



Евгений Стасенко

ТЕОРИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КОМПОЗИЦИИ  
В XX ВЕКЕ



**Евгений Стасенко**  
**Теория художественной**  
**композиции в XX веке**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=73874124](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73874124)  
ISBN 9785006990890*

**Аннотация**

Современное понимание предмета художественной композиции не является чем-то цельным и систематизированным. Мы имеем дело с рядом попыток такой систематизации и с компиляциями, основанными на нескольких основных трудах в этой области. Поэтому мне видится важным разобрать эти основные труды, чтобы выявить и сравнить их базовые положения. Многие из этих книг никогда не переводились на русский язык и поэтому не известны русскоязычному читателю.

# Содержание

Введение	5
Искусство модернизма и вопросы композиции	9
Композиция Артура Уэсли Доу	13
Японизм	15
Знакомство с Эрнестом Феноллозой	17
Методика Артура Уэсли Доу	20
Минусы системы Доу	24
Плюсы	26
Четыре вопроса	28
Генри Рэнкин Пур и его система композиции	29
Семь основных форм	31
Баланс	34
Юниты – визуальные блоки	36
Качество привлекательности визуального блока	37
Вход в картину и выход из картины	38
То, что должно быть в картине	39
Структуры которых следует избегать	41
Недостатки системы композиции Пура	43
Конец ознакомительного фрагмента.	45

# **Теория художественной композиции в XX веке**

**Евгений Стасенко**

© Евгений Стасенко, 2026

ISBN 978-5-0069-9089-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# Введение

Современное понимание предмета художественной композиции не является чем-то цельным и систематизированным. Мы имеем дело с рядом попыток такой систематизации и с компиляциями, основанными на нескольких основных трудах в этой области. Поэтому мне видится важным разобраться эти основные труды чтобы выявить и сравнить их базовые положения. Многие из этих книг никогда не переводились на русский язык и поэтому не известны русскоязычному читателю.

Все основные труды по композиции в изобразительном искусстве появились именно в 20-м веке. Книга Артура Уэсли Доу «Композиция» увидела свет в 1899 году, буквально на рубеже веков и именно эта книга ввела в употребление сам термин «композиция» применительно к организации изобразительной плоскости.

Конечно, условия, приведшие к появлению нового взгляда на предмет композиции, сформировались еще в 19-м веке и были результатом значительных изменений в обществе. Современная концепция искусства существует не более 200 лет. Одни искусствоведы относят истоки современного искусства к концу 18-го века, другие – к середине 19-го века. Так или иначе, в этот период произошел большой сдвиг. В 19-м веке появилась революционная идея искусства

ради искусства. Взгляды и видение художника стали высоко цениться, искусство получило поддержку городского среднего и высшего классов. Этим изменениям предшествовал ряд условий.

1) Социальные события, такие как революции и расцвет демократии в Америке и Франции, а также промышленная революция, очень сильно повлияли на западную культуру. Мировоззрение в этот период формировалось идеями эпохи Просвещения: светскости, свободы (что предполагает и творческую свободу), равенства и прав личности.

2) Изобретение фотографии в 1830-х годах сильно повлияло на изобразительное искусство. Художественные движения в Европе до 19 века были ориентированы на реализм. Поскольку фотография могла изображать мир точнее, чем живопись, внимание художников сместилось с изображения действительности на изображение впечатлений и эмоций. Фотографию можно рассматривать как мощный стимул для переосмысления живописи в 19-м и 20-м веках.

3) Люди, товары, идеи и информация могли перемещаться между странами и континентами с невиданной ранее скоростью, что приводило к международным влияниям и обменам в искусстве. Ориентализм, японизм, искусство Океании, Африки и Америки оказали большое влияние на современное искусство. Современное искусство к концу 19-го века вышло за пределы Западной Европы, объединив многие страны и общества в одно интернациональное культур-

ное пространство. К 20-му веку важные и влиятельные художники появлялись по всему миру, география и национальность стали несущественными.

Мировоззрение Просвещения с творческой свободой, изобретение фотографии, которое спровоцировало переосмысление живописи, международные влияния и обмены, стимулированные легкостью общения, были условиями, которые породили современное искусство, каким мы его знаем сегодня. С тех пор появилось много разных художественных течений, но все они размещаются под одним зонтиком: их объединяет идея чистого творчества и самовыражения как цели художественного процесса. Искусство определяет свою ценность по своим правилам, это великое и драгоценное достижение нашего времени но, в то же время, и большой вызов.

Необходимость переосмысления предмета композиции была вызвана тем, что изобразительное искусство перестало заниматься копированием, оно стало более условным и, более того, появилось абстрактное искусство полностью лишенное фигуративности. Отказавшись от копирования природы художники стали создавать произведения искусства с помощью таких элементов как линия, пятно и цвет. Артур Уэсли Доу применил термин «композиция» к работе художника именно с этими тремя инструментами.

Кроме рассмотрения вопросов собственно композиции мне видится важным дать исторический контекст и обозна-

читать существенные течения в искусстве, которые влияли на понимание задач композиции и способов их решения.

# Искусство модернизма и вопросы композиции

Основные работы по теории композиции были написаны в начале 20-го века, во время расцвета модернизма. В широком смысле модернизм это искусство, основанное на внутренней свободе, особом видении мира, главным его признаком можно назвать формирование нового изобразительного языка. Начало модернизма относят к 1863 году, когда в Париже был открыт «Салон отверженных», представивший публике художников, работы которых не были приняты официальным Парижским салоном.

Модернизм не был единым движением, он представлял собой совокупность разнообразных художественных течений, общим признаком которых было нарушение классических изобразительных форм, утверждение новых, часто радикальных художественных принципов. Модернизм был не только новой формой художественного мышления, но и своеобразной философией, он затрагивал как изобразительный стиль, так и содержание искусства.

В искусстве модернизма использовались абстрактные формы, то есть, формы изображались упрощенно и обобщенно – «абстрактно» по сравнению с реалистическими картинами. Возможно, поэтому чистую абстрактную, беспред-

метную живопись часто называют одним из наиболее характерных проявлений модернизма. В то же время, многие канонические образцы модернизма были созданы в рамках фигуративной живописи. Наиболее заметными течениями классического модернизма начала 20-го века считаются фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм и сюрреализм.

В то же время, классическое искусство продолжало свое существование в самых разных формах. Если в живописи оно было изрядно потеснено искусством модернизма, то в таких областях, как книжная иллюстрация, оно продолжало доминировать. Также параллельно на рубеже 19—20 веков достиг высшей точки своего развития стиль ар нуво, который не относился к течениям модернизма. В России этот стиль принято называть модерн, в Австрии – сецессион, а в Италии – либерти. Эти условия породили два подхода к вопросам композиции в живописи.

Первый подход был предложен представителями искусства модернизма и характерен тем, что в его основе лежит представление об изобразительных средствах – линии, пятне и цвете на плоскости – как об элементах композиции. Этот подход мы можем видеть у Артура Уэсли Доу, Иоханнеса Иттена, Василия Кандинского. При этом, если Доу как художник занимался фигуративным искусством, Иттен и Кандинский были абстракционистами в чистом виде и рассматривали композицию как способ организации именно абстракт-

ного изображения.

Второй подход представляет реалистическую школу живописи, мы видим этот подход у Генри Рэнкина Пура и Мишеля Джейкобса. Этот подход предполагает включение изображенных объектов в число элементов композиции. Оба этих автора занимались классической живописью и много работали как иллюстраторы.

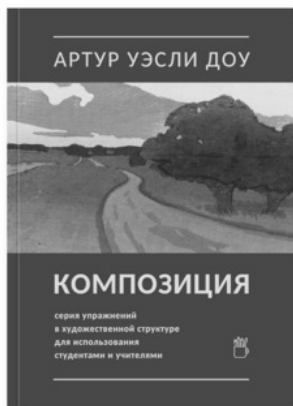
Мне видится более функциональным подход Доу, Иттена и Кандинского, поскольку закономерности построения абстрактного изображения применимы и к фигуративной реалистической картине. В то же время, закономерности создания фигуративного реалистического изображения к абстрактной живописи применить невозможно. Законы композиции можно назвать законами только в том случае, если они применимы к любой картине. Если они в одном случае оперируют категориями персонажей и предметов, а в другом – категориями пятен, они не могут претендовать на универсальность – а это значит, что они не являются законами. Это требование универсальности указывает на то, что композиция сама по себе должна быть абстрактна, она должна рассматривать физическую форму изображения, которая в любом случае, включая реалистическую живопись, представляет собой линии и пятна на плоскости.

Далее, рассматривая в хронологическом порядке основные труды по композиции, мы будем задаваться несколькими вопросами, которые имеют первостепенное значение: ка-

кое определение дается предмету композиции, что является элементом композиции, на каких принципах и какими средствами строится композиция, что обозначено как конечная цель работы над композицией.

# Композиция Артура Уэсли Доу

Книга «Композиция» Артура Уэсли Доу (1857—1922 г.г.) до сих пор важна и интересна, несмотря на то, что ей больше ста лет. Впервые изданная в 1899 году, книга Доу в какой-то степени подводила итог очень важному периоду в изобразительном искусстве.



Дело в том что в Соединённых Штатах Америки, как и в Европе, после 1850-х годов произошло знакомство с японским традиционным искусством. Влияние японского искусства на творчество европейских и американских ху-

дожников позже было обозначено как японизм.

# ЯПОНИЗМ

Французский искусствовед Филипп Бурти впервые использовал термин «японизм» в статье, написанной в 1872 году о моде в Европе на товары из Японии. Японизм начал развиваться как направление западноевропейского искусства с середины XIX века, когда японские товары начали поставляться в Америку и Европу. Художники стали использовать традиционные японские техники и узоры, они часто изображали восточные предметы в своих картинах. Винсент Ван Гог писал: «Вся моя работа в значительной мере строится на японцах». Эдгар Дега, Георг Хендрик Брейтнер, Анри Тулуз-Лотрек были увлечены японским искусством. В России японизм в основном распространился в области архитектуры, дизайна интерьеров и садово-паркового искусства. Значение этого явления очень велико и считается, что это было одним из главных факторов в трансформации искусства предыдущей эпохи в то, что мы называем современным искусством. До знакомства с японской культурой, изобразительное искусство было подражательным, то есть, оно выполняло в какой-то степени функцию фотографии. Когда европейские художники познакомились с работами классических японских мастеров, они обнаружили что вовсе не обязательно копировать натуру для того чтобы получилось гениальное произведение. Плюс к тому, необходимость копи-

рования натуры была уже не так важна в связи с тем, что была уже изобретена фотография. И, кроме того, случился очень важный шаг в развитии искусств – художники стали творить исходя из того что они ощущали как нужное и важное. И по содержанию, и по стилю. То есть, появилась творческая свобода.

Доу в своей книге «Композиция: серия упражнений в художественной структуре для использования студентами и учителями» пишет что копирование – это тупиковая ветвь, что нужно, прежде всего, овладеть художественной структурой. У Доу структурой называется то, что представлено через изобразительные средства, он это называет линия, нотан и цвет. По-русски это линия, тон и цвет. То есть, это те средства, которыми создаётся изображение и, соответственно, именно этими средствами и надо владеть художнику чтобы создавать изображения которые не будут повторять какие-то реальные предметы и сцены а будут ценны сами по себе.

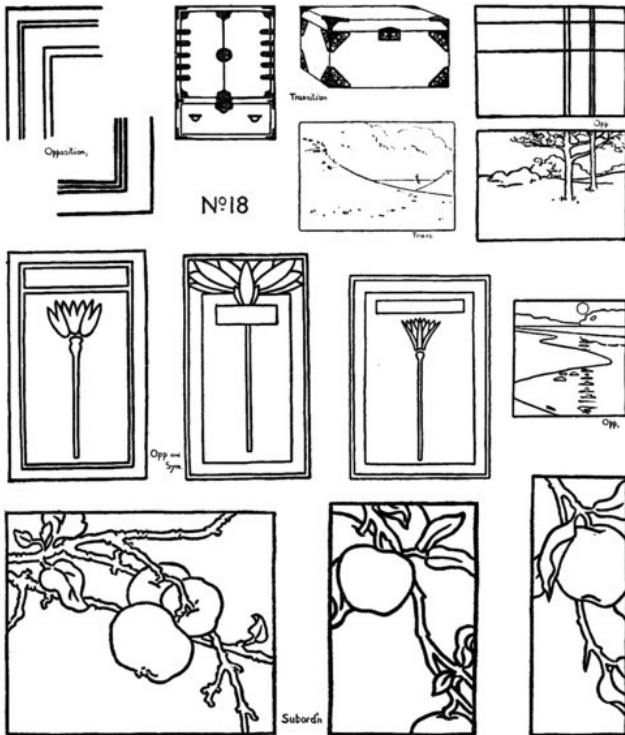
# Знакомство с Эрнестом Феноллозой

Идеи Доу были в значительной степени подсказаны ему профессором Феноллозой. Профессор Феноллоза это очень интересная личность. Он долгое время прожил в Японии, был очень хорошо знаком с японским искусством. Более того, он посвятил много сил для того чтобы спасти классическое японское искусство, сохранить его, и его усилия были высоко оценены японским правительством. Почему японское искусство надо было спасать? Потому что точно так же, как европейские художники попали под влияние классического японского искусства, японские художники попали под влияние европейского классического искусства, подражательного рисунка, подражательной живописи. И они так увлеклись этим новым для них направлением, что решили что всё, что они до этого делали, никуда не годится. То есть, встреча японского и европейского искусства была явно позитивна для европейского, но, в какой-то степени, не столь позитивна для японского.

Когда Артур Уэсли Доу встретился с Эрнестом Феноллозой в Бостоне, в музее изящных искусств, они очень много обсуждали, состояние преподавания изобразительного искусства. Феноллоза считал что музыка является ключом к изобразительному искусству. Что точно также, как в музыке, всё должно работать на гармониях и в изобразительном

искусстве. Музыка не пытается подражать шелесту травы и крикам птиц, она использует собственные средства, ровно как они есть, не пытаясь из этого что-то сделать что-то другое. И точно так же, считали Феноллоза и Доу, должно быть и в изобразительном искусстве.

То есть, они относились к изобразительному искусству как к визуальной музыке. И, когда Доу и Феноллоза наконец пришли к какой-то достаточно непротиворечивой идее о том, чем должно быть преподавание, через какое-то время появилась система Артура Уэсли Доу, которую он описал в своей книге «Композиция».



*Упражнения на оппозицию, переход и подчинение*

# Методика Артура Уэсли Доу

Доу писал, что к искусству нужно подходить именно через композицию, а не через подражательный рисунок. И этот подход заключался в том что художник должен овладеть работой с художественной структурой. То есть, линия нотан и цвет должны складываться в гармонии и умение складывать эти гармонии должно привести к росту творческой силы и к пониманию красоты и гармонии в целом.

Он считал, что студент должен начинать с каких-то простых гармоний, потом переходить к более сложным гармониям, и так до тех пор, пока он полностью не овладеет искусством создавать из линии нотана и цвета гармоничное изображение. Доу утверждал, что основой художественного конструирования является интервал. Художественное конструирование – это, собственно говоря, и есть композиция. С помощью интервала в композиции происходит распределение элементов. Основы художественного конструирования Доу назвал принципами композиции. Среди этих принципов композиции мы видим оппозицию, переход, подчинение, повторение и симметрию. И всё вместе должно быть организовано с помощью общего объединяющего принципа пропорции или хорошего распределения. В этой системе обучения художественному конструированию большое значение получает интервал, ритмическая составляющая изоб-

ражения, поэтому для многих упражнений по методике Доу используются орнаменты – в них очевиден ритмический рисунок. Практическая работа на использование приёмов оппозиции, перехода, подчинения, повторения, симметрии в орнаментах развивает способность увидеть, как все эти принципы работают и как проявляется принцип хорошего распределения. Это, в свою очередь, позволяет применить освоенные приемы в работе над графической или живописной картиной. По сути, сказанное ведёт нас к тому, что к рисунку и живописи в системе Артура Уэсли Доу ученики приходят через дизайн, через декоративно-прикладное искусство. Этот подход был диаметрально противоположным тому подходу, который использовался во времена Доу и с которым Доу был хорошо знаком пройдя обучение в Америке. Кроме этого он обучался в Европе – в Париже, в академии Жулиана (1880—1888 г.г.). И именно по возвращении из Парижа Доу стал искать новые способы обучения, потому что те, которые использовались в академии Жулиана виделись ему совершенно неадекватными. По мнению Доу, они не вели к росту творческого начала и сводили обучение к повторениям одних и тех же мотивов. В общем, классическим обучением во Франции Доу был совершенно разочарован.

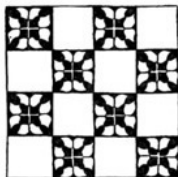


From Greek vase

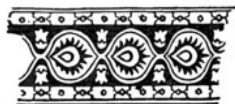
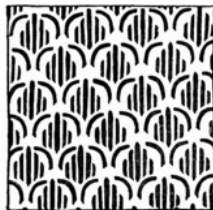


No. 20

α



Single pattern plans



Two tracings from fine old patterns

## Упражнения на повторение из книги Доу

Когда Доу создавал свою систему, он преподавал в нескольких учебных заведениях и в результате эта система стала довольно широко известна в Соединённых Штатах. Более того, книга Доу «Композиция» была долгое время обязательной к изучению в учебных заведениях где обучали изобразительному искусству. И, таким образом, все, кто обучался изобразительному искусству после того как Доу стал применять свою систему, уже имели в виду что изображение строится не из яблок и кувшинов, а из линии, тона, цвета. И внимание к тому как тон, цвет и линия работают в изображении приводили к тому что, с одной стороны, очень явно в лучшую сторону отличаются работы художников которые

обучались по этой системе, а с другой стороны, из этого же подхода вытекал совершенно естественный путь к чистой абстракции. Например, Джорджия О'Киф, которая обучалась в летней школе у Доу в Ипсвиче, до встречи с Доу занималась фигуративным искусством. Позже очень значительный период своего творчества она посвятила абстрактному искусству. Система обучения искусству через композицию Артура Уэсли Доу оказала колоссальное влияние и на обучение изобразительному искусству и на понимание изобразительного искусства. Доу был не одинок в своем понимании основ изобразительного искусства. На рубеже веков очень многие художники и в Соединённых Штатах и в Европе стали использовать линию, тон и цвет именно как самостоятельные выразительные средства не пытаясь создавать подражательные изображения.

## Минусы системы Доу

Минусом этой системы можно назвать то, что ученик не мог оценить успешность выполнения задания без преподавателя. Доу говорит, что всё зависит от принципа пропорции, принципа хорошего распределения. Но какое распределение можно считать хорошим? Доу говорит, что должна быть достигнута гармония. Но а как понять, достигнута ли гармония? Каковы её критерии? И тут у Доу нет никаких ясных критериев, он вместо этого рекомендует изучать образцы прекрасного искусства – начиная с искусства древних времён. То есть, студент должен обучаться на общепринятых образцах прекрасного. Надо изучать эти образцы, надо их интерпретировать надо их прорабатывать, и таким образом возвращать в себе то, что Доу называл *Appreciation*, а я перевел как художественное видение. Студент должен быть в состоянии оценить подлинную красоту, понять подлинную гармонию через художественное видение. И все упражнения по системе Доу должны были приводить к тому что художественное видение в студенте вырастает и, соответственно, становится его направляющей силой. Но художественное видение это довольно зыбкая концепция. У Доу всё строится на том, что есть образцы искусства общепризнанные как гармоничные и прекрасные, и есть преподаватель который может оценить, в правильном ли направлении движется сту-

дент, осваивая эти принципы прекрасного и разнообразные гармонии. Однако, как уже было сказано, понятие гармонии не было определено никакими формулами и развитие художественного видения отдавалась на откуп преподавателю.

## Плюсы

Методика обучения Артура Уэсли Доу представляла собой очень значительный шаг вперед. Очень важно то, что Доу выделяет линию, нотан и цвет в работе над художественной структурой. Таким образом Доу отделяет инструменты композиции и отделяет собственно композицию от описательного содержания, от сюжета. Такой подход не только обозначает инструментарий, но, как я уже говорил, дает выход к более широкому полю приложения от создания экспрессионистических изображений фигуративного толка до чистой абстракции. И, если мы исходим из того что композиция это работа линии пятна и цвета, то становится очевидным различие между композицией и сюжетом картины. Понятно что в композиции в картине не всегда присутствует сюжет, но в картине всегда присутствует композиция. И это очень важно.

Принципы композиции Доу – оппозиция, переход, подчинение, повторение и симметрия – до сих пор широко употребляются в теории композиции, хотя иногда и под другими именами.

Идею правильного интервала замечательно развил Грег Альберт в своей книге «Простой секрет лучшей живописи». Он построил целую систему композиции на одном правиле: «Никогда не делайте два интервала одинаковыми». Это

правило по мнению автора должно устранить большинство недостатков композиции.

# Четыре вопроса

Теперь посмотрим, как Доу отвечает на наши четыре вопроса.

**1. Определение предмета композиции.** Композиция по определению Доу это соединение линий, масс и цветов для создания гармонии.

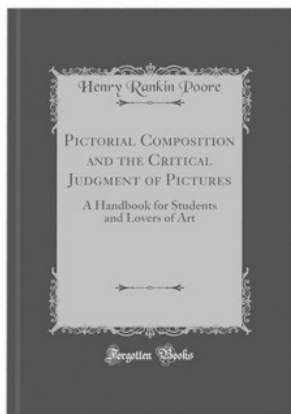
**2. Определение элемента композиции.** Доу предлагает три структурных элемента: линию, нотан и цвет. Хотя среди элементов композиции не упоминается плоскость, она подразумевается и, более того, в его методике есть ряд упражнений на выбор вариантов пропорций внешней рамки.

**3. На каких принципах и какими средствами строится композиция.** Способами расположения и расстановки или принципами композиции названы оппозиция, переход, подчинение, повторение и симметрия. Также они называются пятью способами создания гармонии. Все они зависят от основы художественного конструирования – интервала. Принцип хорошего распределения включает в себя не только интервал, но и пропорции.

**4. Что обозначено как конечная цель работы над композицией.** Задачей композиции названо создание тонких взаимоотношений линии, массы и цвета, то есть, гармония, красота.

# Генри Рэнкин Пур и его система композиции

В 1903 году Пур опубликовал книгу «Живописная композиция и критическое суждение о картинах», которую он определил как «пособие для студентов и любителей искусства». Эта книга оказала существенное влияние на преподавание изобразительного искусства. Она была написана и опубликована чуть позже книги о композиции А. У. Доу, на русский язык никогда не переводилась.



Генри Рэнкин Пур родился в 1859 году в штате Нью-

Джерси, детство провёл в Калифорнии, затем учился в Пенсильванском университете. Он брал частные уроки у Питера Морана в Филадельфии, также учился в Пенсильванской академии изящных искусств и затем в Национальной академии дизайна в Нью-Йорке. И после этого он отправился во Францию чтобы учиться в Академии Жюлиана в Париже. Судя по всему, он учился в Академии Жюлиана примерно в то же время когда там учился Артур Уэсли Доу. Пур и Доу имеют довольно много параллелей в своих карьерах.

Доу свою «Композицию» выпустил в 1899 году. А через 4 года, в 1903 году, выпустил свою «Живописную композицию» Генри Рэнкин Пур. Несмотря на то, что они были современниками и даже учились в той же самой Академии, их подход к предмету композиции совершенно разный, они почти ни в чём не сходятся.

В своей книге Генри Рэнкин Пур с первых строк сообщает, что это не книга практических рекомендаций, а, скорее, изложение некоторых общих принципов, руководствуясь которыми студент может достичь каких-то позитивных результатов в своём творчестве. То есть, Пур попытался выявить какие-то принципы работы с композицией и на их основе построить систему.

# **Семь основных форм**

На чем же основана система Генри Рэнкина Пура? Первое, что мы замечаем, это рекомендация строить композицию на базе так называемых основных форм.

Emblem of  
Physical Stability

THE TRIANGLE



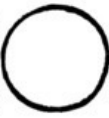
Vertical Plane



Perspective.

Emblem of  
Continuity

THE CIRCLE



Vertical Plane



Perspective

Climax

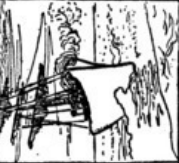
Circular Observation

Emblem of  
Mechanical Resistance

THE CROSS



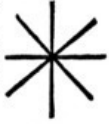
Vertical Plane



Vertical and Perspective

Emblem of  
Concentration,  
Radiation

RADI



Vertical Plane



Perspective.

Emblem of  
Grace, Movement

THE LINE OF CURVATURE



Vertical Plane

or

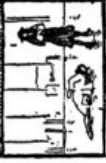
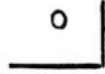


Perspective

Variety

Emblem of  
Opposition

THE RECTANGLE



Vertical Plane



Perspective

Equivalence

ESTHETIC PRINCIPLES.

Cohesion

Principality

FUNDAMENTAL FORMS OF CONSTRUCTION.

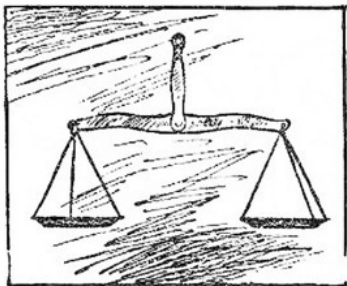
## Таблица семи основных форм из книги Пура

Этих форм семь: весы треугольник, круг, крест, астериск (радиальные линии), S-образная и L-образная фигура. Все эти формы представляют собой сочетание направляющих линий композиции. То есть, это не линии которые нарисованы на картине – это может быть край какого-то предмета, это может быть конфигурация каких-то пятен, но они вместе складываются вот в эти самые основные формы. Основные формы должны привести взгляд зрителя к главному месту в изображении или, как было сказано, они должны втягивать зрителя в картину.

# Баланс

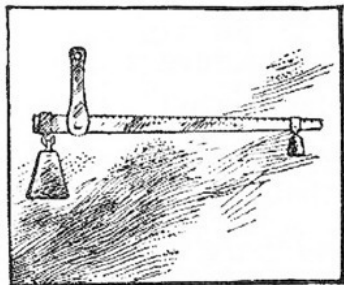
На базе этих основных форм, этих композиционных схем, должен выстраиваться в изображении баланс. Баланс – это то, что в понимании Пура является основой композиции. Он пишет: «Отнимите у природы принципы равновесия, и вы лишите её гармонии; уберите гармонию – и получите хаос». Хорошая композиция по идее Пура – это сбалансированная композиция, в которой основные формы – схемы построения композиции – приводят к главному месту в изображении.

Пур выделяет баланс линии, массы, света и темноты, и размера. Баланс у Генри Рэнкина Пура это не просто качество композиции – он является главным инструментом в ее построении. Вся работа над композицией – это выстраивание баланса. Композицию не сбалансированную он не считает правильной, не считает гармоничной. Насчет гармонии у Пура есть интересная идея, но об этом немного позже.



The Classic Scales—equal weights on even arms, the controlling idea of decorative composition.

A later notion of balance—the Steelyard, a small weight on the long arm of the fulcrum, admitting great range in the placement of balancing measures.



The Scales or Steelyard in perspective, developing the notion of balance through the depth of a picture discoverable over a fulcrum or neutral space.

## Юниты – визуальные блоки

Каждая картина у Пур, если следовать его взглядам, представляет собой набор «юнитов» – визуальных блоков. То есть, этот визуальный блок может быть сочетанием предметов или одним предметом или может каким-то пятном но, чаще всего, Пур оперирует именно понятием предмета. Например, он пишет: «Составными частями картины могут быть человек, лошадь, дерево, забор, дорога и гора; но все это, брошенное на холст, не образует картины; и действительно, это случается только после того, как они будут организованы или соподчинены. Таким образом, аргумент заключается в том, что без композиции не может быть изображения; что компоновка изобразительных единиц в целое и есть картина». Предмет или группа предметов представляет у него этот самый основной визуальный блок, «юнит», и все эти визуальные блоки должны быть в балансе. Два или более блока могут быть связаны в единое целое и тогда в систему баланса с другими блоками включается их общий центр.

# Качество привлекательности визуального блока

Также автор рассказывает читателю о том, каким образом визуальный блок, «юнит», может получить привлекательность, которая поможет ему стать главным местом в картине. Например, расположение блока рядом с краем часто имеет большую привлекательность, чем в центре. Пространство без деталей может приобретать привлекательность благодаря соседним блокам. Визуальный блок в пустом пространстве имеет больший вес благодаря изоляции, чем при размещении рядом с другими блоками. Черный блок на белом или белый на черном более привлекательны чем то же самое на сером. Ценность черного или белого блока пропорциональна размеру пространства, контрастирующего с ним. Блок на переднем плане может иметь меньший вес, чем аналогичный на расстоянии. Как мне это видится, перечисленные случаи привлекательности представляют собой различные проявления контраста. И, применяя классификацию Пура относительно баланса, мы можем среди этих случаев выделить контраст линии, массы, света и темноты, размера.

# Вход в картину и выход из картины

Как уже упоминалось, в картине должно быть одно место, к которому взгляд сразу направляется за счет его главенства. В этом помогают направляющие линии. Они должны зрителя втягивать в картину. Они прокладывают зрителю путь входа. Но, как утверждает Пур, должен быть также и путь выхода из картины. Глазу нельзя позволять покидать главный блок и идти прямо назад и наружу через центр – должен быть путь выхода через второстепенные ведущие линии. Должен быть и вход и выход. И если, например, дорога идущая вдаль к группе деревьев приводит к главному визуальному элементу, то вывести из картины может, например, линия горизонта, которая не так активна, не так контрастна как главные объекты, но, тем не менее, направляет взгляд зрителя и помогает ему выйти за пределы рамы.

В конце своей книги Пур дает своеобразный конспект по главным тезисам и темам. Этот конспект разделяется на две части: то, что должно быть в картине и то, чего ни в коем случае в картине быть не должно.

# То, что должно быть в картине

Обобщение – перекрытие мелких деталей для создания эффекта совокупного цвета или формы; Непрерывность – связанность ряда подобных объектов; и Контраст. И это всё объединяются с Главенством. Это приёмы композиции, которые являются обязательными.

Есть приёмы, которые автор называет возможными, но не обязательными: это Повторение, Излучение, Искривление и Обмен. Судя по всему, в данном случае имеются в виду вот эти вот самые схемы, основные формы. То есть они не обязательны по той причине, что мы не можем использовать все схемы которые он предлагает в одном произведении. Если мы используем, допустим, схему Круга то мы не можем там же использовать S-образные движения.

И, что касается Главенства: у него есть ещё одна замечательная идея что доминирующий предмет выделяется за счёт Пожертвования.

То есть, если мы хотим сделать какой-то предмет, какой-то визуальный блок главным, все остальные мы должны ослабить, всеми остальными мы должны пожертвовать. Они должны быть менее контрастными, они должны меньше выделяться на фоне своего окружения. Главенство предполагает что оно существует за счёт какого-то Пожертвования. И, наконец, то, к чему я обещал вернуться – вопрос Гармо-

нии. Как Пур пишет, «Гармония хотя и является необходимым принципом во всяком искусстве, но не выдвигает себя на первый план как это делает Главенство; она приходит естественно если это позволено, если этому нет помех. Зачем проповедовать золотое правило гармонии как абстракцию, когда дисгармония – это конкретный грех, который необходимо уничтожить. Мы достигаем первого путём исключения второго.» И, таким образом, Гармония может появиться в картине, если этому нет помех. И какие могут быть помехи? С помехами у Пура несколько более длинный список, это то, чего нельзя делать.

# Структуры которых следует избегать

Тех, в которых все линии идут в одну сторону без противопоставления, особенно те которые параллельны нижнему краю рамы; те в которых линия или края пятен уходящие в перспективу оказываются вертикальными (тут не совсем ясно что он имеет в виду – то ли нарушение перспективы, то ли использование в перспективе акцента на линиях, которые вертикальны

из всех линий уходящих веером следует избегать тех, в которых противостоящие планы или привлекательные массы загораживает вход в картину (то есть движение к доминирующему блоку должно быть беспрепятственным);

тех, в которых две массы на разных планах оказываются одинакового размера;

тех, в которых объекты равного интереса встречаются в одной картине (равный интерес и одинаковые массы тут что-то довольно близко одно к другому);

тех, в которых объект неловко продолжает линию (то есть в данном случае объект – это имеется в виду предмет); тех, у которых линия фона дублирует линии предметов; тех, в которых картина разрезана слишком длинными линиями идущими в любом направлении; тех, в которых радиальные линии не приводят к фокальному объекту (то есть, к доминирующему блоку); тех, в которых предметы изображения не пред-

ставляют естественной последовательности (видимо, тут он имеет в виду, допустим, банан среди кучи рыбы – тематическая, видимо, последовательность);

Тех, в которых главный предмет не удостоен заметной позиции или замусорен слишком активным окружением; Тех, в которых наиболее активные формы относятся не к главным, а к второстепенным частям картины;

Также следует избегать тех формальных композиций, в которых больший интерес представляют боковые части, а не центральные;

Тех, в которых эстетический принцип конструкции формы противоречит ощущению изображенного предмета.

Вот такой длинный список того, чего надо избегать. И что случается если мы всего этого благополучно избежим и добьемся баланса? К нам может в гости пожаловать Гармония, которая приходит, если к этому нет препятствий. Эти препятствия, собственно, и перечислены в списке структур, которых следует избегать.

# Недостатки системы композиции Пур

Главный недостаток этой системы композиции заключается в том, что в ней спутаны такие вещи как элементы композиции и сюжетное построение. Очень часто, говоря о композиции, Пур на самом деле говорит о сюжетном построении. И это не является чем-то исключительным. До того как Артур Уэсли Доу написал свою «Композицию», до того как он объявил что элементы композиции – это линия нотан и цвет, под элементами композиции в основном подразумевались предметы. Пур просто остаётся, скажем так, на шаг позади Артура Уэсли Доу и рассказывает о том как, по его мнению, должно всё выглядеть в той же самой системе координат, в которой, существовало до этого искусство академическое.

Что касается основных форм, которые должны втягивать взгляд зрителя в картину: существует очень интересное исследование одного искусствоведа из Литвы. Это дама которую зовут Юрате Мацнориуте. Она написала исследование «Схемы живописных композиций», в котом показала, что семь основных форм Пур не являются достаточными для художественных нужд. Она нашла в целом более 25 композиционных схем, основанных на простых геометрических фигурах, и все эти схемы широко применялись в истории жи-

вописи и прослеживаются во многих известных шедеврах. Предлагаемая Пуром система основных фигур, основных форм, предполагает систематизацию, поскольку этих обобщающих форм всего семь. Но, когда количество способов систематизации достигает нескольких десятков, это уже приводит всю эту систему в какое-то совершенно неудобное состояние. Доктор Мацнориуте, конечно, имела в виду дополнить систему Пура и улучшить её, но, на мой взгляд, эффект получился обратный. То есть, её исследование показало слабость системы основных форм Генри Рэнкина Пура на которых он выстраивал свою теорию композиции.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.