

Правительство Российской Федерации
УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»

Кафедра живописи и композиции

ПЕРСПЕКТИВА В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

Пермь

2022

Правительство Российской Федерации
УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»

Кафедра живописи и композиции

ПЕРСПЕКТИВА В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

Специальность: 54.05.02 «Живопись»

Профиль подготовки: «Художник – живописец» (станковая живопись)

Квалификация выпускника: Специалист

Форма обучения: Очная

Пермь

2022

Автор-составитель:

Власова Ольга Михайловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры живописи и композиции, член СХР,
заслуженный работник культуры РФ

Рабочая программа «Перспектива в станковой живописи» составлена в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 54.05.02 «Живопись», специализации - станковая живопись, утверждённого приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13 августа 2020г № 1014, с учетом Профессиональных стандартов:

– 1.001 Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель), утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты РФ от 18 октября 2013 г. N 544н.

– 1.003 Педагог дополнительного образования детей и взрослых, утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 5 мая 2018 года N 298н.

–
Рабочая программа рассмотрена и одобрена на заседании кафедры Живописи и композиции протокол №6 от «14» декабря 2022 г.

Заведующий кафедрой живописи
и композиции, доцент

Нечехина Т.Т.

Преподаватель

Власова О.М.

Рабочая программа утверждена на заседании ученого совета
протокол №11 от «20» декабря 2022 г.

Директор



Мурган А.А.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Цели и задачи дисциплины.....	5
2. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами образовательной программы (трудовые действия, компетенции, знания и умения).....	5
3. Место дисциплины в структуре образовательной программы.....	7
4. Объем дисциплины.....	8
5. Содержание дисциплины.....	8
6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся.....	40
7. Фонд оценочных средств.....	43
8. Перечень основной и дополнительной литературы, ресурсов ИТС «Интернет», информационных технологий.....	51
9. Описание материально-технической базы.....	55

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

1. Цели и задачи дисциплины

Опыт подготовки выпускников и современные требования, определяемые ФГОС, призывают к совершенствованию и актуализации содержания рабочих программ всех дисциплин.

Целью освоения студентами дисциплины «Перспектива в станковой живописи» является:

1. Формирование у студентов представлений о построении перспективы в станковой живописи.

Для достижения цели определены **задачи**:

- а) познакомить студентов с основными положениями перспективы в станковой живописи;
- б) показать взаимосвязь художественного процесса и перспективных систем в станковой живописи;
- в) рассмотреть основные системы перспективы в станковой живописи;
- г) сформировать систему знаний о перспективных построениях в станковой живописи;
- д) раскрыть методологию построения композиции, помочь выработать определенный практический опыт.
- е) содействовать формированию у студентов понимания законов перспективы, средств и приемов её создания в станковой живописи.

2. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами образовательной программы (трудовые действия, компетенции, знания и умения)

2.1. Результаты освоения образовательной программы

Для успешного выполнения профессиональных трудовых действий:

2.1.1. Пропагандирование роли искусства в развитии общества.

2.1.2. Отражение влияние исторических событий на развитие искусства в собственной творческой деятельности.

2.1.3. Осуществление аргументированного анализа современного художественного процесса.

2.1.4. Работа с научной и искусствоведческой литературой.

2.1.5. Анализ отечественных и зарубежных образцов художественной продукции, оценка их эстетического уровня.

2.1.6. Профессиональное исполнение проекта средствами основ художественно-пластического языка, основ композиции.

2.1.7. Анализ и критическое переосмысление накопленного опыта, изменение, при необходимости, профиля своей профессиональной деятельности.

2.2 Студент должен овладеть компетенциями и быть способен:

УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач.

ОПК-1. Способен собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства и свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления.

2.3. Результаты обучения по дисциплине

Основой формирования и совершенствования компетенций являются знания и умения.

В результате освоения дисциплины студент должен:

Знать	Компетенции/ занятия	Уметь
Основные этапы и специфику истории	УК – 1	Находить, критически анализировать и

<p>перспективы. Основные приемы живописи, используемые для передачи перспективы, основные системы перспективы в станковой живописи</p>		<p>систематизировать информацию о перспективе различных исторических периодов.</p>
<p>Способен собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства и свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления. Применять системный подход при анализе перспективных построений.</p>	<p>ОПК –1</p>	<p>Применять системный подход при анализе перспективных построений в станковой живописи различных исторических периодов.</p>

3. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Данная дисциплина относится к «Общегуманитарному» циклу дисциплин (модулей) Блока 1 восьмого семестра учебного плана и является обязательной для изучения. Необходимые знания и умения формируются также в процессе параллельного освоения других базовых дисциплин учебного плана по специальности «Живопись»: «История отечественного

искусства и культуры», «История зарубежного искусства и культуры», «Основы композиции», «Теория станковой композиции».

4. Объем дисциплины

Вид учебной работы	Всего по учебному плану
	8 семестр
Аудиторные занятия:	30
- лекции/ интерактивные формы	26
- практические занятия / интерактивные формы	4
Самостоятельная работа	42
Подготовка к зачету	
ВСЕГО ЧАСОВ НА ДИСЦИПЛИНУ/ ЗЕТ	72/2
Текущий контроль	Устный опрос, Семинар
Промежуточный контроль	Зачет

5. Содержание дисциплины

5.1 Календарно-тематический план

№ п/п	Название тем	Всего часов	Кол-во часов лекции	Самостоятельная работа	Сроки исполнения
1	Тема 1. Понятие о перспективе в станковой живописи. Типология перспективы в живописи.	6	2	4	11.01
2	Тема 2. Эволюция перспективных построений.	13	6	7	18.01-25.01

3	Тема 3. Система ортогональных проекций в искусстве Древнего Египта. Античная перспектива.	9	2	7	01.02
4	Тема 4. Параллельная перспектива в искусстве средневекового Востока.	9	2	7	08.02
5	Тема 5. Обратная перспектива в искусстве Византии и Древней Руси. Инварианты и модификации.	9	2	7	15.02
6	Тема 6. Прямая перспектива Возрождения и Нового времени.	14	8	6	22.02-01.03
7	Тема 7. Сфероидная. (перцептивная) перспектива Новейшего времени.	8	4	4	08.03-15.03
8	Тема 8. Цветовая перспектива.	2	2	-	05.04-12.04
9	Тема 9. Воздушная перспектива.	2	2	-	19.04-26.04
	ИТОГО:	72	30	42	

5.2. Краткое содержание дисциплины

5.2.1. Содержание лекционного курса

Тема 1. Введение. Понятие о перспективе в живописи. Типология перспективы в живописи

Пространственно-временные представления человека всегда определялись объективным существованием пространственно-временного континуума. Закон движения материи в пространственно-временном континууме является абсолютным законом мира, он действовал задолго до появления жизни на земле, поэтому живые существа должны были

"вписаться" в рамки, задаваемые этим абсолютным законом, и только при этом условии им было обеспечено выживание. Человек бы не смог приспособиться к среде, если бы его ощущения не давали ему объективно-правильного представления о ней. Пространство и время формировали человека, а на фоне общего развития психики, дифференциации нервной системы и механизмов восприятия совершенствовались представления человека о мире. На уровне понятийного мышления перцептивные (перцептуальное) пространство и время обретают высшую степень соответствия реальным пространству и времени, тогда же возникает необходимость в общезначимых формах этого соответствия - появляются концептуальные пространства и время, которые были рассмотрены выше. Можно думать, что перцептуальное и концептуальное пространство и время находятся в отношении своеобразной дополнительности друг к другу...

Изобразительно-выразительные средства живописи обусловлены решением основополагающего "конфликта" между трехмерностью реального пространства и двухмерностью картинной плоскости. Как показывает история искусства, пространство по-разному отражается и преломляется в творениях разных эпох.

Для того чтобы понять содержательно-функциональную роль различных систем пространственного построения, необходимо рассмотреть хотя бы главные из них во взаимодействии и развитии. «Главные формы пространственного построения находят свое наиболее полное и чистое выражение в определенных пластах художественной культуры, а именно: система ортогональных проекций – в настенных росписях Древнего Египта; параллельная перспектива – в живописи средневекового Китая и Японии; обратная перспектива – в иконах и фресках Византии и Древней Руси; прямая перспектива – в картинах и монументальных росписях итальянского

Возрождения, а также в станковой и монументальной живописи европейского искусства XVII века».¹.

Тема 2. Эволюция перспективных построений. Античная перспектива

Древнегреческие философы становятся на путь рационального истолкования окружающей действительности. В учениях Анаксимандра и Эмпедокла, Анаксагора и Демокрита, Платона и Аристотеля понятия пространства и времени подвергаются логическому анализу.

Античными философы нашли два пути для решения проблемы пространства: первая концепция, представленная в учениях Левкиппа и Демокрита, получила название “субстанциональной”. Пространство мыслится как “пустота”. Оно существует независимо от чего-либо и является условием существования и движения тел. Вторая концепция – “реляционная”. Ее представители – Анаксагор, Аристотель – считали, что первичным является мир вещественных, телесных предметов, их движения. При этой интерпретации пространство не является самостоятельной сущностью, вне тел и их расположения. Пространство оказывается как бы “вторичным” по отношению к телам и движениям тел, неотделимой от них формой их бытия.

В античной философии доминировала реляционная концепция пространства, поскольку понятие пространства составляло неотъемлемый компонент идеи космоса – представлений о мире как об упорядоченной и целостной структуре материальных объектов, все элементы которой мыслятся в неразрывном единстве.

За обозримую человеком историю представления о мире претерпели огромную эволюцию. От мифологической модели мира, построенной по типу человеческого тела, до модели расширяющейся Вселенной в современной астрономии. От неделимого атома древних греков до модели

¹ Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983, с. 33.

Фридмана от "верхней" границы мегамира до "нижней" границы микромира – таковы стремительно раздвигающиеся рамки познаваемого человеком мира.

Представления человека о мире выстраивались, прежде всего, на основе представлений о пространстве и времени. Поэтому проблемы пространства-времени всегда были фундаментальными для человечества и волновали человека с древнейших времен. Пространственно-временные представления первобытного общества определялись уровнем обыденного сознания и мифологией.

Тема 3. Система ортогональных проекций в искусстве Древнего Египта

Пространственные построения древнеегипетской живописи представляли собой систему ортогональных (прямоугольных) проекций. Суть математически обоснованного метода ортогональных проекций сводится к тому, что предметы объективного пространства проектируются на плоскость изображения линиями, перпендикулярными (ортогональными) плоскости изображения. Если предмету придать наиболее характерное положение, достаточно полное представление о нем можно получить, располагая тремя взаимно перпендикулярными проекциями – видом спереди, сбоку и сверху. Для характеристики большинства предметов достаточно профильного изображения, именно так изображались звери, птицы, рыбы, корабли, вазы и т.д. Человеческая же фигура собирается из нескольких наиболее значимых проекций, как бы из "выкроек" главных частей. Пространство лишено такой эталонной грани, поэтому художником "не замечается". Отсюда и особенности композиции, не предусматривающей определенной позиции зрителя. Действие развивается не в глубину картины, а параллельно картинной плоскости, композиция оказывается строчечной, разворачивающейся поясами. Ее завершенность – в исчерпанности изобразительного сообщения. Связность пространства в системе ортогональных проекций можно было бы передать лишь в том случае, если

бы изображение строилось с одной, верхней точки зрения, в геометральном плане. Но тогда возникла бы угроза эталонной форме предмета, угроза образу-понятию, образу-обозначению, который как нельзя лучше отвечал задачам традиционного, культового искусства. Вот почему геометральный план так скупно применялся в символической, "знаковой" живописи Египта. И все же он был первой формой передачи пространства в собственном смысле этого слова.

Тема 4. Параллельная перспектива в искусстве средневекового Востока

"Попытка соотнести геометральный план с непосредственным наблюдением действительности, согласовать умозрение со зрением приводит к образованию форм параллельной перспективы (аксонометрии). Как законная наследница геометрального плана, параллельная перспектива не является чем-то промежуточным и производным. Она имеет самостоятельное значение, составляя базу весьма устойчивых и совершенных систем изобразительного языка. Более того, ее можно назвать основополагающей, материнской по отношению к любой другой перспективе".²

Наиболее законченное развитие параллельная перспектива получает в средневековой живописи Японии и Китая. В отличие от древнеегипетских изображений, в китайских свитках появляется общее пространство изображаемого и единый масштаб, хотя над восприятием пространства главенствует его представление (Л. В. Мочалов предлагает различать образы восприятия и образы представления)³. Отсюда специфическая панорамность, характерная для горизонтальных свитков, которая отвечает панорамности наших представлений, далеко выходящих за пределы перцептивного поля зрения. С этим же связана и симультанность изображенных в свитке событий. В своем идеальном (аксонометрическом) варианте параллельная перспектива не знает ни угла зрения, ни точки схода, ни горизонта: он как бы все время ускользает, поднимаясь вверх. Глубина

² Мочалов Л.В. Указ. соч., с. 53.

³ Там же, с. 12-13.

пространства передается не столько линейным аксонометрическим построением, сколько заслонением одного предмета другим, воздушной перспективой. Отсюда двойственность – одновременно глубинность и плоскостность изображения.

Дуалистичность пространственных построений в живописи Японии и Китая соответствовала дуалистичности миропредставления. Вспомним, что инь и янь – основные понятия древнекитайской философии – символизировали взаимодействие крайних противоположностей: света и тьмы, дня и ночи, солнца и луны, неба и земли, жары и холода, положительного и отрицательного... Признавая субстанциональный дуализм мира, китайский художник свободно соединял данные зрения и умозрения; элементы пейзажа, люди, животные были для него символом определенных духовных категорий. Художник пристально вглядывался в мир, достигая тончайшей нюансировки в его передаче. Пейзаж приобретал связанность, как бы мотивированную мировосприятием самой природы. Но параллельная перспектива остается перспективой не видения, а знания. Она служит для построения образа мироздания, а не для передачи того или иного вида природы. "Пространство картины, создаваемое параллельной перспективой, сводящее различно удаленные планы к общему плану и соответственно трансформированное, оказывалось адекватным выражением "пространства" мысленных представлений.⁴

В пространстве обозримой Вселенной человек представлял себя маленькой его частью. Его точка зрения на это пространство была имперсональной и свободно перемещаемой. Такая точка зрения в картине делает любое изображенное пространство фрагментарным. Пейзаж, в отличие от иконы, изображает не замкнутый в себе и внутренне заверченный, а разомкнутый мир, каждая часть которого приравнена к целому. Так, цветок в изображении китайского или японского художника может быть изображением космоса. То же самое происходит со временем.

⁴Мочалов Л.В. Указ. соч., с. 64.

Мгновенное приравнивается к вечному. Разновременные сцены и действия, симультанно соединенные в свитке, существуют как равноправные моменты вечности, моменты развития по кругу. Такой метод построения соответствует философским представлениям о дао – естественном пути развития Вселенной: "сфера дао – это замкнутый круг, в который вписано множество ему подобных"⁵.

Таким образом, если системы ортогональных проекций древнеегипетской живописи соответствует раннемифологическим представлениям о пространстве и времени, то параллельная перспектива выражает представления об упорядоченном космосе и циклическом времени, характерные для поздних мифологий, которые составляли основу всех трех религиозно-философских учений на средневековом Востоке: конфуцианства, даосизма, буддизма. Дуалистический характер этих учений "смягчался" своеобразным пантеизмом, не отрицающим ценность реального мира. Поэтому и художники, создавая в принципе символическое искусство, работали по наблюдению.

Тема 5. Обратная перспектива в искусстве Византии и Древней Руси.

Инварианты и модификации

Геоцентрическая модель Космоса Аристотеля-Птолемея перешла, правда с изменениями, в средневековье. Христианские философы, в особенности рационалист Фома Аквинский и пантеист Николай Кузанский подготовили почву для революции Николая Коперника, создавшего в XVI веке новую гелиоцентрическую модель мира. Те же средневековые философы "раскрутили" древнегреческую временную спираль в линию и дали обоснование линейной конструкции времени, но, хотя христианское время линейно, течет оно из будущего, что подчеркивает иррациональный характер средневекового миропредставления.

⁵Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 301.

Философское осмысление категорий пространства и времени в эпоху средневековья осуществлялось в рамках философско-религиозного мировоззрения. Мыслители средневековья на философском уровне пытались согласовать представления Аристотеля о пространстве с догмами христианства. Сначала теологи приняли мысль Аристотеля о конечности пространства, но в дальнейшем они пришли к выводу, “что пространственная конечность мира как-то умаляет всемогущество бога, ибо зачем всемогущему творить ничтожное и конечное, если в его силах создать бесконечное”.⁶

Христианская религия в лице Августина Блаженного отказалась от античного циклического времени и ввела представление о времени как субъективном преломлении в человеческом сознании необратимости земной жизни, метафизически разделила время и вечность. Мир, по мнению Августина, сотворен богом не во времени, а вместе со временем, и в этом смысле творение материи предшествовало и миру, и времени. Августин разрывал материю и движение, время и движение. Время, он считал категорией субъективно-психологической. Объективна лишь вечность, которая есть атрибут бога.

Отсюда – происхождение обратной перспективы в иконописи. Удаленное, но значительное, больше по масштабам.

Тема 6. Прямая перспектива Возрождения и Нового времени

Все искусство Нового времени развивается на основе ренессансных открытий. Европейская живопись пережила за это время смену многих художественных направлений и школ, выдвинула целый ряд выдающихся мастеров, во всех этих проявлениях всегда ощущался мощный импульс, полученный искусством в эпоху Возрождения, открывшую для художественного исследования безграничность реального мира. Законы изображения зримого мира, открытые в эпоху Ренессанса, стали достаточно

1. Парнюк М. А., Причепий Е. Н. Пространство и время. Киев. 1984, с. 33.

прочной традицией, которую развивало и обогащало индивидуальное творчество. Активное усложнение живописного языка – и, в первую очередь, пространственных построений – происходит уже в XVII веке. С кризисом гуманизма меняется самоощущение человека в окружающем мире. "Люди столкнулись с непрерывным нарастающим расширением известного мира реальностей и идей, с ожиданием ошеломляющих новаций и открытий, а потому – и с интуитивным ощущением относительности любых знаний, всех ценностей культуры"⁷.

Революционный переворот Коперника вызвал целый фейерверк блистательных открытий в XVII веке, в учениях Кеплера, Галилея, Декарта, и стал основой для построения Ньютоном стройной концепции пространства и времени, безраздельно господствовавшей в науке вплоть до конца XIX столетия, до открытия законов электродинамики Максвелла-Лоренца. Закон всемирного тяготения Ньютона, его динамизм как синтез прямолинейной инерции и ускорений не только завершили гелиоцентрическое представление о солнечной системе, не только обосновали единую физическую картину мира, но явились и началом новой динамической картины мира, зафиксированной теориями Эйнштейна.

Ренессансное равновесие между "знаемым" и "видимым" нарушилось. Искусство постепенно уступало науке сферу логического познания. Единое русло искусства разделилось на два потока – возникло два определяющих стиля: барокко и классицизм. Классицизм был течением преимущественно рационалистическим, от теории и получил развернутое теоретическое оформление. Барокко, напротив, было течением преимущественно эмоциональным, теоретического обоснования не получило и реализовалось в художественной практике очень разных по своей творческой индивидуальности мастеров. "Классицизм канонизировал и консервировал уже найденные формы. Ориентируясь – как на непревзойденные – на

⁷ Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVIII века. В сб.: Советское искусствознание. М., 1976, с. 106.

образцы античности и возрождения, он постепенно, но вполне закономерно вырождались в академизм"⁸ Поэтому все новое, появившееся в художественном языке XVII столетия, было связано со стилем барокко.

Именно искусство барокко открывается навстречу всему особенному неповторимому, "неправильному", включая и человека, и его предметно-пространственную среду. Мир художника отныне нестабилен, прихотлив, переменчив; он находится в бесконечном становлении и разрушении, в борьбе света и тьмы. Отсюда – мощная динамика диагонально развернутых пространств Рубенса, воплощающих, кажется, все катаклизмы мироздания. Отсюда – и драматическая напряженность светотени в таинственно-глубоких пространствах рембрандтовских полотен. В основе пространственных построений этих художников лежит все та же прямая линейная перспектива. Но дается она индивидуально, а не имперсонально. И реально, а не идеально, как это было в живописи Высокого Возрождения. Личность точки зрения нередко подчеркивалась ее случайностью – появились отклонения от строгой центричности композиции, от симметрии и жесткого обрамления. Картины XVII века позволяют зрителю легко войти в изображаемое пространство. "Вещественная поверхность картины словно растворяется. Материальные качества ее становятся все менее ощутимыми. И, напротив, все более ощутимыми становятся материальные качества изображаемых предметов."⁹ Категория глубинности превалирует над категорией плоскостности. Такое положение сохраняется в европейской живописи вплоть до конца XIX столетия.

Тема 7. Сфероидная (перцептивная) перспектива Новейшего времени

Физические открытия Эйнштейна запечатлелись в неевклидовых геометриях Лобачевского, Римана. Гаусса, служащих для разработки соответствующих моделей Вселенной. Их последователи, например, Ч.

⁸ Мочалов Л.В. Указ. соч., с. 123.

⁹ Мочалов Л.В. Указ. соч., с. 101.

Мизнер и Д. Уилер, развивающие геометродинамику, пытаются абсолютизировать понятие кривизны и утверждать, что "в мире нет ничего, кроме искривленного пространства". Недialeктичность такого подхода заключается в том, что он не учитывает бесконечность материи и основных форм ее существования. "Понятие искривленного пространства – всего лишь отражение определенной совокупности пространственных отношений, объективно существующей в материальной действительности, но являющейся лишь крохотной частичкой неисчерпаемых материальных связей и отношений."¹⁰. Таким образом, в мире нет ничего, кроме вечно движущейся бесконечной материи, которая отображается в человеческом сознании. Бесконечность материи обуславливает бесконечность ее познания и отражения. Бесконечное познание приводит к возникновению новых трактовок пространства и времени, более адекватно отражающих уровень развития новой практики.

Общая картина искусства конца XIX века – начала XX века очень сложна. Степень типологичности живописного языка понижается, он разветвляется на множество резко отличных друг от друга систем. Объективное содержание этого процесса – чуткая реакция искусства на сдвиги, происходящие в реальной действительности, на смену одной общественно-исторической формации другой. Здесь, безусловно, имеет место диалектика прямой и обратной связи в системе "действительность – искусство". Именно это методологическое положение позволяет выявить эволюцию разноликих художественных систем, возникших на рубеже веков. Определить их общую направленность, ибо искусство, поляризуемое идеологией, все более активно раздваивается. С одной стороны, формируется идеологически ангажированное искусство; с другой – искусство, все дальше уходящее в сферу претворения мира в предельно индивидуализированных формах и образах.

¹⁰ Демин В.Н. Основной принцип материализма. М., 1983, с. 175

Первым ярким выражением сдвига в художественном видении стал импрессионизм. Это направление не потревожило принципов пространственной интерпретации мира, сложившихся в европейской живописи эпохи Возрождения. Импрессионисты были обращены лицом к природе и ничего не выдумывали, но ими владел не пафос познания действительности, а пафос удержания минутной прелести природы. "Остановить мгновение" им помогал прием "расфокусированного" зрения. Предметы как бы скользили в поле зрения художника, теряя свою определенность. Фон получил равное с ними значение. Природа изображалась в картине как красочный ковер, лежащий на плоскости. Техника раздельного мазка позволила подчеркнуть единство предметно-пространственной субстанции мира, моментально схваченной глазом художника.

В особенностях пространственно-временной организации импрессионистического изображения таились опасности самоотрицания. Доведя до логического завершения метод, выработанный мастерами Ренессанса, импрессионисты своим искусством выразили кризис эмпирического познания мира. Фетишизация единства материальной среды вела к утрате самой предметной формы. Оказавшись призрачным, эфемерным, предмет готов был раствориться в материале живописи. Эффект "растянутого мгновения" приводил к обратному эффекту утраты ощущения времени, а стало быть, – к абстрактности пространственных построений. Выходом из тупика мог быть только новый поворот к "умозрению", к перевесу его над восприятием и, следовательно, к поискам синтетических образных решений на основе авторской интроспекции. Так как базы для создания единой системы символов, как это было в культовом древнеегипетском или средневековом искусстве, уже не существовало, этот поворот осуществили художники постимпрессионизма.

Постимпрессионизм еще менее чем импрессионизм можно назвать единым течением. Три главные его ветви представлены творчеством

Сезанна, Ван Гога, Гогена. Источники поисков синтеза были в их искусстве различными. Все они вышли из импрессионизма, но Сезанн опирался на классицизм (прежде всего Пуссена), Ван Гог – а средневековые (прежде всего восточное), а Гоген – на первобытные примитивы. Тенденцией пространственных построений было у них выведение пространства на плоскость, в отношении времени формировался специфический принцип "сжатия" времени. В творчестве каждого из этих художников основные пространственно- временные тенденции проявлялись с гениальным своеобразием.

Сохраняя, в основном, линейную перспективу, Сезанн пытался следовать закономерностям естественного восприятия пространства, то есть, по Б. В. Раушенбаху, системе перцептивной перспективы. Об этом говорит высокая точка зрения, как бы приподнимающая удаленные от нее поверхности, криволинейные очертания форм и перспективно сходящихся линий, расширение среднего плана изображения. Эти данные позволили исследователям сделать вывод о создании Сезанном особой "сфероидной" перспективы, а Б. В. Раушенбаху утверждать, что с именем Сезанна должно быть связано "развитие научной перспективы, пусть и совершенное художником интуитивно. Без знания достаточно сложных математических оснований, лежащих в основе применяемых им перспективных построений.¹¹ Если угодно, живопись Сезанна оказалась более реалистичной (более близкой к естественному зрительному восприятию), чем полотна художников, приверженцев классической системы линейной перспективы".¹²

Эффект "сжатия" длительности в картинах Ван Гога достигается также чисто живописным путем, за счет колоссальной энергии змеевидного, вьющегося мазка, пронизывающего материю картины экспрессивными токами. Кажется, что в одном и том же пейзаже мы видим и рождение, и

¹¹Ближайшей аналогией перцептивного пространства Б. В. Раушенбах считает пространство Эйнштейна. Его свойства описаны геометрией Лобачевского, Римана, Луненбурга.

¹² Раушенбах Б. В. Указ. соч., с. 232.

рост, и цветение дерева ("Воспоминание о Мауве") и последующее его растворение в вечных глубинах космоса ("Звездная ночь"). В.Н. Прокофьев сравнивает этот эффект с кинематографическим: "Когда в кино хотят сделать видимыми процессы, протекающие так медленно, что наш глаз не фиксирует их (например, прорастание семени или раскрытие венчика цветка), тогда при съемке задается гораздо более медленный темп по сравнению с тем, в какое полученное изображение будет затем проецироваться на экране (прием "цейт рафер"). Таким образом, на экране ... время убыстряется и как бы уплотняется, а значит, слишком растянутый для нашего глаза в реальности процесс попадает в поле видимости, проясняется, проступает".¹³

Гоген – другая попытка художественного синтеза и формального обобщения. Общая символическая и синтетическая позиция его творчества потребовала символического и синтетического определения как предмета, так и всех предметных элементов среды (беспредметных элементов среды, например, воздуха для Гогена не существовало). Исходной для Гогена была "плоскостная ковровая чисто декоративная композиция, составленная из зрительно воспринятых форм реального мира, обобщенных и превращенных в силуэтные формы".¹⁴ Клуазонизм¹⁵ Гоген использовал для выключения образов из временного потока. Эта техника оказалась адекватной изображению быта полинезийских островитян, живущих на рубеже XIX – XX века в первобытно-общинной формации, и, кажется, самим своим существованием отвергающих время. Новый изобразительный язык помог Гогену рассказать о том настоящем, "которое растворяет в себе вечное, включая и неизвестность прошлого и неопределенность будущего".¹⁶

¹³ Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М., 1983, с. 14.

¹⁴ Кантор А. М. Предмет и среда в живописи. Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды, М., 1981, с. 68.

¹⁵ Термин, обозначающий прием построения картины из интенсивно и равномерно окрашенных, четко оконтуренных силуэтов.

¹⁶ Мочалов Л. В. Указ. соч., с. 208.

Историческое положение импрессионизма и логически вытекающего из него постимпрессионизма можно определить как межстадиальное: отойдя от искусства Нового времени, они еще не вступили в Новейшее. Хотя и сделали его наступление абсолютно неизбежным. "Между этими двумя важнейшими стадиями художественной культуры они образовали вполне суверенное и специфическое. Обладающее внутренней общностью и не растворимое ни в прошлом, ни в будущем целое".¹⁷ Целое, однако, было чревато противоречиями. "Основное противоречие как импрессионизма, так и постимпрессионизма коренилось... в том, что они вышли из сферы досягаемости зрительных способностей человека и пытались раздвинуть ее в незримое – в незримо-мимолетное и незримо-длительное – туда, куда достигает уже не столько непосредственное чувство, сколько опосредованное знание".¹⁸

Для этого им пришлось деформировать рамки визуального мировосприятия, свойственного художественной культуре Нового времени. "Задавшись целью объективировать незримое, они подготовили основу для ряда явлений искусства Новейшего времени. Чей главнейший принцип вскоре сформулирует Пикассо: "Я изображаю мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю".¹⁹ Пабло Пикассо, реализуя и развивая возможности, открытые постимпрессионистами, создал гениальное, многоликое, "одержимое" искусство, как зеркало, отразившее противоречия мира. И в этом смысле он оказался самым "доказательным" художником XX века, крайне обострившего противоречия между видимым и знаемым, данным и вероятным, индивидуальным и общественным. Но, воплощая диссонансы действительности, само творчество Пикассо становилось противоречивым. Противоречия коренились уже в творческом методе, который можно назвать "методом символично-метафорического моделирования действительности" (Л. В. Мочалов). Изобразительная

¹⁷ Прокофьев В. Н. Указ. соч., с. 45.

¹⁸ Прокофьев В. Н. Указ. соч., с. 48.

¹⁹ Прокофьев В. Н. Указ. соч., с. 206.

метафора, раскрывая символический ход мысли, нередко превращалась у Пикассо в комбинацию полуотвлеченных форм, стоящую на грани чистого формотворчества. С другой стороны, сама мысль, гипертрофированная метафорой, становилась самодовлеющей: живопись превращается в аналог понятий. Вот почему Пикассо мог одновременно быть остро-публицистичным, плакатно-доступным художником и одним из самых трудных для понимания, "заумным" и "зашифрованным". Но и в том и другом случае искусство Пикассо было страстным, мятежным, катарсически-утверждающим отражением мира, что и обусловило его непреходящую значимость.

Пространственно-временная реальность передается художником иносказательно. Принципы линейной перспективы отбрасываются, изображение уплощается, предмет и среда передаются цветовыми плоскостями, сталкивающимися друг с другом и образующими как бы ломкий угловатый рельеф. На смену живописи подобий является живопись соответствий, на смену изоморфизму – гомоморфизм. Дальше по пути абстрагирования и окончательного разрыва картины с реальностью Пикассо не пошел. Но его последователи, теоретики и практики кубизма, а затем и абстракционисты, открыто встали на позиции создания "новой реальности".

Вводя понятие множественности точек зрения, теоретики кубизма претендуют на новое понимание пространства и времени, сформулированное в теориях Эйнштейна. Однако на деле никакой новой системы пространственной интерпретации мира кубизм не дает, а множественность точек зрения, которая якобы вводит в живопись "четвертую координату" – координату времени, – в действительности не говорит ни о направленности времени, ни о его длительности, зато позволяет "разложить" и затем окончательно уничтожить предмет. В. Кандинский, апостол абстракционизма, уже не пытается искать ни одну, ни множество точек зрения на предмет: он его творит сам "из себя". Все это мистическим образом явленные формы не имеют аналогов в объективной

реальности, представляя собой знаки с субъективно закодированным значением. Так же ирреальны пространственные построения абстрактной картины. Здесь неясны ни изначальное пространство, ни формы его интерпретации. Никакого познавательного контакта зрителя с художником не происходит, хотя Кандинский и пытается подменить его контактом кинетическим: "Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся"²⁰. Цель и значение этого "растворения" неизвестны и самому Кандинскому. Так, искусство, претендующее быть аналогом мира, демонстрирует его непознаваемость...

Тема 8. Цветовая перспектива

Главная забота художника сводилась к тому, чтобы выяснить предмет через цвет – к картине художник относится прежде всего как к цветовому построению. Предмет в живописи Сезанна возникает как уплотненный сгусток красочной материи. Между пространством и плоскостью в картине возникают огромные напряжения: чем объемнее предмет, тем сильнее он стремится выйти из глубины. Утвердился в плоскости картины. Застывшее в предмете напряжение сковывает движение, останавливает время в картине – создается ощущение вечности.²¹

Энергия цветового мазка приводит к известной уплощенности объемов; глубина картины сокращается, чему в немалой степени способствует гладкий, локально окрашенный фон. Все эти моменты подчеркивают значение картинной плоскости, усиливая ее декоративно-фактурные качества. Сохраняющая перспективную основу живопись Ван Гога утверждалась в острой борьбе пространственного и плоскостного начал. Эта борьба снимается у Гогена, создающего художественную

²⁰Кандинский В. В. Текст художника . М., 1918, с. 28.

²¹Кантор А. М. Указ. соч., с. 63.

целостность на основе декоративного решения живописной плоскости. Это основное свойство манифестируемого им «клуазонизма».

Тема 9. Воздушная перспектива

Воздушная перспектива зарождается еще в античной фресковой живописи. В секуляризованном виде она переходит в средневековье. Особенно активно воздушная перспектива развивается в живописи итальянского Возрождения, получая у многих авторов серьезное теоретическое обоснование. (Понятие «сфумато» у Леонардо да Винчи). Уже тогда художники заметили, что при одинаковых условиях освещения контраст между светом и тенью на ближайших к нам предметах более резок, чем на предметах, находящихся вдали от нас. Это свойство художники начали использовать для передачи глубины пространства – как способ, позволяющий художнику точнее изобразить в иллюзорном пространстве размещение фигур и предметов. Передача воздушной перспективы встала в прямую зависимость от силы и местонахождения источника света. Явления светотени начали передавать с учетом перспективных изменений формы теней, падающих от тех или иных предметов. Изучалось явление рефлекса, не только изменяющее силу тени, но и ее цвет. Стало понятным, что действие отраженного света на различные предметы происходит на основании того же закона, как и отражения света от зеркальных поверхностей, то есть угол падения лучей света равен углу их отражения. Сила отражения лучей света зависит от фактуры и цвета отражающей поверхности: гладкая и полированная поверхности больше отражают свет, чем шероховатая и матовая, а из окрашенных, но не полированных поверхностей, белые и светлые сильнее отражают свет, чем темные. Подобно тому, как при прямом свете наиболее освещенными будут те части поверхности предмета, на которые лучи света падают под прямым углом, отраженные лучи света также дадут сильные рефлекссы на те части поверхности, на которые они падают

под наибольшим углом. На поверхности тела места прямого и рефлективного света противоположны...

Перспективные изображения отражений в воде и зеркале также составили целую область в построении воздушной перспективы. В сущности, эти решения представляют собой частный случай симметрии, зеркальной или поворотной – в зависимости от характера и местоположения отражающих поверхностей, стоящих горизонтально, вертикально или наклонно... Эффекты прямого и отраженного света закрепились в ряде законов и правил начертательной геометрии, которая легла в основу художественных претворений реальности в станковой живописи Нового и Новейшего времени.

5.2.2. Содержание семинарских занятий

Семинарское занятие № 1

Тема: Типология и эволюция перспективных построений на плоскости

Вопросы:

1. Понятие о перспективе в иллюзорном пространстве
2. Способы воспроизведения пространства на плоскости.
3. Диалектическое взаимоотношение концепций перспективы и мировоззренческих установок эпохи.

Рекомендуемая литература:

1. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984.
3. Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990.
4. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи. Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. М., 1981.
5. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
6. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.

Семинарское занятие № 2

Тема: Понятие о перцептивном пространстве и сфероидной перспективе

Вопросы:

1. Понятие о перцептивном пространстве и сфероидной перспективе.
2. Диалектическое взаимоотношение сфероидной перспективы и новейших научных открытий в области пространства-времени.

Рекомендуемая литература

1. Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве. В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983.
2. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
3. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. (Общая теория перспективы). М., 1986.

5.3. Образовательные технологии

Учебный курс «Теория композиции в живописи» ориентирован на формирование прикладных навыков и включает следующие виды образовательных технологий:

Лекции

Цель лекционных занятий – систематизация и обобщение теоретических концепций, осмысливающих проблемы зарубежного искусства в исторической перспективе. Эта форма образовательной технологии а) продолжает академическую традицию российского высшего профессионального образования, б) включает такие инновационные формы подачи материала, как интерактивная экскурсия, презентация. Доля лекций в структуре курса составляет 63 % аудиторных занятий.

Активные формы занятий

Доля активных форм занятий в структуре курса составляет 20 % аудиторных занятий.

- **Семинары (дискуссии)** – закрепляют теоретические знания, формируют умение классифицировать по степени надежности и представительности информацию об особенностях развития зарубежного искусства.

- **Исследования с презентацией (рефераты, доклады)** – участвуют в формировании специальных профессиональных компетенций, нацелены на применение теоретического знания и использования методов прикладного исследования при изучении специфики зарубежного искусства.

Интерактивные формы занятий

Доля интерактивных форм занятий в структуре курса составляет 17 % аудиторных занятий.

- **Интерактивная экскурсия (в экспозиции худож. галереи, музея, выставочного зала)** направлена на формирование навыков экспертного анализа художественных произведений, представления и презентации результатов исследования, закрепления навыков аргументированного изложения собственной позиции.

- **Дебаты (разновидность дискуссии)** развивают критическое мышление, навыки коммуникативной культуры, и публичного выступления; формируют исследовательские навыки, подбор аргументов, доказательств и примеров, работу с информацией.

5.4. Вопросы к зачету

1. Типология перспективы в живописи. Эволюция перспективных построений.
2. Система ортогональных проекций в искусстве Древнего Египта.
3. Античная перспектива.
4. Параллельная перспектива в искусстве средневекового Востока.

5. Обратная перспектива в искусстве Византии и Древней Руси. Инварианты и модификации.
6. Прямая перспектива Возрождения и Нового времени.
7. Перцептивная (сфероидная) перспектива Новейшего времени.
8. Цветовая перспектива.
9. Воздушная перспектива.
10. Примеры перспективных построений в современной станковой живописи Перми.

5. 5. Краткий терминологический словарь

ВИДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в природе. Перед изображением природы художник в основных чертах уже видит ее образное живописное решение с учетом определенного материала.

ВОСПРИЯТИЕ ЗРИТЕЛЬНОЕ – процесс отражения предметов и явлений действительности во всем многообразии их свойств, непосредственно влияющих на органы зрения. Зрительное восприятие сопровождается ассоциативными чувствами, ощущением красоты, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия окружающего.

ГАРМОНИЯ – связь, стройность, единство, соразмерность. В изобразительном искусстве – сочетание форм, взаимосвязь частей или цветов. В живописи – соответствие деталей целому, цветовое единство. Гармония благоприятно влияет на зрительное восприятие.

ГРАДАЦИЯ – последовательное, постепенное чередование, изменение цвета, тона, светотени; согласованное чередование оттенков, составляющих вместе одно гармоническое целое.

ДИНАМИЧНОСТЬ – в изобразительном искусстве; движение, отсутствие покоя. Здесь это не всегда изображение – физического действия, перемещение неодушевленных предметов. Динамичность достигается композиционным решением, трактовкой форм и манерой исполнения.

ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ – отражение окружающей среды, явлений действительности во всем их многообразии, непосредственно воздействующих на органы зрения. Вместе со зрительными ощущениями в З.в. принимают участие знания, прошлый опыт и представления о различных предметах и явлениях.

Понять и осмыслить суть воспринимаемого возможно лишь при сопоставлении и сравнении наблюдаемых явлений и предметов с прежде знакомыми и виденными. Как, правило, З.в. сопровождается ассоциативными чувствами, ощущениями красоты, комфорта или дискомфорта, которые могут быть связаны с личным опытом и прошлыми переживаниями.

ИДЕЯ – основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженный в соответствующей форме.

КАРТИНА – холст, полотно законченное станковое произведение живописи, имеющее самостоятельное значение и предназначенное для сосредоточенного восприятия, более или менее изолирующегося от окружения. В отличие от этюда и эскиза К. – законченное произведение и последовательно воплощает авторский замысел; в отличие от монументальной живописи, декоративной росписи, миниатюры, панно К. представляет собой замкнутый мир, не подчиненный к.-л. ансамблю, рассчитанный на обособленное внимание зрителя. Картины различаются по жанрам. В отличие от этюда картина может отразить действительность с наибольшей глубиной, в законченной и продуманной в целом и в деталях форме.

КОЛОРИТ – особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реального мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветовых сочетаний, а также богатство цветовых оттенков. В зависимости от преобладающей в нем цветной гаммы он может быть холодным, теплым, светлым, красноватым, зеленоватым... Колорит воздействует на чувства зрителя, создает настроение в картине и служит важным средством образной и психологической характеристики.

КОМПОЗИЦИЯ – структура произведения, согласованность его частей, отвечающая его содержанию; поиски путей и средств создания художественного образа, поиски наилучшего воплощения замысла художника. Работа над композицией идет от первоначального замысла, общей его «завязки» в пластически зримых формах, до завершения произведения. При этом на основе избранной темы художник ведет разработку сюжета. Построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника. К. – важнейший и структурный принцип произведения, организующий взаимное расположение его частей, их соподчинение друг другу и целому, что придает произведению единство, целостность и завершенность. Закономерности, лежащие в основе К. определяются специфическими особенностями того или другого вида искусства, нормами стиля К. – важнейший элемент стиля, содержащий в себе его определяющие признаки. К. обладает сложной структурой, определяемой в каждом виде искусства своими факторами. К. активно взаимодействует с другими закономерностями вида искусства.

К КОМПОЗИЦИОННОМУ ПОСТРОЕНИЮ – относится размещение изображения в пространстве – реальном (в скульптуре) или на картинной плоскости (в живописи и графике) в соответствующих замыслу размере, формате и материалах. Сюда входят: выяснение центра узла композиции и подчинение ему, более второстепенных, частей произведения; соединение отдельных его частей в гармоническом единстве; группировка и соподчинение их с целью достижения выразительности и пластической целостности изображения. При этом выявляются контрасты и ритмическое расположение основных масс и силуэтов в картине.

В композиционном решении произведения имеет большое значение выбор наилучшей точки зрения на изображаемое. При работе с натуры к композиции относятся и поиски мотива для изображения, подбор и расстановка предметов и постановка живой модели. Работа над композицией включает также перспективные построения изображения, согласование масштабов и пропорций, тональное и цветовое решение произведения.

КОНСТАНТНОСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ – тенденция воспринимать устойчивыми и неизменными предмет, его размеры, форму, цвет независимо от происходящих с ним изменений (удаление от зрителя, изменение освещения, влияние среды).

КОНТРАСТ – распространенный художественный прием, представляющий собой сопоставление каких-либо противоположных качеств, способствующий их усилению. Наибольшее значение имеют цветовой и тональный контрасты. Цветовой контраст обычно состоит в сопоставлении дополнительных цветов или цветов, отличающихся друг от друга по светлоте. Тональный контраст – сопоставление светлого и темного. В композиционном построении контраст служит приемом, благодаря

которому сильнее выделяется главное и достигаются большая выразительность и острота характеристики образов.

ОБРАЗ – форма отражения явлений действительности в искусстве, художественного воспроизведения действительности. В изобразительном искусстве образ является чувственно-конкретным, наглядным выражением идеи.

ОТНОШЕНИЯ – взаимосвязи каждого светотеневого и цветового тона с другими тонами. В системах живописи, использующих средства светотени и цвета для возможно более точного воссоздания явлений действительности, верность цветовых и светотеневых О. служит важнейшим условием правдивости и выразительности живописного или графического произведения. Диапазон светотени, доступной живописи или графике, по физическим свойствам художественных материалов намного уже природного диапазона, поэтому тоновые переходы художник может воспроизводить только путем рационального соответствия. Посредством взаимосвязанных светотеневых и цветовых О. достигается точная моделировка объемной формы, передаются освещенность, материальность, пространственная глубина и другие качества предметного мира. Выразительность пропорциональных тоновых О. требует в свою очередь точности контрастных О. Ни в природе, ни в живописи соседствующие тона не остаются безразличными друг другу; они взаимодействуют, придавая друг другу оттенок нового качества. Поэтому каждый отдельный тон в живописи правдив и точен не сам по себе, а только в соотношениях с другими тонами.

ОЩУЩЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОЕ – результат взаимодействия лучистой энергии с органом зрения и восприятие этого взаимодействия сознанием. В результате человек получает разнообразные ощущения света и цвета,

богатые цветовые градации, характеризующие форму предметов и явления природы в разнообразных условиях освещения, среды и пространства.

ПЕРСПЕКТИВА – система изображения объемных тел на плоскости, передающая их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве. В том числе удаленность от наблюдателя. П. в изобразительном искусстве выступает как выражение стремления художника к воссозданию образа реального, видимого мира. В зависимости от господствующего стиля и принятой в ту или иную эпоху системы пространственного видения П. принимала различные формы: прямая, параллельная, обратная, сферическая П.

ПЛЕНЭР – термин, обозначающий передачу в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы. Пленэрная живопись сложилась в результате работы художников на открытом воздухе, на основе непосредственного изучения природы в условиях естественного освещения, с целью возможно более полного воспроизведения ее реального облика.

РАКУРС – перспективное сокращение изображенных предметов. Р. Часто используется для наиболее эффектной передачи движения и пространства.

РИТМ – одна из особенностей композиционного построения произведений. Простейший вид ритма представляет собой равномерное чередование или повторение каких-либо частей (предметов, форм, элементов узора, цветов...). Чаще всего проявляется в монументальном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. В произведениях живописи, графики и скульптуры проявление ритма бывает более сложным. Здесь он часто способствует созданию определенного настроения в картине, благодаря ему достигается большая целостность и согласованность частей композиции и усиливается ее воздействие на зрителя. Ритм нередко проявляется в

вариантах жестов, движения и композиционных группировок фигур, в повторах и вариантах световых и цветовых пятен, а также в чередовании при размещении в пространстве более крупных частей изображения, являющихся значительными элементами композиции.

СВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ – в живописи и графике соотношения света пропорциональные натуре, передаваемые при помощи красок и других изобразительных средств, воспроизводящих свет, глубину пространства, рельеф. Для нахождения точных С. Обычно фиксируются самые темные и самые светлые места будущего произведения, что облегчает определение нужной светосилы и нужного цветового тона в других его местах. В процессе работы над картиной художник наносит краски, постоянно учитывая, насколько каждое новое пятно картины темнее самого светлого места и светлее самого темного. Определение С.о. осложняется тем, что степень теплоты и яркости красок зависит от фона и всей колористической системы произведения.

СВЕТОСИЛА – термин, имеющий отношение к светотени. В живописи степень насыщенности цвета светом, сравнительная степень светлоты цвета по отношению к другим соседним цветовым тонам. С. выражается степенью светлоты данного светового или светотеневого тона, соответствующего к.-л. участку или мотиву художественного произведения. Поскольку абсолютная С. тона в художественном произведении ниже соответствующей силы света в натуре, передача нужного цветового эффекта требует искусно выверенного соотношения тона с другими тонами.

СИММЕТРИЯ – такое строение предмета или композиции произведения, при котором однородные части располагаются на одинаковом расстоянии от центральной оси любого объекта, занимающего центральное положение по отношению к ним. Подобная композиция чаще всего встречается в декоративно-прикладном искусстве. Нарушение

симметрического строения у объектов, которым свойственно наличие симметрии, называется асимметрией.

СРАВНЕНИЕ – метод определения пропорций, тональных и цветовых отношений. Свойства и качества познаются нашим сознанием путем сравнения. Понять характер формы предмета, определить его тон и цвет можно в сравнении его с другими предметами. Только методом сравнения при целостном восприятии природы можно определить цветовые отношения между предметами, передать их на холсте или на бумаге. Чтобы изобразить природу правдиво, художник должен создать на этюде пропорциональные натуре различия предметов по размеру, тону и цвету.

СЮЖЕТ – любой предмет живой природы или предметного мира, взятый для изображения, в том числе и единичный предмет. В сюжетной картине – конкретное событие или явление, изображенное в произведении. В изобразительном искусстве сюжетными в первую очередь являются произведения бытового, батального и исторического жанров.

ТВОРЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ – процесс создания художественного произведения, начиная от зарождения обратного замысла до его воплощения, процесс претворения наблюдений действительности в художественный образ. В работе каждого художника есть много индивидуального. Однако есть и некоторые общие закономерности. Обычно работа начинается с композиционных поисков изобразительного решения и подбора материала. После этого подготовительного периода художник начинает работу над произведением. Иногда на заключительном этапе вносятся изменения и поправки в поисках более удачного воплощения творческого замысла.

ТЕМА – круг явлений, выбранных художником для изображения и раскрытия идеи его произведения.

ТОНОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ – градация светотени на объемной форме и передача пропорциональных натуре тональных отношений между окраской предметов. Обеспечивают правдивую объемную моделировку формы, материальность, пространственную глубину и состояние освещенности изображаемых предметов.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ – точка в пространстве, с которой художник обзирает окружающий мир. Различают фиксированную точку зрения, динамическую, множественную, абстрактную.

ЦВЕТ – один из основных, художественных средств в живописи. Изображение предметного мира, разнообразных свойств и особенностей природы в живописи передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. К основным качествам цвета относятся: цветовой тон – особенность цвета отличаться от других цветов спектра (красный, синий, желтый...); светосила (светлые и более темные цвета); насыщенность (интенсивность цвета). Насыщенность цвета в красках может ослабевать в результате разбавления ее: в акварели – водой, в темперной, гуашевой и масляной живописи – белилами. Цвет в живописи находится во взаимодействии с другими цветами, в основе которого лежат отношения теплых и холодных цветов и их оттенков. Большое значение в живописи имеют и отношения дополнительных цветов и оттенков. Находящиеся рядом дополнительные цвета усиливают друг друга. Эти же цвета являются контрастными. В произведениях живописи цвет образует целостную систему (колорит), а цветовая композиция – колористическое решение. Цвет усиливает эмоциональность изображения, обуславливает вместе с рисунком изобразительные, выразительные и декоративные возможности живописи.

ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ – различия цветов природы по цветовому тону (оттенку), светлоте и насыщенности. В природе цвет всегда воспринимается в отношениях с окружающими его цветами, с которыми он

находиться в строгом взаимодействии и зависимости. Поэтому цветовые отношения этюда должны передаваться пропорционально цветовым отношениям природы. В этом заключается закон колористического переложения красок видимой природы на диапазон красок палитры, обуславливается он психофизиологией нашего зрительного восприятия и мышления.

ЦЕЛОСТНОСТЬ – необходимое важнейшее качество произведения искусства, способствующее его большей художественной и образной выразительности. Целостность изображения заключается в соответствии разных его частей друг другу, в подчинении частному общему, второстепенного главному, частей (деталей) – целому, а также в единстве приемов исполнения.

ЭСТЕТИКА – наука о прекрасном в жизни и в искусстве. Эстетика изучает основы и закономерности художественного творчества, отношение искусства к общественной жизни. В широком значении эстетическое – прекрасное, красивое.

5.6. Глоссарий по курсу дисциплины

Основные понятия и термины, значение которых должны знать студенты:

Аналогия, Анималистика, Архитектура, Валер, Вид, Гамма, Гармония, Графика, Декоративный, Динамичность, Жанр, Живопись, Замысел, Идеал, Интерьер, Искусство, Картина, Классицизм, Колорит, Композиция, Контраст, Метр, Морфология, Натура Натюрморт, Образ, Отношения, Оттенок, Пейзаж, Перспектива, Пленэр, Портрет, Пространство, Ракурс, Ритм, Светотень, Симметрия, Система, Скульптура, Станковый, Сюжет, Тема, Теория, Тон, Форма, Формат, Цвет, Целостность, Эстетика.

5.7. Персоналии

Вельфлин Г., Виппер Б. Р., Волков Н. Н., Гильдебрандт, Голубева О. Л., Данилова И. Е., Даниэль С. М., Жегин Л. Ф., Кантор А. М., Кантор М. И., Лентяшин В. А., Мочалов Л. В., Панофский Э., Раушенбах Б. В., Третьяков Н. А., Фаворский В. А., Флоренский П. А., Шорохов Е. В.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся

Самостоятельная работа студентов является одной из важнейших составляющих образовательного процесса. Основным принципом организации самостоятельной работы студентов является комплексный подход, направленный на формирование навыков репродуктивной и творческой деятельности студента в аудитории, при внеаудиторных контактах с преподавателем, при домашней подготовке.

6.1. Виды и содержание самостоятельной работы

№ п/п	Название разделов и тем	Содержание самостоятельной работы	Всего часов
1.	Типология перспективы в живописи. Эволюция перспективных построений.	Повторение учебного материала (по конспектам, книгам, Интернет ресурсам). Подготовка к семинару, реферат	9
2.	Система ортогональных проекций в искусстве Древнего Египта,	Повторение учебного материала (по конспектам лекций, учебнику,	12

	античная перспектива, параллельная перспектива в искусстве средневекового Востока, обратная перспектива в искусстве Византии и Древней Руси.	Интернет-ресурсам).	
3.	Прямая перспектива Возрождения и Нового времени.	Повторение учебного материала (по конспектам лекций, учебнику, Интернет-ресурсам). Подготовка к семинару выступлений, докладов. Написание рефератов.	9
4.	Сфероидная (перцептивная) перспектива Новейшего времени.	Повторение учебного материала (по конспектам лекций, учебнику, Интернет-ресурсам).	4
5.	Цветовая перспектива.	Повторение учебного материала (по конспектам лекций, учебнику, Интернет-ресурсам).	4
6.	Воздушная перспектива.	Повторение учебного материала (по конспектам лекций, учебнику, Интернет ресурсам). Подготовка к зачету.	4
	ИТОГО:		42

6.2 Методические указания по оформлению письменных работ

Исследования с презентацией (рефераты, доклады) являются одной из важных форм самостоятельной учебной деятельности, одной из форм интерпретации исходного текста или нескольких источников, поэтому он, в отличие от конспекта, является новым, авторским тестом. Новизна в данном случае подразумевает новое изложение, систематизацию материала, особую авторскую позицию при сопоставлении различных точек зрения.

Структура реферата (доклада) включает в себя следующие элементы:

Титульный лист

Оглавление

Введение

Содержание (главы и параграфы)

Заключение

Приложения

Список литературы и источников.

6.3 Структура самостоятельной работы студентов

№ раздела дисциплины	Наименование раздела дисциплины	Конспектирование в рабочей тетради	Работа с литературой	Написание реферата, доклада	Подготовка к семинару, зачету	Всего часов
1.	Эволюция перспективных построений	+	+	+	+	21

2.	Прямая перспектива Возрождения и Нового времени.	+	+	+	+	21
	ИТОГО:					42

7. Фонд оценочных средств

7.1. Паспорт фонда оценочных средств по дисциплине (модулю)

Код и наименование компетенции	Код и наименование индикатора достижения компетенции	Планируемые результаты обучения	Наименование оценочного средства (процедуры оценивания)
УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач	УК-1.1.	<i>знать</i>	Основные этапы и специфику истории перспективы. Основные приемы живописи, используемые для передачи перспективы в различные исторические периоды
	УК-1.2.	<i>уметь</i>	Находить, критически анализировать и

			<p>систематизировать информацию о перспективе различных исторических периодов.</p> <p>Применять системный подход при анализе перспективных построений.</p>
<p>ОПК-1.</p> <p>Способен собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства и свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления.</p>	<p>ОПК–1.1.</p> <p>ОПК –1.2.</p>	<p><i>знать</i></p> <p><i>уметь</i></p>	<p>Основные системы перспективы в станковой живописи.</p> <p>Самостоятельно построить перспективу в композициях разных жанров и тем, свободно владеть выразительными средствами живописи.</p>

--	--	--	--

7.2. Процедуры проведения аттестаций

Текущая аттестация начинается с определения уровня базовых знаний и умений

Предмет оценки: знания, приобретенные в процессе освоения дисциплины.

Цель: определение уровня понимания изучаемого материала.

Форма: устный опрос, эссе, семинар, оцениваются и аккумулируются.

Показатели усвоения знаний и освоения умений

Индикаторы компетенции	Оценки сформированности компетенций		
	удовлетворительно	хорошо	отлично
Полнота знаний	Знает основные этапы истории перспективы, характерные черты и специфику разных систем перспективы. Допущено множество негрубых ошибок	Знает основные этапы истории перспективы, характерные черты и специфику разных систем перспективы. Допущено несколько негрубых ошибок	Знает основные этапы истории перспективы. Без ошибок.
Наличие умений	Определяет специфику разных систем перспективы	Определяет специфику разных систем перспективы	Определяет специфику разных систем перспективы

	<p>в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Умения представлены не в полном объеме.</p>	<p>в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Присутствуют некоторые недочеты.</p>	<p>в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Есть отдельные несущественные недочеты.</p>
<p>Наличие навыков (владение опытом)</p>	<p>Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-исторических</p>	<p>Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-</p>	<p>Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-</p>

	<p>фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Имеется минимальный набор навыков с некоторыми недочетами.</p>	<p>исторических фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Имеются базовые навыки с некоторыми недочетами.</p>	<p>исторических фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Без ошибок и недочетов.</p>
<p>Характеристика сформированности компетенций</p>	<p>Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1 отвечает требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков в целом достаточно для решения профессиональных задач.</p>	<p>Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1 в целом соответствует требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков в целом достаточно для решения многих профессиональных задач</p>	<p>Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1 полностью соответствует требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков достаточно для решения сложных профессиональных задач</p>

Промежуточная аттестация

Предмет оценивания: способность студента применять знания, и умения в формате участия в коллоквиуме, написания реферата, подготовки статьи в печатное издание или выступления на НП конференции

Проводится интегральная комплексная оценка компетенций, а не отдельных умений и знаний, их составляющих.

Форма: зачет

Вопросы к зачету по дисциплине для оценки компетенции УК-1, ОПК-1

1. Типология перспективы в живописи. Эволюция перспективных построений.
2. Система ортогональных проекций в искусстве Древнего Египта.
3. Перспектива в античной живописи.
4. Параллельная перспектива в искусстве средневекового Востока.
5. Обратная перспектива в искусстве Византии и Древней Руси. Инварианты и модификации.
6. Прямая перспектива Возрождения и Нового времени.
7. Сфероидная (перцептивная) перспектива Новейшего времени.
8. Цветовая перспектива в станковой живописи.
9. Воздушная перспектива в станковой живописи.
10. Примеры перспективных построений в современной станковой живописи Перми.

Критерии оценивания зачёта и освоения компетенций

Индикаторы компетенции	Оценки сформированности компетенций		
	удовлетворительно	хорошо	отлично
Полнота знаний	Знает основные этапы истории	Знает основные этапы истории	Знает основные этапы истории

	<p>перспективы, характерные черты и специфику разных систем перспективы. Допущено множество негрубых ошибок</p>	<p>перспективы, характерные черты и специфику разных систем перспективы. Допущено несколько негрубых ошибок</p>	<p>перспективы, характерные черты и специфику разных систем перспективы. Без ошибок.</p>
Наличие умений	<p>Определяет специфику разных систем перспективы в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Умения представлены не в полном объеме.</p>	<p>Определяет специфику разных систем перспективы в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Присутствуют некоторые недочеты.</p>	<p>Определяет специфику разных систем перспективы в различные исторические периоды, выявляет характерные черты каждой системы, логически верно строит устную и письменную речь, критически анализирует информацию. Есть отдельные несущественные недочеты.</p>

Наличие навыков (владение опытом)	Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-исторических фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Имеется минимальный набор навыков с некоторыми недочетами.	Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-исторических фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Имеются базовые навыки с некоторыми недочетами.	Владеет навыками самостоятельного получения новых знаний в области истории перспективы, работы с научно-методической литературой, отбором и систематизацией культурно-исторических фактов и событий, навыками анализа разных систем перспективы (в письменной и в устной форме). Без ошибок и недочетов.
Характеристика сформированности	Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1	Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1 в	Сформированность компетенций УК-1, ОПК-1

компетенций	отвечает требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков в целом достаточно для решения профессиональных задач.	целом соответствует требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков в целом достаточно для решения многих профессиональных задач	полностью соответствует требованиям. Имеющихся знаний, умений и навыков достаточно для решения сложных профессиональных задач
-------------	---	--	---

Шкала оценивания

баллы - оценка	критерии
84-100 отлично	ответ соответствует всем требованиям, м.б., с незначительными замечаниями
61-83 хорошо	Ответ соответствует всем требованиям, с несколькими замечаниями.
45-60 удовлетворительно	Ответ соответствует не всем требованиям, либо имеет большое количество замечаний
0-44 неудовлетворительно	Не соответствует полученному заданию

8.Перечень основной и дополнительной литературы, ресурсов ИТС

«Интернет», информационных технологий

8.1. Основная:

1. Ахундов М. Д. Концепции пространства времени: истоки, эволюция. Перспективы. М., 1982.
2. Буйнов А. Н., Смирнов Г. Б. Первоначальные сведения о перспективе. М., 1960.

3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1985.
5. Грегори Р. Л. Глаз и мозг. М., 1970
6. Грегори Р. Л. Разумный глаз. М., 1972.
7. Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
8. Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990.
9. Демин В. Н. Основной принцип материализма. М., 1983.
10. Джаяхия Л. Г. Наука и искусство. Тбилиси. 1977.
11. Дубровский В. Н. Концепции пространства и времени. М., 1991.
12. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.
13. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
14. Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве. В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983.
15. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб: Азбука-Классика, 2004.
16. Перевалов Л. И. Значение художественной формы в процессе работы над композицией. Нижний Тагил, 1987.
17. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. (Общая теория перспективы). М., 1986.
18. Турковский С. Я. Метрический анализ картины. М., 1948.
19. Флоренский П. А. Обратная перспектива. В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967.

8.2.Дополнительная:

20. Барашенков В. С. Проблемы субатомного пространства и времени. М., 1979

21. Голубева О. Л. Основы композиции. М.: Искусство, 2004.
22. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л.: Искусство, 1986.
23. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
24. Пространство картины: Сборник статей. / Сост. Н. О. Тамручи. М., 1989.
25. Раушенбах Б. В. Построение пространства картины как функция мироощущения. М., 1996.
26. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве: основы композиции. М., 2001.
27. Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979.

8.3. Рекомендуемая:

28. Виноградов И. И. Искусство, истина, реализм. М., 1975.
29. Кандинский В. В. Текст художника. М., 1918, с. 28.
30. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи. Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. М., 1981.
31. Леняшин В. А. ...Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985. – 316 с.
32. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
33. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
34. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. М., 1981.
35. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1984.
36. Парнюк М. А., Причепий Е. Н. Пространство и время. Киев. 1984.
37. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб: Азбука-классика, 2001.

38. Третьяков Н. А. Образ в искусстве: основы композиции. Оптина пустынь: Св. Введен. Монастырь, 2001.
39. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Часть первая. М., 1988. С. 55-244.
40. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре, 1986.
41. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

8.4. Программное обеспечение и Интернет-ресурсы

1. Алпатов М.В. О композиции картины «Улочка» Вермеера Дельфтского [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: <http://graphic.org.ru/alpatov.html#2>
2. Бусыгина Екатерина. «Обратная перспектива и проблемы ее изучения» [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: <http://graphic.org.ru/selezpersp.html#2>
3. Обратная перспектива в иконописи [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: http://zograf.ru/obratn_perspect.htm
4. Перспектива. Все о перспективе. [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: <http://zen-designer.ru/articles/429-perspektiva-vse-o-perspektive>
5. Перспектива – геометрия живописи. [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: <http://mathemlib.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st025.shtml>
6. Перспектива. Глубина изображения. [Электронный ресурс]. - Электрон. дан. Режим доступа: <http://skillsup.ru/uroki-obuchenie-master-klassyi/risovanie/perspektiva.-glubina-izobrazheniya.html>

8.5. Учебные пособия по дисциплине

1. Буйнов А.Н., Смирнов Г.Б. Первоначальные сведения о перспективе. М., 1960.

2. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983.
3. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. (Общая теория перспективы). М., 1986.
4. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.

9. Описание материально-технической базы

1. ПК (на кафедре);
2. переносной экран;
3. видеоаппаратура и ПК кафедры, используемая преподавателями;
4. личная видеоаппаратура и ПК, используемая преподавателем в учебном процессе.