

Евгений Стасенко



# КОМПОЗИЦИЯ В ЖИВОПИСИ

примеры анализа картин

**Евгений Стасенко**  
**Композиция в живописи.**  
**Примеры анализа картин**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66616538](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66616538)  
ISBN 9785005550811*

**Аннотация**

Эта книга посвящена композиционному анализу произведений станковой живописи, о чем и говорит ее название. Она была написана как дополнение к книге «Композиция картины. Теория и упражнения» для тех читателей, которым не хватало именно примеров разбора картин. Живопись – это работа цветом, но в ней можно также найти тон и линию. Поэтому мы будем использовать три типа композиционных схем: черно-белую, линейную и цветовую.

# Содержание

Предисловие	5
1. Основные принципы композиции на примере двухкомпонентных черно-белых схем	8
Условия комфортности композиции	13
Композиционный центр и способы его выделения	17
Средства организации композиции	23
Конец ознакомительного фрагмента.	25

# **Композиция в живописи**

## **Примеры анализа картин**

**Евгений Стасенко**

© Евгений Стасенко, 2024

ISBN 978-5-0055-5081-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# Предисловие

Эта книга посвящена композиционному анализу произведений станковой живописи, о чем и говорит ее название. Она была написана как дополнение к книге «Композиция картины. Теория и упражнения» для тех читателей, которым не хватало именно примеров разбора картин.

При том, что в живописи, прежде всего, мы работаем цветом, в ней можно найти все основные выразительные средства, используемые в двухмерном изобразительном искусстве: тон, линию, цвет. Поэтому для анализа картины мы будем использовать три типа композиционных схем: черно-белую, линейную и цветовую.

Все три вида композиционного анализа основаны на сведении изображения к двухкомпонентной схеме. Схемы из двух компонентов используются, чтобы сделать видимым взаимодействие фигуры и фона. Если один компонент служит фигурой, то другой автоматически выступает в роли фона.

Проблема композиции в изобразительном искусстве не в том, что существует множество различных теорий, а в том, что ни одна из них не отвечает на все вопросы и ни одна из них не предлагает последовательной логической

системы. Ситуация похожа на известную притчу о слепых, которые пытаются понять, что такое слон, ощупывая его. Каждый из них, касаясь разных частей животного, приходит к своему собственному представлению о предмете и все эти точки зрения верны лишь частично, но не дают полной картины.

Я начал выстраивать свою теорию композиции практически с нулевого уровня, шаг за шагом. Ее главной отличительной особенностью является то, что это последовательная теория, определяющая область применения, основные термины и принципы, а также правила для практического использования. Эта теория меняет в корне существующее положение в художественной композиции, давая ясную, логичную и легкую в применении систему.

Создавая свою систему, я использовал классические определения, что делает ее совместимой с существующими системами. Тем не менее, в моей системе композиции вы не найдете многих терминов, используемых другими авторами. Во-первых, потому, что в своей теории композиции я не пытаюсь охватить все возможные области ее применения. И второй, но не менее важный момент: наличие некоторых терминов в теории композиции является результатом смешения понятий изображаемых предметов и элементов композиции. Изображаемые предметы являются частью сюжета, повествовательного содержания, а не элементами компози-

ции. Также я не использую «правило третей», «золотые треугольники», «спирали Фибоначчи», «золотое сечение» и так далее. Сведение принципов композиции к геометрии в целом видится мне грубым упрощением.

# **1. Основные принципы композиции на примере двухкомпонентных черно-белых схем**

Законы композиции основаны на законах восприятия, которые работают на подсознательном уровне. Зная эти законы мы получаем возможность направлять внимание зрителя к каким-то участкам изображения, создавать определенное настроение при разглядывании картины. Композиция – это одно из выразительных средств изобразительного искусства, делающих возможным создание художественного послания зрителю.

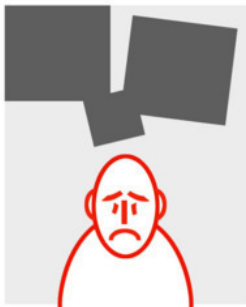
Композиция это искусство составления единого целого из элементов, на что явно указывает сам термин. Мы будем рассматривать узкую область композиции, а именно композицию в станковой живописи и в станковой графике. Термин «станковая» указывает на то, что холст или лист устанавливается на станке, то есть на мольберте.

Плоскостью, в которой мы создаем композицию, можно распорядиться двояко: можно либо нанести на нее в каком-то ее месте пятно, либо не наносить пятна. Поскольку мы будем говорить о картинах, то эта плоскость будет огра-

ничена прямоугольной рамкой. *Ограниченная плоскость и пятна – элементы составляющие композицию.* Они обладают качествами тона, размера и формы. Тут я должен обратить внимание на то, что предметы, изображенные на картине мы не будем рассматривать как элементы композиции. Дело в том, что логика требует рассматривать объемный предмет относительно трехмерного пространства. На плоскости мы находим лишь имитацию проекции этих предметов, которая состоит из пятен. Мы легко обнаружим, что внутри каждого изображенного предмета обычно есть и темные и светлые места, которые дробят его форму, а иногда цвета соседних предметов сливаются друг с другом. Поэтому изображение предмета не может являться в нашем случае целостной смысловой единицей.



Естественно, может возникнуть вопрос: можно ли любое сочетание пятен рассматривать как композицию? Допустим, на салфетку пролито несколько капель кофе: это можно считать композицией? Или на сырой стене появились пятна плесени. Это тоже композиция? Ответ будет положительным. Да, это можно рассматривать как композицию. Но тут ключевое слово «рассматривать» и оно предполагает появление зрителя и его оценки предложенного объекта. Композиция не существует независимо от восприятия зрителя и все, что мы можем сказать о ней, это то, как мы ее воспринимаем. Самая простая из возможных оценок это «нравится» или «не нравится» и это дает нам базу для дальнейших построений. Если мы исходим из посылки, что любое сочетание пятен можно рассматривать как композицию, то абсолютно все композиции существуют на равных правах и тогда нет критерия оценки. Но мы можем использовать в качестве критерия оценки композиции впечатление, которое она на нас производит. Как мы себя чувствуем, глядя на какое-то сочетание пятен? Комфортно или нет? Если комфортно, то почему?



Я предлагаю, используя критерий комфортности, рассмотреть композицию и ее законы в их положительном аспекте и, в этом случае, *главная задача композиции – это создание на ограниченной прямоугольной плоскости пространства, которое подсознательно будет восприниматься как комфортное.* Конечно, зная законы создания комфортной композиции, мы также имеем возможность при необходимости создавать некомфортное, тревожащее или скучное пространство.

Для начала мы будем говорить только о черно-белой или тоновой композиции. В наших композиционных схемах будут присутствовать только два цвета – черный и белый без каких-либо полутонов. Это дает возможность оценить баланс черного и белого, понять логику взаимодействия пятен, увидеть композицию как единое целое. Мы очень легко видим и распознаем объекты на черно-белых фотографиях

по той причине, что баланс черного и белого является основой нашего зрительного восприятия.

# Условия комфортности композиции

**1. Первое условие комфортности** – неравное количество черного и белого в композиции. Это нужно для того чтобы ясно читалось, что есть фон, а что – фигуры на нем.

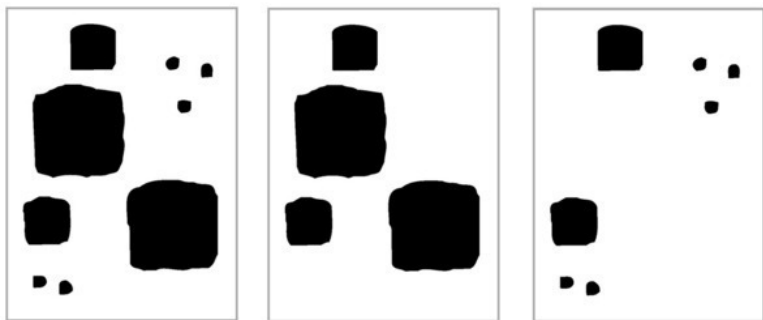
Отношение фигуры и фона – одно из центральных понятий гештальт-психологии. Наше восприятие разделяет зрительные ощущения на объект – фигуру – и фон – то, что этот объект окружает. Фигура в нашем восприятии всегда выдвинута вперед, фон – отодвинут назад. Фигура является для нас объектом первостепенного интереса, а фон для нас вторичен.

Обычно подсознательно в качестве фона воспринимается то, чего больше. А если количество черного и белого равно, это вызывает дискомфортные колебания восприятия из-за невозможности явного предпочтения.

Неравное кол  
черного и бел  
первое услов  
комфортност  
композиции

Неравное коли  
черного и бел  
первое услови  
комфортности  
Это нужно для  
чтобы ясно чи  
что есть фон,  
фигуры на нем  
Обычно подсо  
в качестве фо

**2. Второе условие комфортности** – присутствие в пространстве композиции пятен трех размеров. Все предметы в быту мы делим на три большие категории: большие предметы, средние и маленькие. Однако это деление относительно и связано с вмещающей средой. Например, стул на улице мы воспринимаем как небольшой предмет. Стул в комнате воспринимается как предмет среднего размера. Стул, поставленный в шкаф – большой предмет.



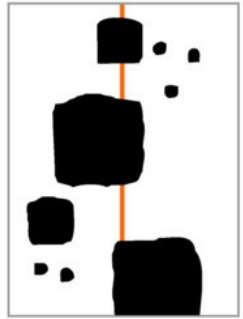
Присутствие в пространстве элементов трех категорий – большие, средние и малые элементы – делает это пространство комфортным.

Если в композиции отсутствуют малые пятна, она воспринимается как часть чего-то большего, как тесная или, иначе говоря, *фрагментарная*. Если в композиции отсутству-

ют большие пятна, она воспринимается как пустая, скучная или *монотонная*. Фрагментарность и монотонность – две крайности в композиции, которых мы будем стараться избегать.

**3. Третье условие комфортности** – композиция должна восприниматься как единое целое. Для этого ее выстраивают относительно единого узла, называемого композиционным центром. *Композиционный центр это специально выделенное место в композиции, которое обладает качествами, присущими только ему.* Композиционный центр не является геометрическим центром листа.

**4. Четвертое условие комфортности** – сбалансированность выходов пятен в края композиции. Если в композиции все пятна находятся на каком-то расстоянии от краев, а одно пятно расположено вплотную к правому краю, то у нас создается впечатление, что наш лист обрезан справа и является левой частью большего листа. То же произойдет, если одно пятно находится вплотную к левому краю – композиция будет восприниматься как фрагмент большего изображения. Это создает дискомфорт. Если же пятна граничат и с левым и с правым краями, композиция будет восприниматься как нечто цельное или как центральный фрагмент, что вполне комфортно. По горизонтали выходы пятен в края композиции должны компенсироваться. А вот с выходами вверх и вниз все обстоит иначе – они не нуждаются в компенсации. По вертикали композиция устойчива.

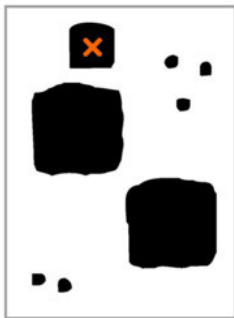
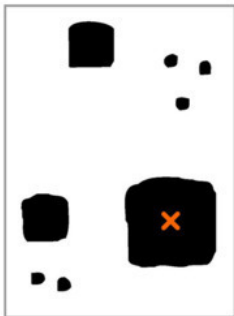


Геометрическим центром листа в композиции является не точка, а вертикальная линия. Поэтому композицию в горизонтальном формате труднее собрать – она имеет тенденцию «разламываться» надвое по этой вертикали.

# Композиционный центр и способы его выделения

Как уже упоминалось выше, *композиционный центр* – это специально выделенное место в композиции, которое обладает качествами, присущими только ему. Композицию выстраивают относительно композиционного центра для того, чтобы композиция воспринималась как единое целое. В этом контексте мы рассмотрим способы выделения композиционного центра и средства организации композиции. Рассмотрим **способы выделения композиционного центра**. Чтобы выделить что-то мы должны использовать какой-то контраст, какое-то уникальное качество, которое сделает часть нашей композиции непохожей на все остальные.

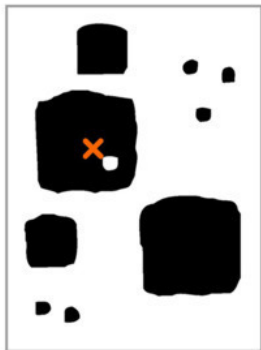
**а). Контраст размера.** Попробуем выделить какое-то пятно в композиции по признаку размера. Чтобы выделить пятно в качестве композиционного центра достаточно будет оставить его единственным в своем разряде. Например, на плоскости присутствуют по несколько пятен каждого размера – большие, средние и малые. Если убрать все большие пятна кроме одного, это пятно сразу начинает привлекать внимание, выделяться. То же самое можно проделать со средними или с малыми пятнами.



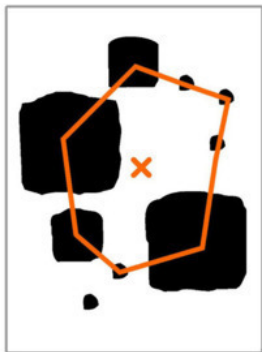
**б). Инверсия или контраст цвета (выделение на нюансе).** Можно выделить пятно в качестве композиционного центра, не убирая подобные ему. Возьмем плоскость, на которой присутствуют по несколько пятен каждого размера. Если на одно из больших черных пятен мы поместим маленькое белое пятно, большое черное пятно начнет выделяться среди подобных ему, на нем есть акцент, которого нет на других пятнах. В то же время, маленькое белое пятно тоже будет выделено – среди маленьких пятен только оно одно белое.

Возникает вопрос: что же является композиционным центром – большое черное пятно или маленькое белое пятно на нем? Композиционный центр не является пятном. Это точка, некий центр равновесия в пятне, как если бы мы прикололи это пятно булавкой к вертикальной плоскости. В данном случае мы имеем два пятна и композиционный центр

находится где-то на линии, соединяющей их центры. Эту схему с булавками для обозначения композиционного центра мы будем использовать далее, так как она дает некоторую наглядность.



**в). Выделение части фона в качестве композиционного центра или контраст окружения.** Композиционный центр может находиться не на пятне, а на выделенной окружающими пятнами части фона. Тогда он находится где-то посередине фигуры образованной линиями, связывающими центры этих пятен (булавки) по периметру.

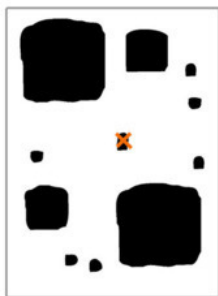
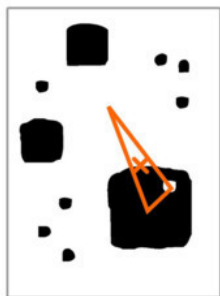


Иногда композиционный центр находится в независимой части очень большого пятна. Эта часть может быть отделена от остальной части большого пятна пятнами цвета фона. Этот вариант работает так же, как выделение части фона окружающими пятнами.

В примере справа композиционный центр находится в независимой части большого черного пятна. Эта часть отделена небольшими белыми пятнами. Здесь эти белые пятна не воспринимаются как акценты, все вместе они создают отсекающую линию. Здесь мы видим в действии принцип непрерывности из гештальтпсихологии.

**г). Сложные способы выделения композиционного центра.** Часто композиционный центр выделяется не одним, а несколькими способами. В примере слева большое черное пятно с маленьким белым на нем работает с выделен-

ной частью фона. В этом случае композиционный центр находится между тремя центрами: центром большого черного пятна, центром малого белого пятна и центром выделенной части фона.



В примере в центре композиционный центр находится в области фона, выделенной окружающими пятнами и подчеркнутый маленьким черным пятном в центре. Здесь нам видится противоречие – в этой композиции есть другие мелкие пятна, почему они не могут привлекать внимание как центральное? Это потому, что центральное пятно функционирует не само по себе – оно работает вместе с выделенной областью фона.

Пример справа построен на двойственности. С одной стороны, есть уникальное большое двойное пятно, с другой стороны, композиционный центр выделяется двумя маленькими белыми пятнами. Которое из этих маленьких пятен долж-

но быть центром интереса? Ни то, ни другое. Они работают как одно целое, потому что разрыв между ними меньше, чем их собственный размер. В примере слева большое черное пятно с небольшим белым на нем и выделенной частью фона могут работать вместе, потому что они находятся очень близко друг к другу. Здесь мы видим в действии принцип близости из гештальтпсихологии, согласно ему расположенные рядом объекты группируются вместе, они могут работать как одно целое. Группировка облегчается тем, что эти пятна одинакового размера и в действие вступает принцип сходства. Мы воспринимаем подобные объекты как части друг друга.

# Средства организации композиции

Теперь пора объяснить, почему пятна, выделяющие часть фона (выделение части фона или контраст окружения) связаны по периметру, а не через середину. Это происходит в силу инерции восприятия. Когда мы разглядываем черные пятна, которые в нашем восприятии являются фигурами, взгляд переходит от пятна к пятну по самому короткому пути, стараясь скорее миновать белые пространства, фон. Именно на этом свойстве восприятия строится понятие **движения** в композиции. Как правило, зритель уделяет внимание тому, что он считает фигурой и фактически полностью игнорирует те части изображения, которые он считает фоном. Альфред Ярбус в своем исследовании «Роль движений глаз в процессе зрения» пишет: «Анализ записей движений глаз показывает, что элементы, привлекающие внимание, содержат или могут, по мнению наблюдателя, содержать сведения полезные и нужные в момент восприятия. Элементы, на которых глаз не останавливается, таких сведений не содержат или, по мнению наблюдателя, содержать не могут». При этом траектории движения глаз каждый раз почти полностью повторяются при рассматривании одного и того же изображения. А. Ярбус пишет: «Если при восприятии какого-либо объекта запись движений глаз продолжается несколько минут, то на такой записи легко заметить, что

глаз наблюдателя, меняя точки фиксации, многократно возвращается к одним и тем же элементам изображения... Если рассматривать записи, одна из которых продолжалась две минуты, а другая – десять минут, то легко заметить, что в общем они мало чем отличаются. Распределение точек фиксации и характер движений глаз почти совпадают. Здесь следует заметить, что, хотя записи получены от одного и того же наблюдателя, интервал между опытами был равен целому месяцу».

Итак, движением мы будем называть путь, по которому взгляд зрителя подсознательно движется от пятна к пятну, когда он разглядывает изображение. В случае очень больших пятен, обрезанных краем рамки, взгляд движется вдоль края пятна.

# 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.