



Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

В условиях диверсификации художественных течений и школ студентам не всегда просто выбрать то или иное направление, что негативно отражается на учебном процессе, приводит к ослаблению контакта с преподавателем. В статье рассматривается проблема установления педагогического контакта с учениками, уточняется, что углубленное преподавание композиции как основы изобразительного искусства позволяет раскрыть будущим художникам тот фундамент, который должен быть освоен вне зависимости от избрания художественного направления в своем творчестве.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественная
школа,
композиция,
образ,
целостность

Преподавание изобразительного искусства в наше время — процесс сложный. Это объясняется, прежде всего, тем, что существует множество разнообразных школ и направлений. При этом каждая школа и направление имеют, как правило, глубокое философско-эстетическое обоснование, вписаны в социальный контекст, где имеется множество сторонников среди любителей искусства, коллекционеров, профессионалов. Многие художественные направления созданы талантливыми людьми, чьи работы высоко ценятся в искусствоведении. Поэтому если в вузе существует практика придерживаться какого-либо одного направления или одной школы, то преподавание данной дисциплины должно быть теоретически аргументировано, логично выстроено, опираться на опыт и талант профессионалов, их лучшие работы. Важно создать атмосферу единого положительного отношения к декларируемым художественным принципам среди обучающихся. Только тогда можно рассчитывать в перспективе на высокие профессиональные результаты, которые они смогут представить. Но сделать это не так-то просто. Студент волен выбирать то, что ему кажется наиболее интересным, придерживаться тех подходов в художественных решениях, которые представляются ему более современными, а не просто модными в молодежной среде.

И данный аспект нередко входит в противоречие с той программой, которой руководствуются в учебном заведении.

С административной точки зрения этот вопрос должен решаться, казалось бы, относительно просто: каждый волен выбирать себе учебное заведение по своим предпочтениям, а те, кто попал в вуз случайно, должны отчисляться. Однако в жизни не все так. Во-первых, поступая, абитуриент может нечетко представлять себе предстоящую учебную программу. Во-вторых, взгляды могут меняться, и, в-третьих, абитуриенты обычно подразделяются на тех, кому важен преимущественно диплом (люди инструментальной направленности) и тех, кто стремится именно к художественному творчеству, и выявить тех или иных при поступлении и даже во время обучения бывает не всегда просто. Сразу оговоримся: абитуриентов с первой (инструментальной) направленностью мы рассматривать не будем. Речь пойдет о тех, кто стремится стать художником, направлен на получение знаний, умений, художественных навыков, а не только получить документ о высшем образовании, добросовестно выполняя все требования. Именно такие студенты чаще других сомневаются, ищут новое и с наибольшей вероятностью среди них можно встретить тех, кто критически относится к предложенной учебной программе.

Акцент на преподавании композиции

Итак, вернемся к основному вопросу: к обилию художественных школ и направлений и к возможности выбора учеником той школы, которая более всего отвечает его эстетическим взглядам.

Если говорить о художественном факультете ВГИК, то далеко не всякая школа отвечает задачам, которые в будущем будут стоять перед художником кино. Наиболее подходит из них та (особенно для игрового кинематографа), которая в своей основе опирается на знание истории материальной культуры, архитектуры и, следовательно, преимущественно решает задачи фигуративного искусства, наиболее близко отражает видимую реальность, опираясь на понимание

Реалистическое искусство. Александр Матрешин. «Туман в Переславле-Залесском», 2001 г., к-пастель



проблем, тесно связанных с драматургией, возможностями киноаппаратуры и режиссерского замысла. Тем не менее справедливости ради стоит отметить: все большее распространение (в том числе и в игровом кино) получают компьютерные технологии, направленные на реализацию самых фантастических образов, подчас далеких от видимой реальности.

Еще сложнее дело обстоит с подготовкой постановщиков мультипликационного фильма: цветовая и пластическая условность, стилизация, задачи решения гротескного образа часто весьма отдаленно напоминают принципы реалистической школы. Поэтому в среде обучающихся нередко получают распространение подходы, основанные на иных принципах, которые не только подвергают реальные формы активной интерпретации, но подчас и вовсе отказываются от них, склоняясь, например, к абстрактно-философским задачам, эстетике постмодерна и к далеким от традиционного реалистического изображения методам изображения. В этом случае у учеников подчас возникает внутренняя неудовлетворенность учебной программой, и как следствие формальное, незаинтересованное отношение к ее выполнению. Подчас появляется непонимание того, для

чего нужно писать и рисовать с натуры, да еще при этом стремиться к точности передачи цветовых, тональных отношений, соблюдения видимых пропорций в рисунке и так далее, чтобы изучить основы рисования и живописи.

Если для примера обратиться к практике музыкального творчества, то там значительно реже сомневаются в необходимости начинать

с основ, гамм и этюдов, чтобы затем постепенно переходить к исполнению сложных произведений как классических, так и современных. Музыкантам в подавляющем большинстве ясно, что человек, не владеющий базовой основой техники игры на фортепиано или скрипке, флейте или гобое, не считается профессионалом. Но то, что так очевидно в одной области по ряду специфических причин, не совсем ясно в современной школе



Аналитическое искусство.
Павел Филонов.
«Масленица»,
1913–1914 гг., х/м.
Государственный
Русский музей

изобразительного искусства. В чем причина такого явления, — вопрос сложный, и здесь не будем его подробно разбирать, так как это обусловлено массой факторов, разбор которых потребовал бы объемного психолого-педагогического труда. Поэтому ограничимся констатацией факта, с которым приходится сталкиваться на практике.

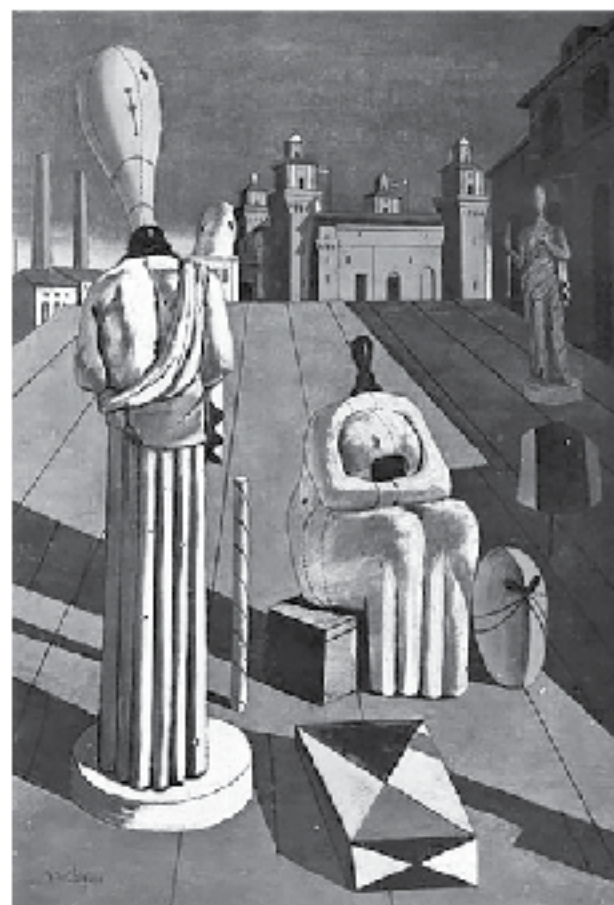
Некоторая коррекция учебной программы, разумеется, возможна, и это может смягчить остроту проблемы. К одному из факторов, способствующих преодолению поставленной проблемы, может послужить больший акцент на преподавании композиции в изобразительном искусстве как форме организации изобразительной целостности. Изучая методы создания изобразительной структуры на основе ряда общих для разных школ принципов, можно объединить самые разные подходы. При этом студенты смогут найти в них более понятные для себя положения и отчасти преодолеть слишком критическое отношение к предлагаемым конкретным заданиям конкретной школы.

Сюрреализм
(Метафизическая живопись).
Джорджо де Кирико.
«Беспокойные музы»,
1916–1918 гг., х/м.
Частное собрание

Композиция как выражение целостного смысла

Прежде всего, необходимо объяснить, что композиция — это не размещение изображения на листе, а именно организация

изображения ради художественного смысла. (В.Ф. Фаворский, Н.Н. Волков, С.М. Даниэль, Н.Н. Третьяков и др.). Важно показать, что не только и не столько изображаемые предметы являются главным композиционным объектом, сколько обосновать значимость роли взаимосвязей, мало значащих, казалось бы, «пустот», объяснять, что чистый лист играет подчас не меньшую роль в передаче смысла, чем изображенный предмет. При этом анализ композиции должен учитывать не только объект сам по себе, но обязательно все известные его взаимосвязи с другим объектом. Формула $O \leftrightarrow O'$ — это единица анализа, которую необходимо применить к изобразительному элементу. Важно показать, что, во-первых, изобразительный элемент связан с другими элементами и, во-вторых, связан со



¹ Национальная психологическая энциклопедия. В. Зеленский. Словарь аналитической психологии. М.: Когито-Центр, 2008 г. // URL: <https://vocabulary.ru/termin/tselostnost.html#tab-org> (дата обращения: 13.10.2018).



Концептуальное искусство. Илья Потапов. «Диалог», 2015 г., х/м. Собственность художника

² Синергия (греч. *συνεργία* — сотрудничество, содействие, помощь, соучастие, общность; от греч. *σύν* — вместе, др.-греч. *ἔργον* — дело, труд, работа, (воз)действие) — усиливающий эффект взаимодействия двух или более факторов, характеризующийся тем, что совместное действие этих факторов существенно превосходит простую сумму действий каждого из указанных факторов, эмерджентность // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 13.10.2018).

зрителем и его восприятием, без которого он не существует как смысловая единица, не имеет семантической сущности, являясь лишь испачканным куском материи или бумаги, так как ни один прибор без человека не в состоянии понять смысла нарисованного.

Важен и наглядный анализ того, что взаимосвязи бывают не только внешними, но и внутренними. Сам элемент “О” —

также есть система связанных элементов: $o \leftrightarrow mo$, где “ mo ” — множество внутренних элементов объекта. При этом вся система $o \leftrightarrow mo$ может образовывать целостности, то есть такие образования, которые именно и порождают смыслы, не сводимые к простой сумме множества “ mo ”. Об этом подробно писали А.Ф. Лосев, К.Г. Юнг, который полагал, что: «Идея целостности связана с понятием противоположности. Если две конфликтующие противоположности

сходятся вместе и синтезируются, то результат входит в большую целостность»¹.

Целостность произведения неразрывно связана с новым художественным смыслом (со сверхсмыслом), который не заключен в сумме внутренних смыслов произведения. Это гештальт, конструкт, то, что еще в прошлом веке обосновали М. Вертгеймер, В. Кёлер, К. Коффка, Дж. Келли и выявил в своих экспериментах по восприятию Р. Придчард. Образ же — это по существу новый интегральный смысл произведения. А композиция — структура построения как целостности формы, так и смысла. Композиционные отношения имеют качество синергии². Два элемента, взятые в единстве дают иной, новый смысл, в чем проявляется то, что называется эмерджентностью³. В этом сложность организации изобразительного пространства и плоскости, сложность и глубина композиции.

Интегральный смысл целостности произведения изобразительного искусства принято называть образностью. Однако понятие образ в большинстве своем нередко носит в сознании обучающегося субъективный характер и оценивается неодно-

³ Эмерджентность или эмергентность (от англ. *emergent* — возникающий, неожиданно появляющийся) в теории систем — наличие у какой-либо системы особых свойств, не присутствующих у ее элементов, а также суммы элементов, не связанных особыми системообразующими связями; несводимость свойств системы к сумме свойств ее компонентов; синоним — системный эффект. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмерджентность> (дата обращения: 13.10.2018).

значно. Это вполне понятно, так как в восприятии присутствует сильно выраженный оценочный компонент, который зависит от мировоззрения зрителя, его мироощущения, предыдущего опыта, особенностей личности и множества других факторов. Поэтому нередко, даже при наличии образа, одни его видят, а другие нет. Это весьма затрудняет в педагогической практике оперирование понятием «образ»: подчас студент прекрасно видит созданный им образ, а зритель (педагог) не видит.

Бывает и другая ситуация, когда образ виден педагогу, но ему по какой-то причине неприятен. Формально все организовано целостно, даже убедительно, однако смысл произведения педагог не разделяет, и на этом основании он не только критикует выбранный подход, но и отрицает достоинства работы. Тогда может получиться, что сказанное ранее, об изобразитель-



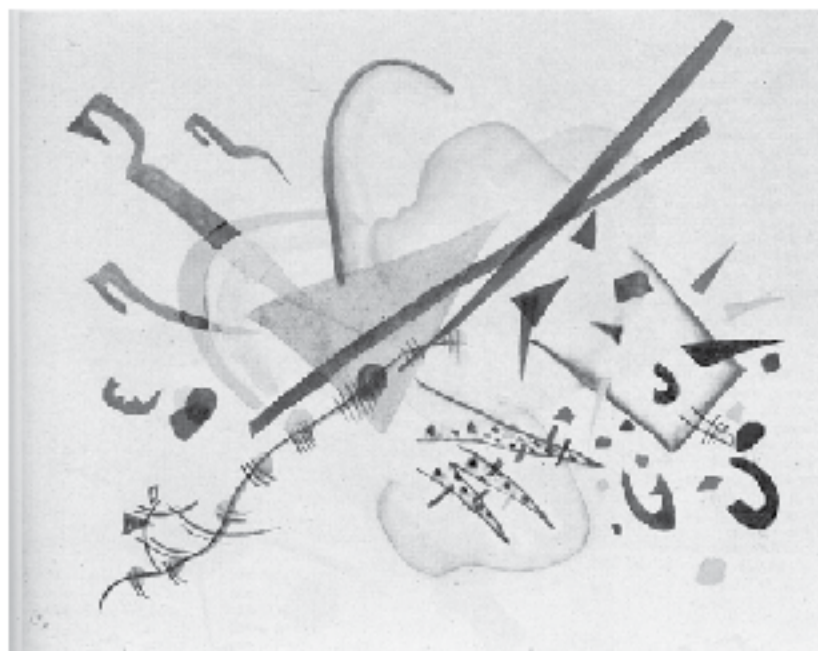
Питерманьеризм.
Владимир Голубев.
Из серии «Кодекс
Пилигрима», 2016 г.,
6/см.л. Собственность
художника

ных задачах и их решении, может быть вовсе зачеркнуто, а студент, не поняв мотивов педагога, не осознает причину возникшей неудачи.

Кроме того проблема усложняется еще тем, что ученики достаточно сильно от-

личаются друг от друга своими психологическими качествами: стилем мышления, направленностью, культурными предпочтениями и т. д. Поэтому они подчас стремятся к выражению наиболее близких для них художественных смыслов, которые могут с трудом восприниматься в рамках конкретной школы. И учащийся перестает понимать, чего от него хотят. Ведь он все, с его точки зрения, делал именно так, как его учили.

Представление о «целостности» (в отличие от «образа»), определяемое как взаимосвязанность отдельных элементов, — несколько более конкретное понятие. Здесь можно говорить о структуре взаимосвязей, их конфликтах и единстве, соподчинении и изолированности. Поэтому легче показать, что такое композиционное единство или, напротив, дробность. Цветовые и тональные отношения также проще показать, исходя из понятия целостности, а не образности, так как студент может



Абстрактное искусство. Василий Кандинский. «Линейно-цветная композиция», 1920 г., бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея

видеть образ, подразумевать и чувствовать его, эмоционально переживая, но не в состоянии организовать так, чтобы его увидел зритель. Тогда возникающая между педагогом и студентом неопределенность непонимания, оставив на время за скобками проблему художественного смысла, может на первых порах опереться на «формальную» сторону

воспроизведения изображения для налаживания педагогического контакта.

Не следует думать, что описанное явление редко встречается. В той или иной степени оно возникает почти постоянно. Поэтому необходимо четко различать способ, который пытается использовать обучающийся, и смысл, который он стремится выразить, донести до педагога. Если эти понятия смешиваются, может возникнуть ситуация, когда учащийся начинает во избежании недоразумений подстраиваться под определенный смысловой и стилистический эталон, что в корне противоречит не только задаче целостности изображения, но и направленности обучения на передачу художественного смысла. В этом случае вся система обучения если не рухнет, то серьезно запутывается, тормозится. При этом контакт между педагогом и студентом может еще и осложниться. Возникает то, что можно назвать «управлением — подчинением». А это уже не имеет никакого отношения к творческому обучению. Здесь уже не до образа, не до художественности, здесь начинают работать совершенно иные механизмы — работа по предложенному образцу.

И тут следует задаться вопросом: является ли отдельная педагогическая школа — работой по образцу? Отчасти да, является. Без этого, как правило, не обойтись. Без определенного подражания любое обучение обойтись не может, как не может обойтись и без элемента внушения. Но важнейшим здесь является соблюдение меры. Основываясь исключительно на подражании, обучение превращается в мертвый организм, из которого выкачали жизнь. Всё внешне может быть весьма благополучно. Но стоит

авторитету педагога исчезнуть, и у ученика происходит потеря художественных ориентиров, чему на практике мы находим немало примеров.

Необходимы разнообразие подходов, толерантность по отношению к иному взгляду на вещи, педагогический компромисс между тем, что хочет педагог от ученика, и имеющимися у ученика возможностями и уровнем его творческого начала. В этой связи индивидуально подобранная система учебных задач — залог успешного обучения изобразительному искусству. Как разнообразна природа, так и формы изобразительной деятельности должны бы быть максимально диверсифицированными. Тогда удастся показать и максимальное разнообразие художественных смыслов, что не исключает их столкновения и конфликтов, сочетающихся с извечным стремлением к целостной системе обучения, направленной на выражение наиболее глубокого интегрального смысла и к наиболее совершенной художественно-ценностной системе взгляда на мир. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М.: Искусство, 1977. — 263 с.: табл.
2. Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. — СПб.: «Искусство-СПб», 2002. — 304 с.
3. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. — М.: Гилея, 2001. — 391 с.
4. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. — М.: ВГИК, 2012. — 352 с.: ил.

REFERENCES

1. Volkov N.N. Kompozitsiya v zhivopisi [Composition in painting]. — M.: Iskusstvo, 1977. — 263 p.: tablicy.
2. Daniehl' S.M. Seti dlya Proteya. Problema interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve [Networks for Proteus. The problem of interpreting the form in art]. — SPb.: "Iskusstvo-SPb", 2002. — 304 p.
3. Kandinskij V.V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of art]. V 2-h t. T. 1. — M.: Gileya, 2001. — 391 p.
4. Sveshnikov A.V. Algoritmy kompozitsionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. — M.: VGIK, 2012. — 352 p.: il.

Composition as a Method of Communication in the Teaching of Fine Arts

Alexander V. Sveshnikov

Doctor of Arts, Professor

UDC 7.012

ABSTRACT: The abundance of artistic trends that arose at the turn of the 21st century gave rise to many art schools and art trends each of which has its own conceptual traits and its own view of the aesthetic nature of artistic creativity. At first glance, it may appear that we are dealing with a chaotic, random, temporary process. However, on closer examination it turns out that this process has a very deep development logic and requires a highly serious attitude and a comprehensive scientific study.

In each artistic trend, talented artists work in accordance with their worldviews, with their own attitudes to the nature of art. This process also involves professional art theorists and art historians. Therefore, this phenomenon should be treated with all possible seriousness, since it is not accidental but innate.

However, all of the above creates considerable difficulties when it comes to teaching fine arts. Teachers who adhere to a specific artistic trend — for example, the realistic academic school and its firmly established methods — sometimes encounter well-informed students who very soon begin to see the proposed assignments as having certain artistic limitations. This has an immediate negative effect on their attitudes toward learning.

In this case, the main task of the teacher is to avoid losing contact with the student by showing him that the proposed framework of learning exercises addresses a number of problems common to the vast majority of artistic trends. Here it is necessary to highlight what constitutes the common foundation of the most diverse artistic trends, and to make clear that without mastering such foundation it is impossible to realize any artistic concept in a truly professional way. It is important to show that there exists a single foundation on which one can subsequently establish many different artistic trends.

In this context, the essay aims to present the theory and practice of composition as a common educational basis; and to demonstrate that the learning process should rely on compositional techniques imparting that formal integrity which cannot be ignored by any art trend or art school.

KEY WORDS: art school, composition, image, integrity