтый); цветовой круг, определения цветов по кругу (основные, однотоновые, родственные, родственно-контрастные, контрастно-дополнительные); психологическое восприятие цветов, природа цветовых ассоциаций (теплые и холодные, активные и пассивные, легкие и тяжелые, глухие и звонкие, выступающие и отступающие цвета); контраст цветов (светлотный, хроматический, последовательный, одновременный, пограничный контраст), значение контрастов для усиления выразительности композиции; цветовая гармония, равновесие цветовых тонов как главное условие гармонизации цветов.

Трансформация цветовых объемных форм в плоские тоновые пятна является целенаправленным процессом формирования опыта по



художественному обобщению композиционной деятельности. Организация такой деятельности имеет большое значение для развития творческих способностей, образного мышления и воображения, для понимания процессов создания композиции. Проблема переосмысления художником объемных форм достаточно сложна, поэтому является одной из главных в творческо-композиционной подготовке художников. Поэтому каждому студенту необходимо пройти все этапы композиционной работы: натурные зарисовки, приведение изображаемого объекта к плоским пятнам, поиск наиболее выразительных форм и их гармоничной комбинации на изобразительной плоскости. Характер и направление работы зависят от творческой задачи, поэтому в структуре заданий содержится несколько задач разной степени сложности, требующих разного уровня преобразований натурального объекта.

Большую роль для понимания процессов стилизации играет работа по преобразованию объемных форм. С изображения объемных форм, составляющих натюрморт, начинается профессиональное художественное образование студентов. Изображение предмета в декоративных композициях отличается от изображения предмета в натурном рисунке или живописи. Одной из отличительных черт является вывод предмета из среды, изображение его в условной среде, созданной воображением художника. Основную роль при создании натюрморта играет эмоционально-ассоциативное восприятие предметно-пространственного строя мира. Предметы могут рассматриваться вне материальных средств, размера, объема, цвета. Пространство в таком изображении становится условной категорией, и предметы связываются между собой по законам ритмической организации, а не законам световоздушной перспективы, как в реалистичном рисунке. Учитывая это, композиционную деятельность предусмотрено направлять на отработку разных подходов к решению натюрморта.

Первоначальное восприятие изображаемого объекта выражается в эмоциональной образной оценке, где в первую очередь внимание обучающегося привлекают контрастные по форме, тону и цвету предметы, которым в процессе практической деятельности студенты, как правило, уделяют гораздо больше внимания. В результате чего композиция зачастую получается дробной и неуравновешенной. Известно, что даже хорошо построенные и нарисованные предметы, но неудачно расположенные на изобразительной плоскости, вызывают сомнение и неудовлетворение. Для того чтобы формы обрели выразительность и единство, их необходимо установить в определенные взаимоотношения, придать порядок на изобразительной плоскости. Композиционная действительность начинается с выбора формата. Известно, что самым неподвижным и уравновешенным является квадрат, вместе с тем он является достаточно трудным и редко встречающимся форматом. Обычный формат – с соотношением сторон 3: 4 или 2: 3. Редко встречающийся вариант изображения, когда его элементы размещаются ровно в центре. Как правило, расстояния от края боковых

предметов до края листа разные справа, слева, снизу и сверху. Равновесно выглядит композиция, у которой расстояние до бокового края меньше с той стороны, с которой размещаются более крупные или заметные элементы. Увеличенное расстояние сверху придает большую изысканность и торжественность, увеличенное снизу – большую приземленность, обыденность. Чем больше сдвинуто изображение, тем большую оно приобретает экспрессивность.

Как же добиться гармонично согласованной комбинации на изобразительной плоскости при работе над академическими постановками? Для решения данной проблемы обучающимся рекомендуется начинать работу над академическими постановками с выполнения разнообразных набросков и зарисовок. Выполняются они на небольшом формате и по существу являются первым пластическим мнением об изображаемом объекте. Далее выполняется форэскиз. При работе над форэскизом обучающимся необходимо соблюдать следующие требования:

- форэскиз выполняется на отдельном формате небольшого размера;
- изобразительная плоскость форэскиза должна быть строго пропорциональна рабочему формату;
- форэскиз располагается в центре формата, для того чтобы было удобно изменять местоположение и параметры изобразительной плоскости по отношению к изображаемому объекту;
- при выполнении форэскиза с целью выбора наиболее оптимальной точки зрения обучающимся необходимо обобщить предварительные наброски и зарисовки;
- если задание предусматривает линейно-конструктивное решение, то при работе над форэскизом достаточно ограничиться компоновкой без тональной проработки;
- при работе над форэскизом, предполагающим выполнение композиционных задач по рисунку, целесообразно выполнить не только линейно-конструктивное построение, но и определить тональную прорисовку основных предметов с целью определения тонального масштаба и выявления наиболее контрастных пятен;
- в форэскизе необходимо определить расположение, статику, динамику, наиболее характерные детали, а также дать эмоциональную оценку постановки.

При работе над форэскизом важно быстро и достаточно цельно охватить общий объем постановки, определить плановость, светотеневые, пропорциональные отношения предметов натюрморта. Первое впечатление, как правило, наиболее продуктивно и дает хорошую основу для последующей работы, а малый формат не позволяет углубляться в подробности. Следовательно, в условиях небольшого формата изображаемые объекты воспринимаются наиболее цельно. Обучающемуся необходимо соотносить все стадии работы над академической постановкой с форэскизом – это возможность найти кратчайший путь к конечному результату.

В истории искусства существует большое количество стилевых направлений, сталкиваясь с которыми студент не способен самостоятельно разобраться, в полной мере понять и оценить их значение для искусства в целом и для себя лично. Известно, что до настоящего времени вся отечественная методическая литература по проблемам композиции в основном опиралась на примеры изображения мастеров реалистической школы. Вместе с тем практика показывает, что первоначальные навыки по организации изобразительной плоскости проще формировать в процессе работы с плоскими двухмерными изображениями. При отказе от трехмерности изображения создаются благоприятные условия для формирования у студентов чувства композиционной цельности оптического равновесия, ритма и пластики. Из всего многообразия существующих стилистических течений необходимо выбрать те, в которых те или иные закономерности изображения проявляются наиболее ярко и выразительно. Необходимо предусмотреть постепенное усложнение задач этого блока.

Изобразительные средства, благодаря разнообразию графических материалов и технических приемов исполнения, обладают большими выразительными возможностями. Варьируя характер использования в рисунке тех или иных графических средств изображения, рисующий имеет реальную возможность передать эмоциональную основу изображаемого. Способность выбирать материал, технические приемы и способы изображения в соответствии с эмоционально-содержательными аспектами композиции говорит о достаточно высоком уровне творческого осмысления изображаемого. На решение этих задач направлены учебные задания, выполняя которые студент должен сопоставить противоположные эмоциональные состояния и самостоятельно выбрать характер графического или живописного решения или выполнить одну и ту же композицию в различных системах изображения, используя один и тот же материал исполнения. Возникшая проблемная ситуация активизирует мышление студента, заставляя сравнивать возможные варианты технического исполнения композиции.

Выполняя задания, студент не только обретает новые знания и умения, он учится самостоятельно мыслить, смотреть на мир глазами художника, подходить к любому учебному заданию творчески. Кроме того, у него формируются такие важные профессиональные качества, как чувство пластики, ритма, равновесия.

В процессе работы над итоговой композицией рисунка должен проявляться весь творческий потенциал будущих художников-педагогов. Таким образом, учебные задачи являются тем средством, которые направляют процесс освоения студентами графического языка, делая его более эффективным, способствуют активизации композиционного мышления обучаемых.

### 1.3. Критерии оценки композиционной грамоты в академическом рисунке

Критерии оценки композиционной грамоты необходимо рассматривать только в контексте понимания сущности термина «композиция», который трактуется как построение изображения, расположение основных его элементов и частей в определенной системе и последовательности. Все композиционные принципы и приемы в конечном счете определяются замыслом, поскольку любая композиция подчинена задаче наиболее полного и убедительного его раскрытия. В рисунке композиция объединяет частные задачи построения графической, художественной формы (формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм и пропорции, нюанс и контраст, перспектива, соотношение целого и деталей, тональное решение и т.д.).

Для диагностики композиционной грамоты рисующего необходима система показателей, включающая субъектный и деятельностный критерии. Поскольку обобщающий результат развития композиционной грамоты – ее проявление в деятельности, при обосновании критериев и показателей мы исходили из общей психологической и педагогической сущности деятельности (Б.Г. Ананьев /60/, Л.С. Выготский /61/, П.Я. Гальперин /62/, В.В. Давыдов /63/, А.Н. Леонтьев /64/, С.Л. Рубинштейн /65/, Н.Ф. Талызина /66/ и др.). В составе учебной деятельности как системы выделяют следующие взаимосвязанные компоненты: мотивационный, ориентировочный, содержательно-операционный, эмоционально-чувственный, рефлексивный. Учение – целенаправленная, мотивационная, самоуправляемая, отражательно-преобразующая деятельность индивида.

Уровень композиционного развития осуществляется в условиях академического рисования и характеризуется следующими показателями:

- успешность создания графического образа, адекватного замыслу;
- возможности оперирования образом (изменение положения воображаемого объекта, комбинация первых двух преобразований);
- широта оперирования;
- полнота образа.

В качестве основного показателя композиционного развития принят тип оперирования образом. Для того чтобы этот показатель был надежным, используют еще два тесно связанных с ним показателя, а именно широту оперирования образом и полноту образа.

Широта оперирования есть степень свободы манипулирования образом с учетом той графической основы, на которой образ первоначально создавался. Данный показатель дает возможность выявить степень устойчивости в оперировании образом по тому или иному типу, независимо

от характера изображения. Свобода такого оперирования проявляется в мягкости и быстроте перехода от одного графического изображения к другому, своеобразном «перекодировании» их содержания, типичном для развитого композиционного мышления.

Полнота образа характеризует его структуру, то есть набор элементов связи между ними, их динамическое соотношение. В образе отражается не только состав входящих в его структуру элементов (форма, величина), но и их пространственная размещенность (относительно заданной плоскости или взаимного расположения элементов). Относительная «независимость» этого умения от специальных знаний делает его очень важным в диагностическом отношении. Эта способность носит устойчивый характер и проявляется при работе с разным учебным материалом. Под влиянием специального обучения она может развиваться, но темпы и характер ее развития во многом определяются исходной основой, выявление которой очень важно для динамичного обучения, что особенно существенно при обучении академическому рисунку в вузе.

Если для профессионального художника овладение законами, правилами, приемами и средствами композиции неразрывно связано с воплощением самой художественной идеи в соответствии с диалектическим единством формы и содержания, то композиционное мышление начинающих будет определяться именно логикой композиционного замысла и будет зависеть от формальных (связанных с образным выражением идеи) признаков, связанных с умениями и навыками рисования.

Диагностика композиционной грамоты рисунка начинается с анализа способностей обучаемых раскрыть замысел по заданному натюрморту в специфической форме предварительных зарисовок. Размышляя о композиции, Е.А. Кибрик выделил разные уровни композиционной грамоты. «Следует, мне кажется, отличать композиционные правила и приемы, помогающие построить композицию в ее декоративном значении, от законов композиционного творчества, определяющих процесс воплощения идеи в форму художественного произведения» /67, с. 361/. В качестве критериев композиционной грамоты могут служить три закона композиции, на которые указывает Е.А. Кибрик: жизненность, выразительность, цельность.

Эффективность проведения такой диагностики зависит не только от избранных критериев, отражающих с максимальной объективностью наиболее существенные качества изучаемого явления, но и от содержания, которое мы вкладываем в понятие «композиционная грамота». Анализируя существующие в современной психологии классификации мышления, можно отметить, что композиционное мышление носит комплексный характер и, в первую очередь, является синтезом как понятийного, так и образного мышления. Композиционное мышление носит творческий характер, так как

связано с решением задачи, не имеющей единственно «правильного» варианта решения и даже нескольких вариантов. В каждом случае от обучаемых требуются новые, оригинальные, отличные от других варианты решения, что собственно и придает творческий характер этой деятельности. Композиционное мышление по своей специфике близко и наглядно-образному мышлению, так как конечный продукт имеет форму художественного (изобразительного) образа. Любое определение в той или иной степени грешит неполнотой содержания, но отсутствие определения лишает смысла всю проделанную работу. Мы рассматриваем композиционное мышление в самом широком смысле и определяем его как психический процесс, направленный на выражение художественного замысла в специфической образной форме. Другими словами, – это процесс, направленный на создание художественного (применительно к начинающим) изобразительного образа. Исходя из специфики категории «художественный образ», можно говорить о том, что проведение диагностики композиционной грамоты по избранным нами критериям вполне возможно, так как качественными характеристиками этой категории являются цельность, выразительность, правдоподобие.

Говоря о законах композиции, Е.А. Кибрик подчеркивал, что наибольшее значение в работе над построением сюжета имеет закон жизненности, а закон выразительности, связанный с использованием контрастов, более соответствует второму этапу – созданию пластической основы композиции. Закон цельности прямо связан с проблемой законченности произведения и относится больше к процессу завершения работы. Относительно третьего критерия – цельности – из-за специфики необходимо внести некоторые коррективы. Определенная цельность и законченность присущи даже краткосрочному наброску, поэтому мы предлагаем применять этот критерий не в качестве показателя завершенности работы, а в качестве показателя наиболее полного соответствия замыслу изображения на стадии первоначального композиционного поиска.

Целостность – это, в первую очередь, вопрос необходимости и достаточности художественных средств и художественного выражения для раскрытия темы: лаконичные, простые приемы, понятные зрителю, когда в работе нет ничего лишнего, не возникает желание что-либо добавить или убрать. К лаконичности изобразительных средств примыкает и прием «недосказанности», позволяющий зрителю включиться в анализ замысла изображения и представить своим воображением (а оно будет более образным) событие до и после изображенного момента. Этим затрагивается еще одна сторона композиционного приема – протяженность во времени.

Соподчинение. Любое грамотное изображение имеет свой композиционный центр, совпадающий со смысловым центром (идеей, темой). Все остальное построение и в плоскости, и в глубину (планы) подчинено композиционному центру, помогает раскрытию темы.

Соразмерность – это вопрос пропорций, размеров, масштабности как главных фигур, так и второстепенных. Начинается он с определения размеров, формата картины и кончается всем плоскостным и глубинным построением, имея в виду выделение главного. При этом используются приемы перспективы, изоляции, цезуры (цезура – это пропуск, интервал, пустота), ритмики, линейной композиции. Все это согласуется со всеми остальными принципами композиции.

Равновесие включает в себя зрительное равновесие в кадре картины размещенных фигур, цветовых или контрастных пятен и т. д. Оно достигается приемами симметрии, золотого сечения, отношения по принципу музыкальных чисел, ритмики, образной геометрии и др.

Единство – это синтезирующий принцип, связывающий все остальные принципы композиции, включающий понятие единства и противоположности во взаимосвязи ее отдельных частей.

Контрастность присуща произведению пластического искусства. Под контрастностью понимаются: сопоставление хроматических (цветовых) площадей изображения по принципу дополнительных цветов или противопоставление светлых площадей темным (очень часто в отношении 1: 2), холодных тонов – теплым; противопоставление мест, насыщенных деталями или фигурами, – свободному пространству (непрерывность и разрыв); крупнорельефных форм, крупных фигур – мелким; фигуры – фону, статики – динамике и т. д.

Но должного звучания контрастность достигает при наличии нюансов и переходов. Так, художники-импрессионисты, добиваясь полного звучания хроматических сочетаний и стараясь меньше смешивать краски, прибегали тем не менее к так называемой модуляции, когда цветовые мазки создавали целую россыпь переходов от одного цвета к его дополнительному, от зоны теплых тонов – к холодным. Те же нюансы рефлексов полутеней присущи и передаче формы с помощью светотени. Такой же принцип наблюдается, когда художник избегает максимальной контрастности, а использует ослабленный контраст, варьируя его вплоть до сближенных тонов.

Аналогия – это другая форма взаимосвязи элементов композиции, выражающаяся в их повторении, чередовании величин, акцентов. Если в строгих орнаментах такое чередование бывает выражено в точном повторении элементов или мотивов изображения по законам симметрии, то в станковой живописи, иногда и в резном орнаменте, эта строгость не соблюдается. Повторяемость выражается в аналогии, схожести, что получило

в последнее время название ритмики. Такую повторяемость мы встречаем и в контурах силуэтов предметов, в складках драпировок, в чередующихся близких по тону пятнах или акцентах освещения.

Композиция подразделяется на три вида: фронтальную, глубинно-пространственную и объемно-пространственную. Под первой подразумевается плоскостная композиция, применяемая в графике и декоративно-прикладном искусстве, в том числе в маркетри. Глубинно-пространственная – это композиция графики и станковой живописи. Третий вид – композиция в скульптуре, имеющая трехмерность.

В графике принципы конструктивно-композиционного построения воспроизводятся на плоскости, так что объемно-пространственные отношения моделируются с большей или меньшей мерой условности в двух измерениях и состоят в организации реального, вещественного материала в трехмерном пространстве, в формировании его конструкции и тектоники, во взаимно гармоническом или намеренно дисгармоническом расположении целостности композиции.

Композиция картины является, во-первых, формой организации изображения; во-вторых, средством выражения содержания; в-третьих, построением целостного образа.

Основные свойства композиции – выразительность и цельность. Признаки цельности убедительно сформулированы Н.Н. Волковым: «Ни одна деталь не может быть изъята без ущерба для целого, ни одна деталь не может быть привнесена без ущерба для целого, детали не могут меняться местами без ущерба для целого» /18, с. 21/.

Для удобства изучения основных элементов художественной выразительности целесообразно каждый элемент пластики рассматривать отдельно, выявляя присущие ему качества: формат, точка зрения, пластический мотив (композиционная схема), масштаб, композиционный центр, цвет, пространство, свет, динамика, контраст.

Тон есть средство выражения художественного замысла, он несет на себе основную эмоциональную нагрузку, так как является категорией музыкальной, поэтической. И он же – средство изображения. Обе эти функции – формальные категории внешней привлекательности изображения.

Но при этом тон является средством композиции. Можно говорить о композиции тона, то есть о принципе распределения цветовых элементов на плоскости, с помощью которого достигается равновесие всей изобразительной структуры изображения (наряду с композицией линий и композицией форм). Композиция тона – организация цвета соответственно смыслу образного содержания, логике изображаемого. Тоновая композиция требует соответствующей ритмической организации тоновых элементов в формате. Можно условно выделить два основных типа расположения тона:



по принципу субординации и по принципу равнозначности, пользуясь композицией тона для организации пластического мотива. По этому элементу композиционной пластики результативны специальные задания.

Композиция образуется определенной взаимосвязью тоновых элементов. Эти связи состоят из качественных и количественных соотношений тона, складываются объединением тоновых частей в одно целое – композицию. Здесь приемлемы различные средства композиционной пластики: формат, композиционные центр и схема, статика, динамика, симметрия, асимметрия, равновесие, ритм, контраст и аналогия, масштаб и т.д.

Составляя тоновую гармонию, необходимо идти от бессистемных разрозненных цветовых и тоновых отношений к созданию целостного соответствия друг другу качеств тона. Тоновые построения предполагают гибкость, мелодичность контура цветовых элементов, поэтому комбинация гармонических тоновых сочетаний создает определенное эмоциональное настроение.

Таким образом, при оценивании композиционной грамоты на занятиях по рисунку необходимо учитывать следующие знания:

- знание общих композиционных закономерностей,
- способов выявления пропорциональных особенностей модели,
- ритмических закономерностей рисунка,
- последовательности выявления смыслового содержания,
- композиционной организации изобразительной плоскости,
- способов выявления композиционной целостности,
- изобразительных и выразительных возможностей рисунка,
- представление о степени завершенности рисунка.

Показателями эффективности решения композиционных задач в академическом рисунке могут служить следующие компоненты:

- стремление сформулировать замысел,
- выявление ритма,
- организация планов,
- композиционная деятельность,
- выразительность графических средств,
- композиционная завершенность,
- передача оптимальных пропорциональных отношений целого и его частей.

Композиционные параметры:

- 1) наличие замысла;
- 2) сознательный выбор формата листа;
- 3) наличие ритма;
- 4) выбор точки зрения (линии горизонта);

- 5) организация планов;
- 6) построение изображения в глубину;
- 7) первоначальная трансформация объемных предметов в плоские формы;
- 8) перспектива как композиционный фактор;
- 9) контрастность и ритмичность;
- 10) цельность композиции, соразмерность ее предметов.

#### Композиционные критерии:

- 1) формат;
- 2) сюжетная трактовка изображения;
- 3) оптимальный выбор точки зрения;
- 4) глубина построения;
- 5) соразмерность композиционных элементов;
- 6) выделение зрительного центра;
- 7) гармоничность композиционного построения.

В соответствии с выбранными критериями и показателями были определены уровни проявления композиционной грамотности в академическом рисовании.

#### **Элементарная грамота**

Показатели: владение основными понятиями, связанными с композиционной информацией, знание основных правил и алгоритмов построения объемных объектов на плоскости, решение задач по образцу (репродуктивный уровень деятельности). Преобладание репродуктивного мышления и механической памяти.

#### **Функциональная грамота**

Показатели: знание композиционных закономерностей, используемых для отображения замысла в рисунке. Интерпретирующий уровень деятельности. «Достаточный» уровень пространственного и образного мышления.

#### **Компетентность**

Показатели: применение композиционных знаний и умений в проблемных ситуациях. Владение методами прогнозирования, моделирования, конструирования. Умение самостоятельно решать задачи творческого характера (творческий уровень деятельности). «Высокий» уровень пространственного и креативного мышления.

Итак, возможно сформулировать некоторые выводы: эффективность обучения академическому рисунку во многом зависит от качества организации и обучения основам композиции по освоению закономерностей языка графического искусства в процессе выполнения обучаемыми системы постепенно усложняющихся заданий.

Композиционная грамотность рассматривается нами как совокупность знаний, умений и личностных качеств студентов, необходимых для активной самостоятельной творческой деятельности, связанной с процессом как восприятия трехмерных предметов и перевода их в условные двухмерные графические формы, так и с выбором оптимального графического решения для выражения идеи, замысла, собственного художественного решения.

Под развитием композиционной грамоты понимаются изменения, в результате которых рисующий способен самостоятельно и активно осуществлять посильную творческую деятельность, связанную с реализацией композиционных принципов в процессе академического рисования.

Совокупность педагогических условий, реализация которых обеспечит развитие композиционной грамотности у рисующих в процессе обучения:

- студенты осознают роль композиционных закономерностей в процессе рисования;
- композиционная грамотность актуализируется на учебных занятиях по всем специальным дисциплинам;
- разработка учебных задач нацелена на развитие композиционной грамотности с учетом изобразительного опыта рисующих.

Критерием результативности педагогических условий является положительная динамика всех показателей, характеризующих уровень развития композиционной грамотности студентов:

- личностно-смысловое отношение студентов к развитию композиционной грамотности;
- владение логикой композиционного знания (уровень овладения графическими знаниями и умениями, уровень развития пространственного и образного мышления рисующих).

Обобщающим результатом развития композиционной грамотности является повышение уровня ее проявления в изобразительной деятельности (элементарная грамотность, функциональная грамотность, компетентность).

## **ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ ГРАМОТЫ У СТУДЕНТОВ НА НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ**

### **2.1. Научно-методические основы развития композиционной грамоты на занятиях по рисунку**

Разработка содержания и методов обучения рисунку затрагивает сложные, недостаточно разработанные в педагогической науке проблемы и предполагает учитывать множество факторов, определяющих особенности профессиональной подготовки художника-педагога к творческой и педагогической деятельности. Это предполагает выявление принципов и методов обучения композиции на занятиях по рисунку, а также научно-теоретическое обоснование пропедевтического курса композиции как существенного фактора становления творческой личности будущего художника-педагога.

В процессе художественно-педагогической подготовки студентов к профессиональной деятельности большое значение имеет формирование представлений об особенностях композиционной деятельности в рисунке, знаний основных понятий, осознанного отношения к закономерностям и творческой деятельности в процессе рисования.

Исследование методов обучения композиции показало, что многие выдающиеся художники и педагоги занимались поиском наиболее эффективных приемов и методов обучения данной дисциплине. Например, известны сочинения великих художников эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, Ченнино Ченнини, Леона Батиста Альберти, Альбрехта Дюрера, а также известных просветителей XVIII – начала XIX вв. – Дени Дидро, Иоганна Вольфганга Гете и др.

Проблемы композиции в русском изобразительном искусстве этого периода ставились И.Ф. Уваровым /68/, А.П. Сапожниковым /69/. Метод преподавания А.П. Сапожникова заключался в упрощении изображаемой формы в начальной стадии рисования, т.е. разложение любого из видимых предметов на простейшие геометрические фигуры, треугольники, четырехугольники и т.д. /69, с. 23/.

Немецкий художник И.Д. Прейслер за основу своей системы берет геометрию и рисование с натуры /70/. Геометрия помогает рисовальщику видеть и понимать форму предмета, а при изображении ее на плоскости облегчает процесс построения.

За долгие годы учительства особая «система рисования» была разработана П.П. Чистяковым. Он учил видеть натуру, какой она существует

и какой она кажется, соединять (но не смешивать) линейное и живописное начало, знать и чувствовать предмет независимо от того, что нужно изобразить, будь то скомканный лист бумаги, гипсовый слепок или сложный исторический сюжет /71/. Другими словами, основные положения «системы» были формулой «живого отношения к природе», а рисование - способом ее познания. Процесс обучения по системе П.П. Чистякова состоял из нескольких последовательных этапов, каждый из которых содержал серию заданий, направленных на формирование у молодого художника определенных композиционных способностей, умений и навыков. Первые учебные задания по композиции были направлены на формирование у обучаемых целостного восприятия картинной плоскости, размещение предметов на которой создает то или иное «напряжение». Чтобы изображение воспринималось целостно, это напряжение должно быть уравновешено на плоскости, иначе у зрителя возникает ощущение незавершенности. Выполняя эти задания, будущие художники учились строить планы, осваивали такие понятия, как композиционный центр, главное и второстепенное, знакомились с художественными средствами, умелое использование которых позволяло добиться наиболее целостного решения.

Последующие задания представляли собой работу учащихся над составлением сюжетных композиций. Необходимо отметить, что П.П.Чистяков в своей методике отдавал предпочтение заданиям, связанным с построением жанровой картины, где, по его мнению, мог в наибольшей степени проявиться талант молодого художника. Ведь через художественный образ можно выразить собственное отношение к тому или иному событию. Судя по учебным заданиям, для П.П. Чистякова проблемы сюжета тесно связаны с пластическим решением композиции /71/.

Талантливый художник и педагог Д.Н.Кардовский, наиболее известный как иллюстратор произведений русской классической литературы и автор композиций на исторические темы, видел свою задачу не в том, чтобы слепо копировать природу, а в постижении ее законов и следовании им. Он считал композицию средством образного отражения жизненных явлений, благодаря которому происходит развитие творческих способностей, образного мышления учеников. На решение этих задач были направлены учебные задания, построенные по принципу от простого к сложному: вначале учащиеся выполняли однофигурные композиции, затем – многофигурные (на решение различных живописных задач, передачу экспрессии и т.д.), после чего переходили к тематическим заданиям. Заслуживает внимания установка Д.Н. Кардовского на необходимость решения в каждом задании конкретной «пластической задачи» – тональной, живописной, на выявление характера,

движения, передачу настроения, решение какой-нибудь идеи и т.д. «Каждая из поставленных задач должна быть особенно ярко выражена в эскизе», – отмечал он /72, с. 35/.

К.Ф. Юон видел главную цель обучения композиции в освоении языка искусства и изучении рисующим закономерностей композиции, основывающихся на законах зрительной оптики. Композиция, говорил он, в своих начальных проявлениях участвует уже в этюдных и студийных работах, производимых непосредственно с натуры, так же как и в академическом рисунке. Ее первичный этап выражается в умении расположить фигуру или часть фигуры, или же кусок природы на бумаге и на холсте соответственно своей цели. Определение масштабов рисунка, ритмическое использование и учет пустующих промежутков на бумаге здесь уже играют свою роль. Искусство вписать изображение в четырехугольник холста составляет уже начало композиции. Умение подчинить своему художественному замыслу масштабы фигур, расположение их на бумаге и вся экспрессивная часть работы составляют композиторскую область /73/.

К.Ф. Юон считал, что обучение должно производиться на примере различных типов и видов композиций: одноплановых, двухплановых, многоплановых, научно-перспективных, условно-перспективных, свободных бесперспективных, так как каждый из них содержит «целый комплекс своеобразных приемов, достигающих своих художественных целей» /73, с. 27/.

Осознание необходимости целенаправленного изучения формальных композиций и развития на их основе способностей к композиционной организации картинной плоскости происходит с возникновением в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX в. различных художественных направлений. В этот же период в литературе по искусству появляются исследования, направленные на изучение теории композиции (Г.Вельфин /74/, А.Гильдебран /75/, В. Кандинский /76/, В. Фаворский /77/, П.Флоренский /78/ и др.). Происходит понимание того, что закономерности изображения необходимо раскрывать, опираясь на объективные закономерности зрительного восприятия, так как это оказывает существенную помощь в их осознанном изучении.

Методику Н.П. Крымова, в творчестве которого ярко проявились основные направления искусства начала XX века – формализм, натурализм и т.п., характеризует полная определенность и точность, «объективность» критериев, возможность проверки верности исполнения. Если раньше речь шла о выразительности, экспрессии, колорите, то теперь только о точности, верности взятых тоновых отношений. Композицию Крымов рассматривал как организацию элементов плоскости формата, художественных средств,

прежде всего тона. Он подчеркивал что композиция – это не размещение предметов на холсте, а творческая организация картины. Своим ученикам он рекомендовал выбирать то, что больше всего заинтересовало, а остальное приписать к этому, и будет композиция /79/. Как теоретик Н.П. Крымов очень последователен, но односторонен. Он не сумел полностью обобщить и выразить свои открытия.

В 19-20-е годы в Баухаузе, во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе в учебные программы были введены аналитические упражнения, направленные на освоение формальных средств композиции, овладение способами структурной организации картинной плоскости посредством ритмичного, уравновешенного расположения тональных и цветовых пятен, линий, силуэтов, простых геометрических фигур. Поскольку каждое стилистическое направление вносит собственное представление о композиции, такие художники-педагоги, как Э.М. Белютин /80/, С.Д. Левин /81/, П.Н. Филонов /82/, К.Ф.Юон /83/ и другие, указывали, что в процессе обучения композиции нельзя ограничиваться только реалистическими композициями станкового характера, необходимо знакомить студентов и с такими системами изображения, которые используют двухмерную картинную плоскость, что способствует более эффективному освоению языка изобразительного искусства и развитию творческого потенциала будущего художника-педагога. Система обучения П.Н. Филонова состояла из пяти пунктов:

1. Преподавание ведется по всему диапазону идеологического подразделения искусства, то есть принцип сделанного примитива, реализм, аналитическое искусство, натурализм, абстрактное творчество, чистое искусство, и по всему диапазону тем, т.е. натюрморт, пейзаж, быт как таковой, быт этнографический и революционный, портрет, анимализм и т.д.

2. Каждая вещь, от первой до последней, делаемая учеником за все время прохождения курса, есть сделанная картина, сделанный рисунок, сделанный проект, то есть сделанная вещь как произведение искусства, имеющее единую цель – быть произведением искусства, вполне отвечающим критерию сделанности.

3. Принцип штудировки, в силу которого создаются такие отбросы творчества и ученического труда, как этюд, упражнение, эскиз, наброски и т.п., абсолютно исключается как бесцельная трата труда.

4. Момент изучения целиком входит в процесс работы над «сделанной вещью».

5. Разрешение вещи учеником и преподавание ведется по принципу чистого анализа при критерии максимума напряжения изобразительной силы и сделанности /82/.

В отдельных трудах методического характера мы встречаем мысли о необходимости выполнения студентом законченных произведений, так как отдельные принципы композиционного построения картины могут быть освоены только в процессе выполнения работ выставочного характера. Е.А.Кибрик пишет: «Вся «высшая математика» композиции обнаруживается только в работе над законченным произведением. И говорить студентам о целом ряде моментов композиционной техники в период, когда они сталкиваются только с задачей эскиза, не имеет никакого смысла, потому что все теоретические положения понятны только тогда, когда они тут же проверяются практикой» / 67, с. 48/.

Практически на всех этапах развития методов преподавания композиции педагоги подчеркивали необходимость изучения обучающимися опыта композиционных построений. С.Д.Левин строил методику преподавания композиции на изучении учащимися опыта композиционных построений картин известными художниками. Обучаемые знакомились с различными схемами композиций и возможностями их непосредственного переноса на процесс создания своей творческой работы. По его мнению, работа над композиционным замыслом развивает воображение, память, вкус /81, с. 75/.

Преподаватели Академии художеств XVIII–XIX вв. строили методику обучения на копировании картин мастеров; более поздние школы ориентировали молодых художников на изучение, теоретический и структурный анализ произведений известных художников с целью выявления принципов их композиционной организации и исследования возможностей их непосредственного переноса на процесс создания собственного произведения искусства. Некоторые занимались систематизацией композиционных схем для лучшего их освоения в процессе обучения.

В 1960-е гг. к проблемам изобразительной грамоты обращался Э.М.Белютин, который основную цель процесса обучения композиции видел в развитии композиционного мышления учащихся на базе изучения ими различных композиционных структур. Он считал, что в учебных заданиях по композиции должна ставиться конкретная образная задача на передачу состояния человека, отношения художника к изображаемому, требующая соответствующего композиционного решения выбора формата, размера изображения, расположения предметов на картинной плоскости. Для решения этих задач он предложил ряд специальных упражнений по работе над пейзажем, натюрмортом и интерьером /80/.

Современный этап развития педагогики художественной высшей школы характеризуется значительным интересом исследователей к вопросам



творческого становления будущих специалистов. Художники-педагоги занимаются поиском наиболее эффективных форм и методов обучения, активизирующих изобразительную деятельность студентов и обеспечивающих развитие их творческих способностей. В частности, Б.М.Неменский, считая важнейшим условием творческого становления молодого художника развитие его композиционного мышления, утверждает, что развитие композиционного мышления должно становиться центральной задачей профессионально-практических учебных дисциплин. Композиционные задания, по его мнению, должны учить вариативности, непосредственности, гибкости композиционного мышления. Бытующая сегодня недооценка важности этого развития не случайна – это проявление ремесленнических позиций школы, пренебрежения к духовному содержанию искусства. Это ведет всю художественную школу к технологической замкнутости, где основное внимание уделяется способам работы изобразительными материалами /84/.

Обширное исследование теории и методики преподавания композиции, произведенное Е.В.Шороховым, позволило систематизировать опыт преподавания данной дисциплины /85/. Он указал на неразработанность теоретических основ композиции, разрозненность приобретаемых студентами художественно-графических факультетов знаний, что влечет за собой многие отрицательные последствия в подготовке художников-педагогов, в художественном развитии и эстетическом воспитании подрастающего поколения.

Изучение начинающими художниками законов, правил, приемов и средств композиции, по мнению Е.В. Шорохова, является основной задачей дисциплины "Композиция". Знание законов выступает условием эффективного развития художественных способностей студентов и способно оказать значительную помощь в последующей творческой деятельности.

Внимание отдельных исследований сосредоточилось на частных вопросах преподавания композиции. Например, И.Т. Лунина считает, что сложности в работе над композицией у студентов на начальном этапе обучения возникают из-за недостаточного запаса жизненных впечатлений, плохого развития зрительной памяти. Устранить этот недостаток автор предлагает посредством организации систематической работы студентов над набросками и этюдами /80/.

В.П. Климович, занимаясь проблемами активизации композиционной и творческой деятельности студентов, предложил ввести в учебную программу по композиции серию кратковременных и длительных заданий, направленных на последовательное изучение студентами принципов и приемов построения композиции портрета /86/.

По мнению Ю.Б. Алиева, на успешность протекания процесса художественной деятельности студентов влияет педагогическое руководство эмоционально-чувственной и потребностно-мотивационной сферами, дифференцированный подход к студентам, а также целенаправленное использование технических средств обучения /88/.

А.А. Сихаев считает, что активизировать художественные интересы студентов в процессе занятий композицией возможно посредством ведения учебных заданий, сопровождающихся вопросами психолого-педагогического характера, а также используя фрагменты классической музыки и учет системы показателей развития художественных интересов студентов /89/.

Особенности изучения студентами контрастов исследовали С.И.Пономарьков /90/, О.М.Гаврилов /91/; проблемы овладения начинающими художниками приемами и способами ритмической организации картины освещены в исследованиях Ю.М. Окунева /92/; систему композиционных упражнений, стимулирующих развитие образного мышления студентов, предложил И.А. Павлюк /93/.

Необходимость обучения композиции с формальных упражнений обосновывает Р.В. Паранюшкин, однако он не дает четкого определения разделу «условная композиция» и ограничивается разработкой нескольких упражнений, направленных на активизацию композиционного мышления /94/.

Таким образом, на сегодняшний день можно говорить о существовании литературы по проблемам методики обучения композиции как учебной дисциплины, об использовании художниками-педагогами разнообразных методических приемов и методов, способствовавших активизации композиционного мышления студентов. Вместе с тем анализ учебных программ по рисунку и композиции, многолетние наблюдения за процессом обучения рисунку в контексте композиционной грамоты студентов позволили выявить следующие недостатки:

В процессе обучения рисунку педагоги обычно не акцентируют взаимосвязь между предлагаемым студентам для изучения теоретическим материалом и содержанием практических заданий по рисунку и композиции. Между тем теоретические знания по тем или иным проблемам композиции эффективны только тогда, когда они могут быть реализованы в непосредственной практической деятельности. Знания, которые сразу же подкрепляются конкретными практическими действиями и анализируются в контексте конкретного предмета, всегда активизируют творческий процесс. Информация, не получившая своевременного практического подкрепления, не закрепляется в памяти, со временем забывается и, как правило, не используется студентами в последующей творческой деятельности.

Ознакомление студентов с законами, правилами, приемами, средствами композиции предусмотрено лекционным курсом в программе композиции. Однако на занятиях по специальности не осуществляется последовательное освоение закономерностей композиции в процессе непосредственной практической работы над конкретными учебными заданиями. В результате студенты не используют на практике полученные знания, что, в свою очередь, отрицательно сказывается на развитии его творческих способностей.

Анализ практики обучения композиции позволяет заключить, что значительная часть практической работы над композиционными заданиями студентами осуществляется самостоятельно в домашних условиях. В результате они не имеют возможности получить своевременную квалифицированную помощь со стороны педагога, что способствовало бы более глубокому овладению композиционными знаниями, практическими умениями, интенсивному развитию композиционной грамоты. Существует необходимость разработки приемов и методов обучения, активизирующих композиционную деятельность студентов на учебных занятиях, и прежде всего по рисунку.

Отсутствие четко сформулированных установок на решение композиционных задач в учебном рисунке лишает студентов творческого поиска во время работы в учебной мастерской. Это, в свою очередь, отрицательно сказывается на процессе усвоения студентами академической грамоты рисования, а также на развитии их профессионального становления.

Процесс обучения рисунку на художественно-графических факультетах педвузов необходимо ориентировать на целенаправленное последовательное освоение студентами закономерностей композиции в самостоятельной творческой деятельности. Поэтому их изучение должно происходить в постепенном усложнении творческих и академических начал академического рисования.

Решение композиционных задач в академическом рисунке необходимо начинать с решения достаточно простых задач, связанных с организацией двумерной плоскости листа (знакомство с такими понятиями, как равновесие, симметрия, асимметрия, вертикаль, горизонталь, диагональ, композиционные схемы, ритм, динамика, статика, контраст, нюанс), постепенно переходя к проблемам организации пространства.

Освоение казалось бы простых композиционных закономерностей требует от рисующего активной творческой деятельности, нацеленной как на постижение графической грамоты, так и на использование разнообразных формальных композиционных средств (ритм, равновесие, движение и т. д.), что способствует более интенсивному становлению художника.

Развитие композиционной грамоты студентов первого курса художественно-графических факультетов на занятиях по академическому рисунку возможно при условии последовательного выполнения практических заданий и упражнений с последующим анализом классических произведений графического искусства.

Процесс композиционной деятельности на занятиях по рисунку состоит из ряда логических последовательных этапов: эмоционально-образного восприятия, формирования замысла, творческих поисков выбора графических средств, технических приемов, корректирующей деятельности, реализации замысла.

Композиционная грамотность включает в себя теоретическую и практическую части, которые тесно взаимосвязаны. Разработанная методика обучения композиции на занятиях по рисунку предусматривает последовательное освоение студентами теоретического материала и закрепление его в процессе практической работы над конкретными учебными заданиями, направленными на активацию композиционной грамоты.

В содержание теоретического материала включены вопросы, раскрывающие особенности функционирования в рисунке композиционных закономерностей, характер использования закономерностей изображения различными стилистическими системами, предусматривается знакомство студентов с объективными закономерностями зрительного восприятия, оказывающими влияние на композиционно-пластическое, тональное и цветное решение рисунка, с особенностями взаимодействия формально-структурных и перспективно-пространственных построений.

Содержание практической части предполагает целенаправленное освоение композиционных закономерностей в системе графического языка, использование их выразительных возможностей в самостоятельной творческой деятельности. В процессе практической работы предполагается отработка студентами технических приемов работы различными графическими материалами.

Практическая деятельность направлена на развитие композиционной грамоты студентов, способности мысленно конструировать процесс работы над рисунком, искать возможные варианты гармонического решения замысла. Для решения этих задач целесообразно использовать краткосрочные наброски и зарисовки в контексте выполнения длительного рисунка.

Краткосрочные задания носят подготовительный характер и рассчитаны на постижение студентами отдельных композиционных закономерностей, а также способствуют изучению традиционных приемов и

принципов построения композиции, различных систем и технических приемов изображения. Они имеют строго обязательную последовательность и определенное время выполнения задания, что позволяет в течение непродолжительного времени выполнить ряд разнообразных вариантов композиционно-стилистического решения конкретного замысла. Работа над краткосрочными заданиями создает большие возможности для композиционного экспериментирования, активизирует процессы восприятия, представления и воображения.

В основу практической части рисования были положены следующие требования к композиционной деятельности:

- практическая работа студентов над длительным рисунком предусматривает активную композиционную работу рисующих;
- основным условием развития композиционной грамоты на занятиях по рисунку является усиленная творческая деятельность студентов;
- развитие композиционной грамоты предполагает постепенное накопление как теоретических знаний, так и практических умений;
- каждое учебное задание необходимо продумывать с точки зрения сюжетного содержания и возможностей технического исполнения в рамках определенного времени;
- в процесс восприятия модели необходимо включать представление и воображение, активизирующие творческую деятельность рисующих;
- содержание заданий должно обеспечивать как изучение формальных методов организации композиционного поля, так и освоение объемно-конструктивного изображения модели.

На первом этапе студентам целесообразно выполнить ряд формальных заданий, предполагающих изучение основных закономерностей композиционного построения в пределах изобразительной плоскости (равновесие, статика, динамика движение, ритм, контраст и т.д.).

На втором этапе следует решать задачи, направленные на выявление композиционного центра различными способами и методами (посредством формы, тона и цвета, с использованием закономерностей, контрастов).

Последующие задания направлены на активизацию композиционной грамоты посредством формирования целостности и обобщенности объемных форм до уровня геометрических соотношений.

Обучающимся предлагается упростить изображаемые объекты, обобщить форму до уровня геометрической, определить формат и найти наиболее гармоничное решение посредством структурной организации обобщенных объектов изображения. Далее необходимо выполнить плоскостное построение на формате (согласно замыслу), проанализировать натюрморт по формальным отношениям.

Практическая работа над этими заданиями формирует у студентов способность самостоятельно выбирать в процессе рисования те графические средства, которые усиливают выразительность изображаемого и работают на наиболее полную передачу замысла.

Основная задача этих заданий состоит в том, чтобы актуализировать все композиционные знания для выполнения стилистически целостных, содержательно наполненных рисунков. Это предполагает самостоятельный выбор студентом сюжета смысловой трактовки, композиционно-пластического решения, системы изображения, материала, технических приемов исполнения. При этом особо важное значение приобретает способность студента производить сознательный отбор графических средств для передачи конкретного замысла.

Изучение творчества известных художников показывает, что рождение идеи, замысел зачастую характеризуется произвольностью, разнонаправленностью поисков и имеет очень продолжительный период. Вынашивание замысла картины может протекать в скрытой форме в сознании художника достаточно долго и во многом определяется качеством его профессиональной подготовки, богатством зрительных впечатлений, способностью к целенаправленному наблюдению. Изобразительный опыт большинства студентов исчисляется лишь годами обучения в художественной школе, следовательно, уровень композиционной грамоты весьма низок, формирование композиционного замысла занимает достаточно много учебного времени, отведенного на выполнение задания. Лишь с появлением замысла рисующий целенаправленно пытается материализовать его в конкретной деятельности. Зачастую на поиски, казалось бы, простого сюжета уходят многие часы. Для систематизации этого процесса необходимы композиционные задания с конкретной установкой. Благодаря объединению выполняемых заданий одной композиционной установкой в процессе рисования происходит освоение композиционных умений на всех заданиях, сравниваются различные приемы композиционной организации на разных постановках, изучается характер звучания рисунка в зависимости от используемых графических средств и приемов.

Каждый этап академического рисования решает соответствующие конкретные учебно-творческие задачи, стимулирующие развитие композиционной грамоты студентов. Поэтому целесообразно разработать серию связанных между собой учебных задач, которые определяются количеством и сложностью решаемых на данном этапе обучения учебных целей, включающих как приобретение новых знаний, практических умений, изучение технических приемов, изображения, так и развитие композиционной грамоты студентов.

Все учебные задачи, решаемые студентами в процессе работы над академическим рисунком, представляют собой упражнения, связанные с изучением основных композиционных закономерностей посредством ознакомления с формальными методами, начиная с самых простых (задачи композиционной организации листа, равновесие, динамика, статика, симметрия, асимметрия, расположение главного и второстепенного в картине, выбор формата, размера изображения, использование композиционных схем, ритмической целостности изображения; пространственных, цветовых закономерностей; действий различных видов контраста), постепенно подводя к сложному функционированию в сюжете комплекса закономерностей, и здесь стоят задачи, связанные с изучением различных схем изображения, технических приемов, направленных на выявление композиционного центра (рис. 1–8).

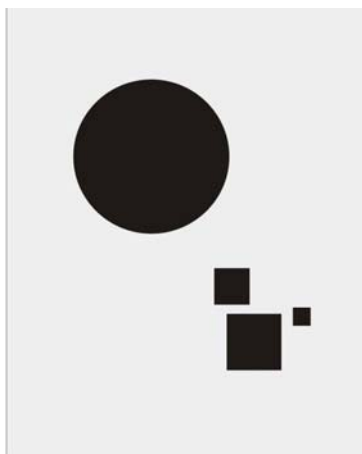


Рис. 1. Равновесие

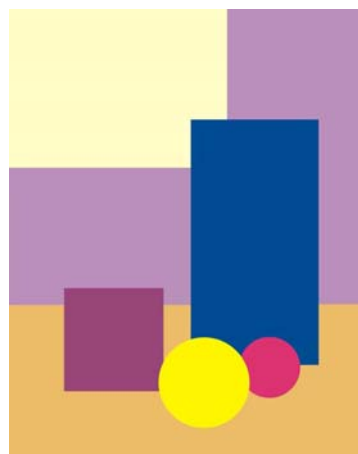


Рис. 2. Равновесие



Рис. 3. Хаотичное движение  
Динамика

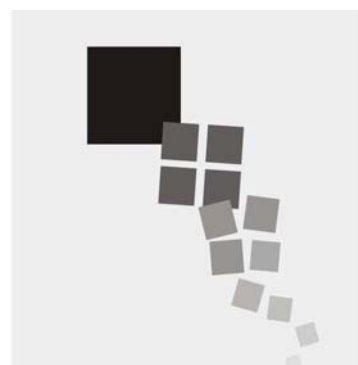


Рис. 4. Направленное движение.

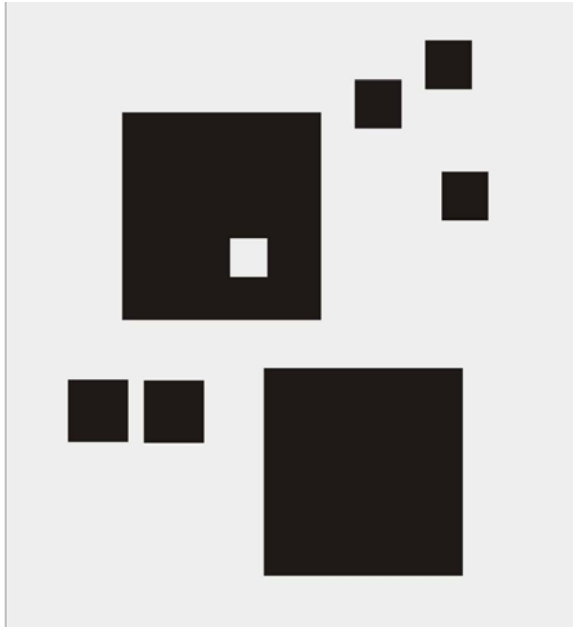


Рис. 5. Выявление композиционного центра посредством наложения дополнительного элемента

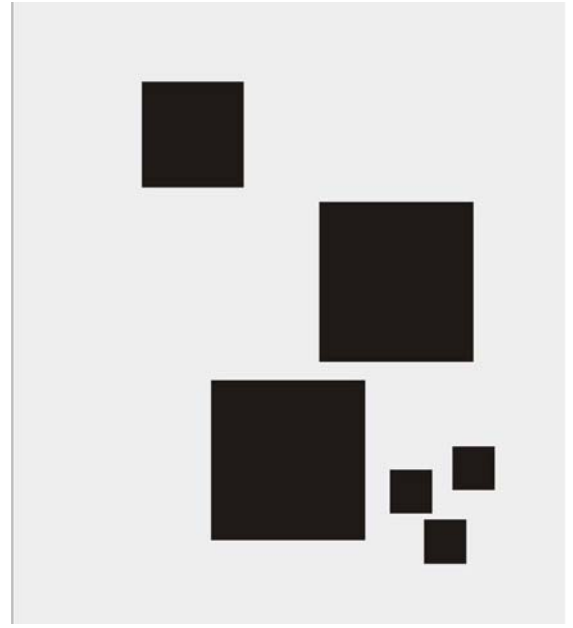


Рис. 6. Выявление композиционного центра посредством формы

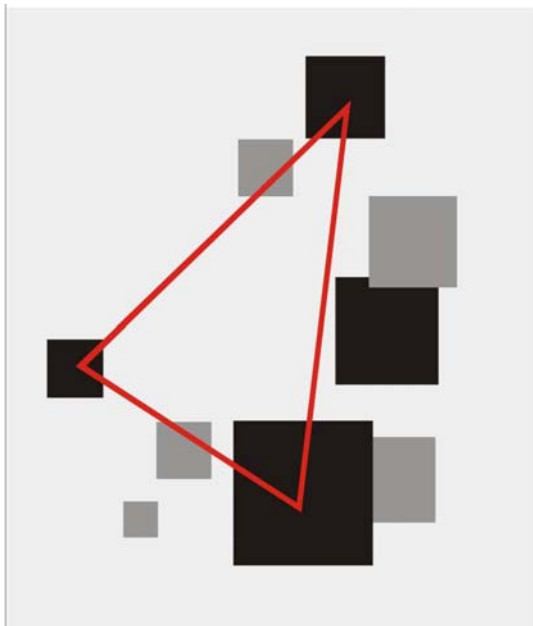


Рис. 7. Выявление композиционного центра посредством выявления части фона

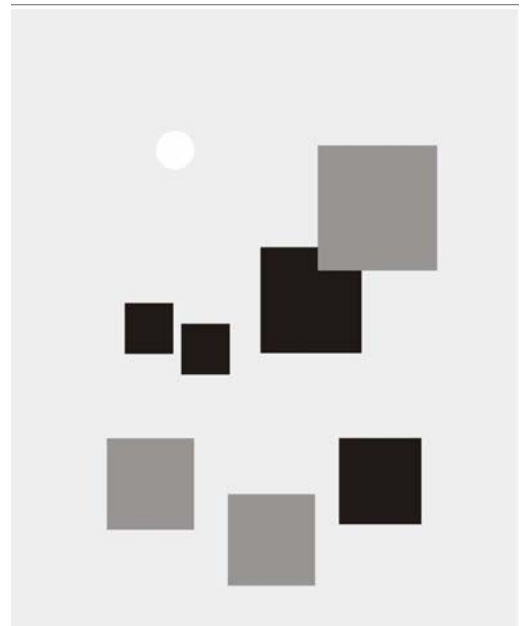


Рис. 8. Выявление композиционного центра посредством формы и тона

Именно в это время студенты знакомятся с особенностями функционирования закономерностей изображения в различных стилистических системах, возникших в ходе исторического развития изобразительного искусства, посредством структурного анализа.

Очевидно, что первоначальные навыки по организации картинной



плоскости проще формировать в процессе работы с плоскими двухмерными изображениями. При отказе от трехмерности изображения создаются благоприятные условия для формирования у студента чувства изобразительной плоскости, чувства оптического равновесия, ритма и пластики. Из всего многообразия существующих стилистических течений необходимо выбрать те, в которых те или иные закономерности изображения проявляются наиболее ярко и выразительно. Необходимо предусмотреть постепенное усложнение композиционных задач этого блока.

Изобразительные средства, благодаря разнообразию графических материалов и технических приемов исполнения, обладают большими изобразительными и выразительными возможностями.

Контраст всегда привлекает внимание и оживляет процесс обучения. Какие-либо теоретические положения или объекты восприятия легче и основательнее запоминаются, если они были проанализированы в сравнении, на контрасте с другими, им противоположными. Использование в процессе обучения композиции метода сравнения различных задач и заданий делает освоение студентами композиционных закономерностей более эффективным.

Задания, построенные на сопоставлении разнообразных эмоций, создают особую творческую атмосферу на учебных занятиях. Они направлены на то, чтобы вызвать у рисующих живой эмоциональный отклик, желание исследовать свои переживания и чувства и научиться передавать их в рисунке. Дидактическая ценность этих заданий в активизации эмоционально-чувственной сферы рисующих, ассоциативного, логического мышления. Студент занимается переработкой изображаемого объекта в соответствии с новой задачей. Конкретное эмоциональное состояние требует определенного композиционного, тонального, цветового решения, использования системы контрастов, графического структурирования, то есть актуализирует весь запас композиционных знаний студента.

Задания, построенные на противопоставлении различных стилистических систем изображения, являются важным звеном в процессе изучения композиции. Введение их в программу рисования решает одновременно несколько задач: студенты знакомятся с различными системами изображения, возникшими в ходе исторического развития графического искусства и нашедшими выражение в стилистических особенностях различных течений и направлений искусства, изучают проявление в них различных композиционных закономерностей, производят сознательный анализ изменения выразительности художественного образа в зависимости от используемой системы изображения, учатся свободно оперировать художественно-выразительными средствами графического языка в самостоятельной творческой деятельности.

Выполняя композицию натюрморта, которая была разработана на основе натурального материала, студенты сталкиваются с проблемой ритмической организации двухмерной плоскости. Такие задания дают возможность ставить перед студентами композиционные задачи в «чистом»

виде. Не отвлекаясь на решение объемно-пространственных задач, студенты учатся распределять на плоскости тональные, цветовые пятна, ритмично чередовать изобразительные формы, группы предметов, пространственные пустоты между ними, декоративные элементы и т. д.

Ограничивая студента рамками определенного стилистического решения изображения, мы тем самым создаем условия для активного поиска выразительных возможностей данной системы изображения. Требование выдержать изображение в определенной системе заставляет каждого студента заниматься сравнительным анализом различных систем для того, чтобы выявить присущие каждой из них специфические особенности, отличительные черты. Разнообразие видов композиционной деятельности уже само по себе является важным условием успешного развития композиционной грамоты студентов. Использование при этом метода сопоставления разнообразных способов организации изображения на картинной плоскости способствует значительному увеличению результативности процесса обучения и творческого развития студентов.

Большой обучающий и развивающий эффект дают задания, построенные на контрастном использовании одного и того же изобразительного средства в различном применении. Известно, что для полноценной творческой деятельности недостаточно уметь правильно выбирать технику исполнения, характер штриха или пятна для наиболее убедительной передачи пространства или материальности предметов. Изобразительные средства играют важную роль в передаче эмоционально-психологических и содержательных моментов картины. Однако первые композиционные задания должны подводить студента к выводу о том, что замысел диктует выбор оптимальных графических средств изображения. Изображая один и тот же натюрморт, студенты, в зависимости от поставленных в каждом конкретном случае содержательных установок, изменяющих основную идею работы, должны научиться использовать в своей композиции различные выразительные средства графического языка.

Знакомство с техническими возможностями тех или иных материалов происходит в основном на начальном этапе обучения. На решение этой задачи направлены, в частности, задания, построенные на сравнительном использовании различных систем изображения. То или иное стилевое решение композиции требует использования определенного характера штриха (динамичный, рваный, спокойный, экспрессивный) и способа его нанесения (параллельный, перекрестный, вихреватый, хаотичный), диктует характер линии (жесткая, ровная, зубчатая, пластичная, змеевидная), силу контрастов. Так, занимаясь поиском различных графических систем изображения в процессе трансформации натюрморта на формальные пятна или выполняя композицию натюрморта в пространственной среде, а также декоративно-плоскостную стилизацию того же натюрморта, студент невольно использует различные технические приемы, открывает для себя выразительные возможности такого графического материала, как «тушь –

перо», уголь. Очень часто используемые приемы изображения оказываются резко противоположными, контрастными по характеру своего звучания, что придает изображению дополнительные выразительные качества.

Таким образом, задания, построенные на сравнительном использовании одного и того же изобразительного средства в различном применении, дают двойной обучающий эффект: во-первых, происходит изучение технических и технологических возможностей графических материалов, формирование профессиональных умений и навыков, во-вторых, формируется способность отбирать художественные средства изображения в зависимости от замысла композиции.

## **2.2 Развитие композиционной грамоты у студентов первых курсов на занятиях по рисунку**

Традиционно обучение рисунку начинается с изображения гипсовых геометрических тел и натюрморта. Рисуя натюрморт, начинающий воспринимает не просто предметы, а сюжет (мотив), на основании чего формируется первоначальный замысел, предполагающий композицию изображения.

Специальная организация мотива постановки – один из основных компонентов образной системы жанра натюрморт. Кроме неодушевленных предметов (например, предметов домашнего обихода, атрибутов различной деятельности), в натюрморте изображают объекты живой природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещь – рыбу на столе, цветы в букете и т.п.

Постановка натюрморта, принципы его трансформации имеют большое значение при решении композиции. Это обусловлено тем, что предметы, составляющие натюрморт, более свободно, чем другие объекты (например, мотивы растительного или животного мира), переосмысливаются и видоизменяются художником. Большую роль для понимания и приобретения практических навыков в построении композиции играет возможность творческой интерпретации и трансформации предметов, составляющих натюрморт. Предметы натюрморта легче поддаются любому изменению и трансформации по сравнению с мотивами растительного и животного мира, которые требуют более точного сохранения пластики. Тема «Натюрморт» позволяет художнику действовать более свободно и смело, не столько сообразуясь с верностью природному мотиву, сколько основываясь на принципах художественной целесообразности и логики.

Отправной точкой решения композиции может быть установка или название натюрморта. Установкой задается смысловое эмоциональное содержание. Установка, как правило, имеет обобщенное значение, связанное с каким-либо явлением: историческим, социальным, из области искусства, впечатлениями, связанными с природой или явлениями культуры и эмоциональными переживаниями человека. Каждая установка ассоциируется

с определенными формами и линиями. Творческое решение композиции на основе установки проходит сложный путь обобщения и отбора.

Графическое этюдирование натюрморта предполагает активную трансформацию предметов, составляющих натюрморт, в части их пластических характеристик, форм, цвета, размеров, места расположения и т.п. Трансформация предметов натюрморта в процессе графического этюдирования может иметь следующие аспекты:

- сознательное нарушение или разрушение пространственной перспективы плоскости и изменение пропорций предметов;
- произвольное изменение количественного состава предметов, отказ от одних и введение новых;
- отказ от объемной пространственной формы предметов путем перехода на условную плоскость, аппликативную или силуэтную их трактовку;
- свободную интерпретацию тоновых и светлотных отношений, поиск новых тональных гамм;
- преобразование пластического содержания отдельных форм, создание новой формы.

Трансформируя в процессе графического этюдирования натюрморта отдельные его мотивы в плоскостях изображения с видоизмененными пластическими и масштабными характеристиками, избавляясь от пространственной перспективы и объемной формы, необходимо стремиться создать графическое изображение, в котором стилизованные и эстетически убедительные формы организованы в ритмические порядки. Предметное содержание в этом случае переходит в пластическое. Трансформацию предметов следует осуществлять в определенных пределах, исходя из структурных особенностей тех или иных форм натуры. Самые существенные черты формы должны в большей или меньшей степени сохраняться, то есть пластические формы могут преобразовываться, но они не должны переходить в свою противоположность.

Выразительными средствами и условиями решений композиции следует считать:

- компоновку целостной структуры в заданной плоскости,
- ритмическую организацию элементов на плоскости.
- создание композиционного центра-доминанты.

Композиционный центр составит основу в разработке образной структуры натюрморта. Он должен определить смысловые и пластические связи, выделить наиболее важную в тематическом отношении часть, подчинить ей все второстепенные детали. Необходимо верно определить центр композиции, так как он обуславливает взаимосвязь всех элементов композиции, общий строй натюрморта. Совсем необязательно, чтобы композиционный центр совпадал с геометрическим центром плоскости листа. Центр композиции может занимать различное положение, и лучше, если на листе он будет расположен при условии, что в целом

композиционное равновесие будет соблюдено.

Решение поставленной задачи облегчит линейная и цветовая схема ритмов натюрморта, предварительно намеченная в эскизах-набросках.

В процессе работы над композицией по теме «Натюрморт» большую роль следует отводить графически выразительным средствам. Графические выразительные средства, создающие форму, не только не зависят от содержания изображаемых мотивов, но и сами способны подсказывать это содержание и активно влиять на него.

В графическом этюдировании особая роль принадлежит линейному рисунку. Линия наиболее остро передает все нюансы изменения пластических форм, особенности пластических переходов одних элементов в другие. Линия резко изображается всеми материально-техническими средствами: резцом, пером, карандашом и кистью. При линейной трактовке различают три возможных решения:

- применение тонких линий одинаковой толщины;
- применение толстых линий одинаковой толщины. Эти линии подчеркивают монументальность, напряженность композиции;
- применение линий разной толщины. Такое решение обладает большими изобразительными и выразительными возможностями.

Тоновая трактовка способствует максимальному силуэтному обобщению форм. Линейно-тоновая трактовка также широко используется при работе над композицией.

При выполнении композиции натюрморта используются различные виды техники с использованием цветных бумаг и др. Сочетание различных приемов выполнения рисунка позволяет разносторонне и наиболее полно раскрыть замысел автора уже на первоначальном этапе рисования.

Анализируя достижения искусства в области графического решения натюрморта, можно выделить основные возможные решения композиции на заданную тему.

Силуэтное решение – использование локальных цветовых пятен, присутствие черного или цветного контура. Здесь очень важен силуэт, абрис пятна и характер, пластика самого контура.

Декоративное решение – орнаментация плоскости натюрморта, приближение к плоскостному решению пространства; все части, детали, линии натюрморта сплетаются в декоративный узор.

Фактурное решение – выявление изображаемых фактур материалов на бумаге при помощи различных способов нанесения тона (например, работа сухой кистью, пером, углем и т.д.; при этом важно учитывать пропорции и количество тоновых пятен).

Натюрморт развивает у будущих специалистов чувство ритма, цветовой гармонии, количественной и качественной соразмерности тоновых и цветовых плоскостей в зависимости от их интенсивности, светлоты и фактурности. В конечном счете, в процессе рисования натюрморта, познавая единичные предметы, рисующие переходят к обобщенным представлениям о

структуре натюрморта в целом, познают изобразительные и выразительные возможности графических материалов, постигают эстетические принципы диалектического взаимодействия содержания и формы, обусловленного композиционным решением.

Исходя из задач исследования, теоретического анализа состояния проблемы и ее решения необходимо опытно-экспериментальным путем проверить эффективность развития композиционной грамоты студентов в процессе обучения академическому рисунку.

В задачи опытно-экспериментального исследования входили:

- провести диагностику по определению уровня развития композиционной грамоты рисующих;
- проверить результативность развития композиционной грамоты посредством реализации выявленных возможностей и создания педагогических условий;
- подвести итоги опытно-экспериментального исследования.

На каждом этапе исследования выявлялся уровень проявления композиционной грамоты в учебном рисунке.

Для успешного проведения экспериментальной работы по развитию композиционной грамоты студентов применялись методы проблемного обучения, поскольку именно проблемное обучение является тем основным звеном, из которого в дальнейшем развиваются познавательные и профессиональные интересы обучающихся. Проблемное обучение реализуется с помощью системы учебных задач, используемых в процессе обучения. Под системой задач следует понимать такую совокупность заданий, которая охватывает все основное содержание изучаемого курса, отвечает программным и общепедагогическим требованиям и составлена таким образом, что каждое последующее задание было сложнее предыдущего.

Кроме этого, педагогические действия были направлены на развитие пространственного мышления; их можно условно разделить на три группы. К первой группе относятся задачи «движение» – оперирование динамическими пространственными образами на основе восприятия графических изображений при изменении точки отсчета (структура остается прежней). Ко второй группе относятся задачи «реконструкция» – мысленное отвлечение от исходных изображений, оперирование созданными на их основе образами путем различных пространственных преобразований. Третью группу составляют задачи «композиция» – одновременное оперирование несколькими разнотипными изображениями, такими как конструктивный рисунок, плоскостной рисунок, живописный рисунок. Мысленные преобразования осуществляются здесь сразу в различных направлениях (по форме, тону, величине, пространственному положению), причем многократно и длительно.

К общим дидактическим принципам формирования пространственного мышления относятся:

- постепенное усложнение условий оперирования образом на основе

исходного замысла;

- принцип композиционного усложнения объекта оперирования;
- обучение мысленному выполнению каждого композиционного преобразования;
- принцип последовательного усложнения типа оперирования пространственными образами;
- принцип формирования системы композиционных операций.

Первый принцип содержит три этапа:

1. На начальном этапе обучения рисунку широко используются всевозможные кратковременные наброски, зарисовки и эскизы, в том числе и выполнение студентами объемного построения. Объемное моделирование делает процесс изучения рисунка предметным, стимулирует творческую деятельность. Основные умственные действия: глазомерные (зрительные), масштабные преобразования, умственное соотнесение представляемого предмета с плоскостью листа, трансформация образов-представлений.

2. Решение задач на создание и оперирование пространственными образами с опорой на замысел (объемное изображение, конструктивный рисунок, наброски, зарисовки, эскизы).

3. Решение задач без наглядных опор, то есть по словесному описанию или по названию можно выполнить рисунок в трех вариантах; задачи на трансформацию, восполнение недостающих деталей, основанных на выполнении логических операций и создании нового образа, отличного от исходного (творческие задачи); задачи, в которых требуется на основе восприятия и осмысливания модели установить причинно-следственные соотношения и зависимости, позволяющие сделать вывод о характере композиционного решения. При самостоятельном решении таких задач вырабатываются наблюдательность, гибкость восприятия, умение сопоставлять качества, необходимые в творческой деятельности художника. Психологические исследования показывают, что существенную роль в формировании представлений играют речемыслительные процессы. Словесное объяснение должно быть неотъемлемым компонентом и сравнения, и анализа, и конструирования. Студент, не выполняя никаких практических действий, должен быть способен дать развернутое словесное описание своего замысла по теме. Не случайно П.П. Чистяков утверждал: «Велико не слово: отсюда – сюда, а как оно держит художника, не позволяет ему рисовать от себя, наобум» /71, с. 149/.

Суть второго принципа заключается в последовательном и постепенном композиционном усложнении тех геометрических форм, которыми студент должен оперировать в представлении без всяких наглядных опор. Примером могут служить задачи на построение конструкции призмы; взаимное пересечение призмы и цилиндра, пирамиды и конуса и т.п.

Описанные задачи имеют равное отношение как к созданию, так и к оперированию пространственными образами, но основным содержанием

композиционного мышления является процесс оперирования, преобразования пространственных образов.

Процессы создания и оперирования пространственными образами могут быть статичными и динамичными. Характер создаваемых образов существенно влияет на процесс решения задач, поэтому особое внимание следует уделять динамике этих преобразований. Динамичность образа проявляется в умении не только видоизменять его, но и видеть в статическом изображении движение, перемещение объектов, способ их соединения, получения целого. Специальной деятельности требует формирование у рисующих умения осуществлять в представлении оперирование не только в прямом, но и в обратном направлении. Понимание не только способа существования, но и происхождения различных геометрических форм, возможности их преобразования является важной предпосылкой для формирования динамичности пространственных образов.

Развитие композиционной грамоты в процессе обучения рисунку может идти по следующим основным направлениям:

- формирование обобщенных способов создания пространственных образов и оперирования ими, то есть совершенствования деятельности представления;

- усвоение графической грамоты, что обеспечивает возможность оперирования пространственными образами разной меры конкретности, наглядности, перекодирование этих образов в соответствии с композиционным замыслом.

Образование целостного представления является фазным процессом, в котором моменты анализа и синтеза чередуются. При этом в памяти происходит непрерывное сканирование информации, а наличная доминирующая мотивация направляет этот поиск. Чем богаче изобразительный опыт рисующих, их графические знания и умения, тем более совершенные формы анализа изображений они используют, «перевод» осуществляется как бы сам собой. Освоив определенную совокупность преобразований пространственных образов, студенты способны будут строить достаточно сложные композиционные рисунки.

Для осуществления экспериментальной работы были отобраны равноценные группы обучаемых, которые делились на экспериментальную (ЭГ) и контрольную (КГ). Была обеспечена однородная и достаточная представительность испытуемых: в эксперименте участвовало две учебные группы первого курса (50 студентов), время обучения было одинаково для всех испытуемых. Эксперимент носил естественный характер: автор являлся преподавателем в экспериментальной группе (ЭГ), в контрольной группе (КГ) занятия проводили квалифицированные специалисты. С помощью такого вида эксперимента удается сочетать экспериментальность исследования с естественностью условий.

Неварьируемыми условиями эксперимента были: состав групп; общее количество учебных часов; учебный материал; преподаватели. Варьируемые



условия эксперимента: задачи и требования к студентам на занятиях; методы работы на практических занятиях.

Для более объективной оценки рисунка ЭГ и КГ оценивались в процессе семестрового просмотра. Просмотр считался полноценным, если был представлен весь подготовительный материал, включая наброски, зарисовки, эскизы и другие специальные упражнения. Все экспериментальное обучение проводилось на учебном материале, предусмотренном программой, в соответствии с которой и составлялись задания для контрольной группы.

В экспериментальной группе содержание работы определялось также действующей учебной программой по рисунку. Вместе с тем практические занятия и лекционный материал разрабатывались в контексте сформулированной гипотезы. Например, после серии констатирующих срезов излагался материал по основным проблемам композиции в рисунке.

В практической работе предъявлялись повышенные требования к формированию первоначального замысла, исполнению кратковременных набросков и зарисовок с различных точек зрения, а также к анализу всего подготовительного материала перед рисованием на основном формате.

Особое внимание уделялось трансформации предметов натюрморта в плоские геометрические формы и составлению из них уравновешенных композиционных решений, соответствующих общему замыслу. Этому подчинены все композиционные начала: выбор формата, обоснованное размещение на плоскости предметов изображения, ритм, контраст, равновесие.

При выполнении первых практических заданий педагог дает характеристику геометрических форм по степени тяжести и характеризует такие изобразительно-выразительные средства композиции, как линия, пятно, точка, которым также свойственно выражение образа, например, о геометрических формах сообщаются следующие сведения: квадрат – законченная, устойчивая форма, готовая выражать утверждающие образы. При определенных условиях – тяжелая форма, которой чуждо движение. Треугольник – легкая форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Может выражать или вызывать агрессивные образы. В положении вершиной вверх она устойчива, вершиной вниз – сверхнеустойчива. В этой форме явно выражена борьба противоположностей, что, в свою очередь, необходимо для создания вполне конкретных образов. Круг – в этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Воспринимается как наиболее тяжелая форма.

Студенты получают представления об изобразительно-выразительных средствах (элементах) композиции. Замкнутая линия, ограничивающая силуэт пятна, зависит от восприятия формы этого пятна. Линии, строящиеся на округлых кривых, ближе к образам круга, эллипса и других подобных форм. Угловатые ломаные линии напоминают треугольник. В линии всегда

заложено больше движения, чем в пятне, поскольку в нем сказывается оптическая весомость. Движение может быть стремительным, направленным или медленным, хаотичным, тем самым выражая различные образы. Одна линия – это один уровень ощущений, несколько повторяющихся линий увеличивают воздействие. Помимо пятен и линий, к элементам композиции на изобразительной плоскости относится и *точка*. Это тоже форма, без которой в отдельных случаях нельзя обойтись, активность которой зависит от ее «одиочества» или сочетания нескольких точек и других элементов.

Важное значение имеет информация о композиционном и вспомогательном центрах. Композиция – это иерархия элементов с выделением главного и подчинением второстепенного. В любой натурной или сочиненной работе присутствует композиционный центр. Это самый главный смысловой или самый выразительный изобразительный элемент. Он никогда не должен совпадать с геометрическим центром картины. Уравновешенный вариант – когда композиционный центр находится чуть выше и левее середины. Сдвиг его к краю придает большую экспрессию. Изобразительно композиционный центр выделяется большим контрастом, большей детализацией, большей активностью красочных сочетаний. Чтобы композиционный центр не выпадал из общего строя картины, существуют вспомогательные центры. Они ритмически заполняют изобразительную плоскость. Выделяются они теми же средствами, но менее выражено. И, наконец, остальная часть изображения выполняется менее детально и контрастно.

Выбор натурной постановки зависит от ряда требований. Во-первых, натюрморт должен быть составлен так, чтобы четко читалось пространственное расположение предметов на плоскости. Во-вторых, он должен достаточно целостно восприниматься по силуэту, объемному пятну. В-третьих, натюрморт должен состоять из простых предметов быта и гипсовых геометрических форм. Поэтому первым заданием был рисунок натюрморта, состоящего из гипсового куба, простых геометрических предметов быта и гипсовой розетки. Цель эксперимента состояла в выяснении умения студентов соотносить пространственные образы предметов с композиционным началом и предложенной темой, заключавшейся в том, чтобы, используя заданные объемные формы различного размера и конфигурации, разработать целостную композицию с ярко выраженным центром. Эксперимент проходил в условиях учебного процесса, в конце первого семестра.

Для успешного формирования первоначального замысла предлагалось студентам сделать кратковременные тоновые наброски с различных мест и не приступать к композиционной работе, пока не сформировалось четкое представление о функциональной сущности предметов натюрморта.

На первом этапе рисования внимание студентов обращается на поиски выразительного пятна-силуэта натюрморта в соответствии с замыслом. Ведь содержание модели бесконечно богато. Даже в том несложном предмете,

который в данный момент изображается, уже есть свои характерные формы, и, если они будут прорисованы самостоятельно, без учета общего замысла и композиционного осмысления, – рисование сведется к ненужной штудии. Поэтому акцентировались задачи на взаимодействие масс и пятен, равновесия, ритма, выделение главного и обобщения второстепенного.

Выполнение данного задания целесообразно вести в определенном формате (вертикальный, горизонтальный, квадрат и т. д.). При разработке плоскостных композиций на равновесие, статику и движение, динамику педагогу необходимо акцентировать внимание на различии данных заданий, несмотря на смысловую взаимосвязь. К примеру, статика рассматривается как состояние покоя, предполагает равновесие, однако равновесие на изобразительной плоскости может быть формальным (симметричное композиционное решение) и неформальным, в последнем равновесие достигается за счет тональных пятен. И если рисующий доходил до решения этих задач путем собственных умозаключений, а техническая сторона рисунка страдала несовершенностью приемов изображения, то начинался активный процесс конструирования «новых» выразительных возможностей.

#### Результаты первого задания

Основными критериями при оценке полученных рисунков являлись критерии, характеризующие процесс развития композиции в зависимости от замысла, а также соответствие всего подготовительного материала, изобразительных действий и окончательного рисунка на формате первоначальному замыслу. Результаты данного задания представлены в таблице 2.

Таблица 2 - Рисование натюрморта с гипсом и кубом

№ п/п	Композиционные критерии	Количество правильных рисунков		% выполнения	
		КГ	ЭГ	КГ	ЭГ
1.	Формат	24	50	48	100
2.	Сюжетная трактовка	10	46	20	92
3.	Оптимальный выбор точки зрения	15	48	30	96
4.	Глубина построения	20	42	40	84
5.	Соразмерность композиционных элементов	19	49	38	98
6.	Выделение зрительного центра	23	50	46	100
7.	Гармоничность композиционного построения	13	47	26	94

При выведении окончательных оценок мы исходили из степени соответствия изобразительных действий поставленной задаче. Если рисующий стремится к композиционному осмыслению натюрморта (даже при несовершенном техническом исполнении), то уровень его грамоты можно считать соответствующим данному заданию.

Полученные данные говорят о том, что значительная часть испытуемых в ЭГ уже способна к самостоятельному решению композиционных задач. Однако, несмотря на наличие первоначального замысла, выполненных набросков и зарисовок, убедительного рисунка на окончательном этапе у многих не получилось. Причина заключается в том, что оперирование образами на уровне представления затруднено отсутствием знаний перспективного, проекционного построения объемных форм, а также недостаточно развитым пространственным воображением.

Таким образом, несмотря на определенные недостатки окончательных рисунков, относящихся в основном к незнанию аналитических начал и «техническим» погрешностям, отмечается заметное увеличение уровня композиционного осмысления изображаемого в зависимости от замысла рисунка.

Итоговый экспериментальный срез проводился в конце второго семестра. Его цель состояла в выявлении эффективности влияния композиционной грамоты на повышение художественности учебных рисунков.

Выбор натурной постановки определялся особенностями программных требований по рисунку к студентам первого курса, от которых требовались конкретные умения и навыки рисования, умение обобщать рисунок, целостно воспринимать как модель, так и свой рисунок и последовательно вести процесс рисования.

По мнению психологов, высшим уровнем восприятия является сравнение, которое служит исходной основой мышления. При этом отмечается, что предметы, данные одновременно, сравниваются значительно легче, чем последовательно проявляющиеся в поле зрения. Эффективность сравнения зависит как от близости расположенных предметов, так и от наличия противоположных свойств, сторон и т.д. Это отражается на формировании образа представления, характерной чертой которого является обобщенность. Так, если сопоставляются два сходных предмета, то в представлении на первый план выступают различия, если сравниваются разные предметы, то в представлении подчеркивается их сходство.

Данные психологические закономерности восприятия в значительной степени обусловили выбор двухуровневого натюрморта для рисования. На контрастном фоне (светлый и темный) ставились предметы натюрморта в определенной ритмической последовательности, достаточно целостно воспринимающиеся по силуэту, пятну, объему, характеру, четко контрастирующие по тональной насыщенности (темное на светлом и наоборот).

Студентам дается установка на композиционное решение, передачу пространственных, пропорциональных, смысловых взаимоотношений предметов, составляющих натюрморт. Одновременно с установкой на рисование каждому студенту выдавалось по два листа: в одном он должен дать сюжетную характеристику натюрморта, в другом – подробно описать замысел рисунка, включая изобразительные и выразительные средства его выполнения. Испытуемым были предложены различные графические материалы (карандаш, уголь, пастель, мелки, сангина), а также различная по тону, формату и фактуре бумага.

Эксперимент состоял из двух частей. Первая часть содержала подробный сюжетно-смысловой анализ постановки, включая общий замысел рисунка. Вторая часть заключалась в самостоятельном практическом выполнении предварительных набросков, зарисовок поискового характера, композиционных поисков, включающих трансформацию объемных форм в плоскостные геометрические отношения и выявления пространственных взаимоотношений предметов натюрморта. Испытуемым предлагалось самим выделить основные звенья в натюрморте и определить последовательность изображаемых действий.

По мере выявления конструктивных точек и плоскостей предметов натюрморта сокращается время восприятия и возникает активность строящегося на бумаге изображения, увеличиваются пластические движения руки с карандашом. Наконец, наступает такой момент, когда для формирования целостного образа достаточно восприятия лишь отдельных деталей натюрморта. В подобных ситуациях важно было сохранить свежесть восприятия модели без «навязанного действия становящегося рисунка».

Однако внешние условия поставленной задачи по-разному воспринимаются рисующими. Это зависит от того, как студент относится к установкам, которые необходимо было осмыслить, каков опыт его изобразительной деятельности, в какой мере он способен извлечь из своего опыта все необходимое для работы в новых условиях. Упрощая сложные объемные формы предметов натюрморта до определенных геометрических фигур с пропорциональными отношениями, мы обнаружили, что студенты понимают закономерности композиционного построения, но затрудняются представить это в пространственной среде. Поэтому мы планомерно проводили аналогии между образами простых геометрических тел и объемными предметами, вместе с тем стремились показать и их существенное различие.

Анализ полученных результатов основывался на сопоставлении и соответствии изобразительных действий с описанием замысла натюрморта зарисовками и окончательным результатом рисования. Наглядное изображение полученных результатов отражено в таблице № 3. При анализе уровня композиционной грамоты и специальных умений и навыков рисования были взяты описанные нами в разделе 1.3 критерии. Собранные

нами рисунки делились на три группы. Первую группу составляли рисунки, в которых замысел воплощен в единстве содержания и формы. Вторую группу представляют рисунки, содержащие первоначальный замысел, но изобразительные действия в них были направлены на технико-аналитическое решение. В третью группу вошли рисунки без решения композиционных задач. Данные студентами словесные характеристики натюрморта свидетельствуют о том, что значительная часть испытуемых довольно свободно связывает композиционную постановку с единым замыслом и уже способна к самостоятельному решению поставленных задач. Так, большинство испытуемых ЭГ конечной целью рисования ставит задачи на передачу именно определенного замысла и с этим связывает композиционные поиски, наброски, а также оперирует изобразительным материалом.

Таблица 3 - Рисование 2-хуровневой постановки

№ п/п	Композиционные критерии	Количество правильных рисунков		% выполнения	
		КГ	ЭГ	КГ	ЭГ
1.	Наличие замысла	10	50	20	100
2.	Выбор формата листа	7	48	14	96
3.	Наличие ритма	15	45	30	90
4.	Выбор точки зрения (линии горизонта)	20	47	40	94
5.	Организация планов	14	40	28	80
6.	Построение изображения в глубину	20	43	40	86
7.	Первоначальная трансформация объемных предметов	2	50	4	100
8.	Перспектива как композиционный фактор	9	46	18	92
9.	Контрастность и ритмичность	5	44	10	88
10.	Цельность композиции, соразмерность предметов	23	48	46	98

Анализ показывает значительную прочность приобретенных знаний и навыков в выполнении рисунка натюрморта, а также повышенные требования к композиции. Это заметно при сопоставлении с результатами контрольной группы, а также с показателями первого этапа формирующего

эксперимента. Практически по окончании второго семестра каждый студент ЭГ стал понимать первостепенную роль замысла, включающего в себя трансформацию сложных объемных форм в плоскостные геометрические фигуры и решение на этом этапе соответствующих композиционных задач, в то время как на исходном уровне им руководствовались только двое рисующих из тридцати испытуемых. Изменилось и отношение к учебному рисунку, что отразилось на активности перцептивной деятельности студентов, а это уже залог успешного обучения. В процессе рисования наблюдалось оперирование образами представления, что качественно изменило подход студентов к изображаемому и отразилось на повышении грамотности рисунков.

Заметно повысился общий уровень композиционной грамоты студентов, соответственно рисунки стали более выразительными. Наброски становятся более обдуманными, целенаправленными и лаконичными, что связано с решением определенного замысла. Особо следует отметить кратковременные наброски. Здесь ярко проявляется тенденция к обобщению, нередко до уровня образного решения. Композиционные находки часто поражают оригинальностью и убедительностью, пространственной ориентацией. Вместе с тем наряду с общими положительными результатами исследования следует отметить и некоторые недостатки. Замечается незавершенность учебных рисунков (особенно двухуровневые композиции), отмечаются попытки некоторых студентов ограничиться плоскостным рисованием. Выражается это в формальном отношении к задачам, манерности, неоправданном утрировании предметов изображения. Рисование у этих студентов происходит в лучшем случае по поводу натуры, но не по замыслу. Им непосильно расчленивать композицию на составляющие закономерные частности и работать над ними, не упуская целого. Например, трудно организовать большие тональные отношения предметов, уловить ритм больших форм, наметить взаимопереходы этих форм, выявить основные и вспомогательные контрасты. Все эти недостатки на начальном этапе обучения вносят определенные трудности в реализацию композиционных принципов и требуют от педагога умения активизировать творческую деятельность студентов для решения первостепенных задач. Сопоставление законченных рисунков экспериментальных и контрольных групп, а также вспомогательного материала позволяют говорить о целесообразности развития композиционной грамоты на занятиях по рисунку с первых этапов обучения.

Принцип формирования композиционной грамоты на занятиях по академическому рисунку представлен в схеме № 1.



Формирование творческого отношения к рисунку возможно, конечно, в ходе овладения композиционными знаниями, но не всякое овладение знаниями и не во всех случаях дает одинаковый результат; можно изучить основные закономерности композиции, однако это далеко не всегда приводит к умению рисовать. Мы выбрали другой путь творческого развития студентов на занятиях по рисунку – через развитие композиционной грамоты. В данном случае, развивая композиционную грамоту, мы добиваемся, прежде всего, выразительности и грамотности академических рисунков.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование и анализ полученных результатов полностью подтвердили положения сформулированной нами гипотезы о том, что композиционная грамота на занятиях по рисунку заметно повышается, если последовательность обучения рисованию соотносить с последовательностью освоения композиционных закономерностей. Композиционная грамота включает в себя теоретическую и практическую части, которые тесно взаимообусловлены и формируют творческое начало в изобразительной деятельности студентов.

Освоение композиционной грамоты на занятиях по рисунку необходимо осуществлять одновременно с первоначальным обучением изобразительной грамоты. В первых учебных натюрмортах изучение объемной формы предметов, познание внутренней конструкции, закономерностей взаимодействия их в пространстве и тональных взаимоотношений необходимо соотносить с первоначальным композиционным замыслом, включающим в себя трансформацию объемных тел в плоскостные формы и затем построение трехмерного изображения.

Активное освоение студентами умений и навыков академического рисования находится в прямой зависимости от творческой активности, которая стимулируется последовательной композиционной деятельностью по реализации конкретного замысла. Условность первоначального композиционного построения предполагает изучение реальной трехмерной действительности, направленной на ее обобщение и соотнесение с изобразительными и выразительными возможностями природных материалов. Композиционная грамота может формироваться только в результате активной практической деятельности рисующих посредством изучения закономерностей и правил композиционного построения и формирования утилитарных умений и навыков рисования. Развитие композиционной грамоты невозможно без овладения графической грамотой, умениями и навыками рисования, поскольку они поднимают композиционные умения на новый, более высокий уровень.

Развитие композиционной грамоты будет происходить успешно только в условиях творческого поиска, включающего формирование замысла, освоение композиционных принципов его воплощения и отработку практических умений и навыков рисования. Передачу композиционного и предметного пространства на плоскости бумаги необходимо осуществлять последовательно через упрощение сложных объемных форм до условных плоскостных пропорциональных отношений предметов в натюрморте и на этом этапе решать первые композиционные задачи. Формированию у студентов первоначального композиционного замысла способствуют

разнообразные краткосрочные наброски и зарисовки, выполненные в контексте установки на решение конкретной творческой задачи.

Результаты проведенного исследования подтвердили, что содержательная сторона академического рисования значительно повышается, если активизируется композиционно-графическая деятельность рисующих, направленная на усвоение теоретических принципов композиционного построения в условиях аудиторной и самостоятельной работы.

Важное значение в развитии композиционной грамоты студентов имеет четкая организация пропедевтического курса по композиции в рисунке, основанного на решении формальных композиционных упражнений, предваряющих задания на реалистическое рисование. Трансформация объемных форм в плоские тоновые и пропорциональные отношения является целенаправленным процессом формирования опыта по художественному обобщению композиционной деятельности.

В связи с композиционным пониманием специфики рисунка меняется и отношение студентов к изобразительной деятельности. Нарушаются и ломаются старые представления, новые еще не успевают закрепиться, и поэтому в этот период возможно некоторое несоответствие между замыслом и техническим воплощением. Именно в это время необходимо максимально повысить интенсивность педагогических воздействий, направленных на повышение композиционной грамоты.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Павлинов П.Я. Каждый может научиться рисовать. – 2-е изд. – М.: Советский художник.- 1966.- 104 с.
2. Шорохов Е.В. Композиция: Учебник для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.
3. Брамельд Т. // В кн: Марцинкевич В.И. Образование в США: экономическое значение и эффективность. - М.: Наука, 1967.- 200 с.
4. Брунер Дж. Психология познания. – М.: Прогресс, 1977. – 416 с.
5. Веллингтон Дж. // В кн.: Марцинкевич В.И. Образование в США: экономическое значение и эффективность. - М.: Наука, 1967.- 200 с.
6. Дреус У., Фурман Э. Организация урока /в вопросах и ответах/Пер. с нем.: Пособие для учителя. - М.: Просвещение, 1984.-128 с.
7. Фурман Э. История одного присутствия. - М.: Генезис, 2002.- 137 с.
8. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века: Учебное пособие для самообразования – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Педагогическое общество России, 2002. - 508 с.
9. Дондис Д.А. Учебник по визуальной грамотности /D o n d i s D. A., "A Primer of visual literacy", 1973.
10. Крамской И.Н. Об искусстве.– М.: Искусство, 1960.- 150 с.
11. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания (1832–1919). – М.: Искусство, 1953.- 592 с.
12. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы.– М.: Советский художник, 1991.- 384 с.
13. Фаворский В.А. О рисунке. О композиции. – Фрунзе: Кыргызстан, 1966. – 77 с.
14. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
15. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1977. – 125 с.
16. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1999.- 324 с.
17. Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка. – М.: Издательство АПН РСФСР, 1950. – 508 с.
18. Волков Н.Н. Геометрия в композиции картины // Искусство. - 1974. – № 6. – С. 49–55.
19. Дейнека А.А. Учитесь рисовать: Беседы с изучающими рисование. – М.: Академия художеств СССР, 1961. – 120 с.
20. Зинченко В.П. Творческие проблемы психологии восприятия // В кн.: «Инженерная психология». – М.: МГУ, 1964. – С. 231–262.
21. Кузин В.С. Психология: Учебник. – М.: АГАР, 1999. – 304 с.
22. Игнатъев Е.И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека. – М.: Знание, 1968. – 130 с.

23. Крымов Н.П. Художник и педагог. Статьи, воспоминания.–М., 1960.
24. Капланова С.Г. От замысла и натуры к законченному произведению. –М.: Изобразительное искусство, 1981.- 216 с.
25. Кириенко В.И. Психология способностей к изобразительной деятельности.- М.: Изд-во АПН РСФСР, 1959. - 303 с.
26. Якиманская И.С. Развивающее обучение.–М.: Педагогика, 1979.-323 с.
27. Кузин В.С. Вопросы изобразительного творчества. – М.: Просвещение, 1971.- 300 с.
28. Гервер В.А. Творчество на уроках черчения: Книга для учителя. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1998. – 144 с.
29. Конасова Н.Ю. Новые формы оценивания образовательных результатов учащихся: Учебно-методическое пособие для администраторов и педагогов общеобразовательной школы.- М.: Издательство Каро, 2006. – 112 с.
30. Лебедев О.Е. Компетентностный подход в образовании // Школьные технологии. – 2004. – № 5. – С. 3–13.
31. Неупокоева Н.И., Лебедев О.Е. Цели и результаты школьного образования: Методические рекомендации. - СПб.: СПГУПМ, 2001. - 52 с.
32. Роговцева Н.И. Управление развитием муниципальной системы образования в сверхкрупном городе (На прим. Санкт-Петербурга): Дис. ... к.п.н. - СПб., 1994. – 140 с.
33. Тряпицына А.П., Роговцева Н.И. и др. Разработка образовательных стандартов петербургской школы //Сборник Комитета по образованию Мэрии Санкт-Петербурга. – СПб., 1995.- 132 с.
34. Волков Н.Н. Восприятие картины. - М.: Просвещение, 1976.- 215 с.
35. Игнатъев Е.И. Психология рисунка и живописи. - М.: Изд-во АПН РСФСР, 1954. – 147 с.
36. Кузин В.С. Психология живописи: Учебное пособие для вузов. - 4-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1999.- 287 с.
37. Золкина И.Г. Ориентация студентов на самореализацию творческой деятельности как педагогическое условие развития личности будущего учителя как субъекта педагогической культуры//Вестник КазГУ. Серия «Педагогические науки». - 2006.- № 5. - С.65-66.
38. Герасев В.А. Концепция школьного непрерывного дизайн-образования // Совершенствование непрерывного художественно-педагогического образования в регионе: содержание, проблемы, перспективы развития: Тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции (9-10 января 2002 года). – Магнитогорск, 2002. – С. 127-133.
39. Зверева М.В. Экспериментально-педагогические исследования Л.В.Занкова и их роль в развитии теории и практики обучения // Новое время, новая дидактика: Педагогические идеи Л.В.Занкова и школьная практика.- М.: Самара, 2001. - С. 88-91.

40. Найн А.Я. Педагогические инновации и научный эксперимент // М.: Педагогика, 1996. - № 5.- С.10-15.
41. Оконь В. Введение в общую дидактику.-М.: Высшая школа,1990.-383 с.
42. Кудрявцев Т.В. Проблемное обучение: истоки, сущность, перспективы. - М.: Знание, 1991. - 80 с.
43. Лернер И.Я. Процесс обучения и его закономерности. – М.: Знание, 1980. – 96 с.
44. Махмутов М.И. Проблемное обучение. – Казань, 1981. – 305 с.
45. Матюшкин А.М. Основные модели проблемных ситуаций //Новые исследования в психологии.- 1970. - № 1.
46. Адашкина А.А. Креативность и художественные способности // Ежегодник Российского Психологического общества. Материалы 3-го Всероссийского съезда психологов. 25-28 июня 2003 г. - Т.1. - СПб., 2003.
47. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Мир, 1974. – 392 с.
48. Гильденбранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве: Сборник статей/Пер. Н. Розенфельда и В.А. Фаворского. – М., 1914. – 115 с.
49. Журавская Т.М., Демидова М.В. Дизайн и музыка. Проблема синтеза музыкального и визуального ряда в дизайне / “Мейсмахеровские чтения”. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2001 г. – СПб., 2003. - С. 130-132.
50. Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. – М.: Искусство, 1971. – 76 с.
51. Козлова Т.В. Основы художественного проектирования изделий из кожи.- М.: Легпромбытиздат, 1987.- 300 с.
52. Малахова С.А. Специальная композиция печатного рисунка на текстильных материалах: Учебник для техникумов. - М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984. – 208 с.
53. Рабинович З.Л. Естественная среда памяти и мышления: модельное представление // Труды Международной научно-практической конференции KDS-2001 "Знание-Диалог-Решение". - СПб.: Лань, 2001. – С. 110-115. – Т. I.
54. Раппорт С.Х. От художника к зрителю. - М.: Советский художник, 1978. - 232 с.
55. Соколов В.С. Социология нравственного развития личности. - М.: Политиздат, 1986. – 239 с.
56. Архангельский С. И. Лекции по теории обучения в высшей школе. – М.: Высшая школа, 1974. – 384 с.
57. Загвязинский В.И., Атаханов Р. Методология и методы психолого-педагогического исследования: Учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2001. – 208 с.

58. Лихачев Д.С., Дмитриев Л.А., Алексеев А. Тренинговые и контрольные задания по дидактике: Учебное пособие.- М.: Наука, 2001. – 65 с.
59. Скаткин М.Н. Проблемы современной дидактики. - М.: Педагогика, 1980.- 96 с.
60. Ананьев Б.Г. Развитие психофизиологических функций взрослых людей. – М.: Педагогика, 1972. - 246 с.
61. Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1960. — 598 с.
62. Гальперин П.Я. Основные результаты исследований по проблеме формирования умственных действий и понятий. – М.: Педагогика, 1965. – 400 с.
63. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения.- М.: ИНТОР, 1996.- 350 с.
64. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики.– М.: Изд-во МГУ, 1981. – 583 с.
65. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии.- М.: Педагогика, 1973.- 583 с.
66. Талызина Н.Ф. Управление процессом усвоения знаний.- М.: Изд-во МГУ, 1975. — 344 с.
67. Кибрик Е.А. Об искусстве и художнике.- М.: Изд-во АХ СССР, 1961. – 311 с.
68. Уваров И.Ф. //В ст.: Чегодаевой М.А. «Вехи» и передовое русское изобразительное искусство последней трети XIX века//Материалы Международной научно-практической конференции: «Вехи» в контексте русской культуры.- М.: Институт искусствознания, 2005.- С. 13 – 21.
69. Сапожников А.П. Полный курс рисования. – СПб., 1834. - 211 с.
70. Преислер И.Д. Новейшее руководство к рисовальному делу. - М., 1818.- 215 с.
71. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания (1832-1919).-М.: Искусство, 1953. – 315 с.
72. Кардовский Д.Н. Об искусстве: Воспоминания, статьи, письма / Сост. и авт. примеч. Е.Д. Кардовская; науч. ред. Д.А. Шмаринов. — М.: Изд. Акад. художеств СССР, 1960. — С. 134.
73. Юон К.Ф. О художественном образовании и воспитании// Искусство. - 1947.- № 4.
74. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств.-М.-Л., 1930.-240 с.
75. Гильдебран А. //В кн.: Флеминга Я. Раритет Гильдебрана. - М.: Искусство, 1980.- 239с.
76. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т.- М.: Гилея, 2001. - Т. 1. - 392 с.
77. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие: О композиции. – М.: Советский художник, 1988. – 586 с.

- 78.Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 332 с.
- 79.Крымов Н.П. Художник и педагог. Статьи, воспоминания. - М.: Просвещение, 1960. – 214 с.
- 80.Белютин Э.М., Молева Н.М. Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1967. — С. 133.
- 81.Левин С.Д. Беседы с юным художником: В 2-х кн. - М.: Сов. художник, 1988. – 259 с.
- 82.Филонов П.Н. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1990. – 248 с.
- 83.Юон К.Ф. Об искусстве: В 2-х т. - М.: Советский художник, 1959. - 384 с.
- 84.Неменский Б.М. Эмоционально-образное познание в развитии человека// Вопросы психологии. - 1991.- № 3.- С. 14–22.
- 85.Шорохов Е.В. Основы композиции: Учеб. для студ. пед. ин-тов – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 287 с.
- 86.Лунина И.Т. Проблемы композиции в работе над набросками и этюдами // Материалы Международной конференции: Художественно-педагогическое образование: состояние, тенденции и перспективы. – Омск: ОмГПУ, 1998. – С. 38- 47.
- 87.Климович В.П., Лебедко В.К., Шорохов Е.В. и др. Композиция. Изобразительное искусство и черчение //Программы дисциплин предметной подготовки.- М.: Наука, 2000.- 173 с.
- 88.Алиев Ю.Б. Дидактические аспекты художественного образования // Современная дидактика: теория практике. - М.: ИТП и МИО РАО, 1993. – С 231- 288.
- 89.Сихаев А.А. Активизация формирования художественных интересов студентов художественно-графического факультета в процессе занятий композицией: Автореф. дис. ... к.п.н.- М., 1994. – 16 с.
- 90.Пономарьков С.И. Декоративное и оформительское искусство в школе. – М.: Педагогика, 1971. – 213 с.
- 91.Гаврилов О.М. Учебная программа курса по выбору "Практическая педагогика" // Классный руководитель.- 1991.-№ 3. – С. 17–26.
- 92.Окунев Ю.М. Проблемы овладения приемами и способами ритмической организации картины // Изобразительное искусство в школе. – 1995.- № 1. – С. 12 – 17.
- 93.Павлюк И.А. Развитие образного мышления студентов художественно-графических факультетов//Омск: Научный вестник.- 1996.- № 6. – С. 34 41.
- 94.Паранюшкин Р.В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.- 314 с.

**Баймурат Ермагамбетович Оспанов**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
РАЗВИТИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ГРАМОТЫ СТУДЕНТОВ  
НА ЗАНЯТИЯХ ПО РИСУНКУ**

*Монография*

Тематический план издания  
научной и учебной литературы 2007 г., п. 89, с.8.

Подписано в печать 27.07.2007.  
Формат 60x84 1/16. Бумага ГОЗНАК-COPY.  
Объем 5,5 уч.-изд.л. Тираж 100 экз. Заказ 272.

050010, г.Алматы, пр.Достык, 13, КазНПУ им.Абая

Участок оперативной печати редакционно-издательского отдела  
Казахского национального педагогического  
университета имени Абая

Тел. 291-82-49





