



ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА КОМПОЗИЦІЇ

Пічкур М. О.

# ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА КОМПОЗИЦІЇ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Уманський державний педагогічний університет  
імені Павла Тичини

**Пічкур М. О.**

# **ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА КОМПОЗИЦІЇ**

*Навчальний посібник*

Харків  
Видавництво «ПромАрт»  
2021

УДК 7.012(075.8)  
ПЗ6

**Рецензенти:**

**Сотська Г. І.**, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент Національної академії педагогічних наук України, заступник директора з науково-експериментальної роботи Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПНУ;

**Музика О. Я.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

**Полудень Л. І.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

*Друкується за ухвалою Вченої ради Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (протокол № 8 від 22 грудня 2020 р.)*

**Пічкур М. О.**

ПЗ6 Теорія і практика композиції: навч. посібн. / М. О. Пічкур; МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. Харків: ПромАрт, 2021. 248 с.  
ISBN 978-617-7944-21-7

У навчальному посібнику розкрито генезу становлення категорії композиції в образотворчому мистецтві. Охарактеризовано різновиди композиції, уточнено класифікацію закономірних, вибіркових, специфічних і цифрових засобів її створення. Розроблено комплекс завдань та оригінальну методику щодо угруповання, урівноваження, ритмічної організації елементів композиції асоціативно-абстрактного змісту. Представлено навчальний матеріал із художньої постановки, композиції, імітації та стилізації тематичного натюрморту цифровими засобами.

Видання ілюстроване репродукціями творів відомих художників і сучасних митців. Ним можуть послуговуватися художники-педагоги, учні і студенти закладів неперервної мистецької освіти у процесі образотворчої підготовки.

УДК 7.012(075.8)

ISBN 968-617-7944-21-7

© Пічкур М. О., 2021

**ЗМІСТ**

|   |     |
|---|-----|
| Вступ.....  | 4   |
| РОЗДІЛ 1.   |     |
| ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ.....                       | 5   |
| 1.1. Генеза становлення категорії композиції.....       | 5   |
| 1.2. Сутність композиції та її різновидів.....          | 28  |
| 1.3. Класифікація засобів композиції.....               | 49  |
| 1.4. Експлікація закономірних засобів композиції.....   | 59  |
| 1.5. Зміст вибіркового засобів композиції.....          | 100 |
| 1.6. Характеристика специфічних засобів композиції..... | 134 |
| 1.7. Особливості комп'ютерно-графічної композиції.....  | 153 |
| РОЗДІЛ 2.   |     |
| КОМПОЗИЦІЙНО-ТВОРЧИЙ ПРАКТИКУМ.....                     | 169 |
| 2.1. Угрупування елементів композиції.....              | 169 |
| 2.2. Урівноваження елементів композиції.....            | 173 |
| 2.3. Ритмічна організація площинної композиції.....     | 175 |
| 2.4. Тональне та колірне узагальнення зображень.....    | 179 |
| 2.5. Створення асоціативно-абстрактної композиції.....  | 181 |
| 2.6. Натюрморт цифрового формату.....                   | 191 |
| ГЛОСАРІЙ.....   | 214 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....                                  | 238 |

## ВСТУП

«Композиція» є однією з основних дисциплін образотворчої підготовки майбутніх фахівців мистецького профілю. У процесі її студіювання формується уявлення про принципи формально-естетичної організації та образно-семантичної мови творів різних видів просторових мистецтв.

Основною метою посібника є формування у студентів свідомого підходу до формальної та змістової організації художнього твору. Завдання полягає у вихованні візуальної культури, розвитку композиційного мислення, уяви і фантазії.

Посібник складається з двох частин. У теоретичному розділі розкрито генезу становлення категорії композиції в образотворчому мистецтві. Охарактеризовано різновиди композиції, уточнено сутність закономірних, вибіркових, специфічних і цифрових засобів її створення. Другий розділ містить комплекс завдань та методичні алгоритми їх виконання в межах композиційно-творчого практикуму, що входить до навчальної програми дисципліни «Композиція» фахової підготовки студентів образотворчих спеціальностей.

Виконання представлених у виданні тренувальних і практично-творчих завдань спрямовано на засвоєння майбутніми фахівцями формальних способів досягнення цілісності й оригінальності площинної композиції, розвитку абстрактного, асоціативного й образного мислення та підвищення рівня художньо-творчої компетентності і майстерності.

Наприкінці посібника міститься глосарій композиційно-термінологічного мистецького тезаурусу та список використаної і рекомендованої літератури. Текстові матеріали видання унаочнено репродукціями творів майстрів минулого і сучасності, студентськими роботами й авторськими ілюстраціями і схемами.

## РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ

### 1.1. Генеза становлення категорії композиції

Традиційно термін «композиція» розуміється як розташування основних елементів зображення, а також його частин у певній системі і послідовності в спосіб їх поєднання в єдине звучання, що відтворює задум художника обраних ним виразних засобів. Відомо, що початково це поняття використовувалося в архітектурі і надалі поширилось в образотворчому мистецтві, музиці, хореографії, літературі та в інших видах мистецтв.

У людини відчуття єдності елементів як основи цілісної організації композиції виникло ще за прадавніх часів. Про це свідчать численні, іноді хаотично, але частіше впорядковані зображення тварин на стінах печер (рис. 1, 2).



**Рис. 1.**  
Фрагмент розпису  
в печері Шова. Франція,  
понад 30–33 тис. р. т.



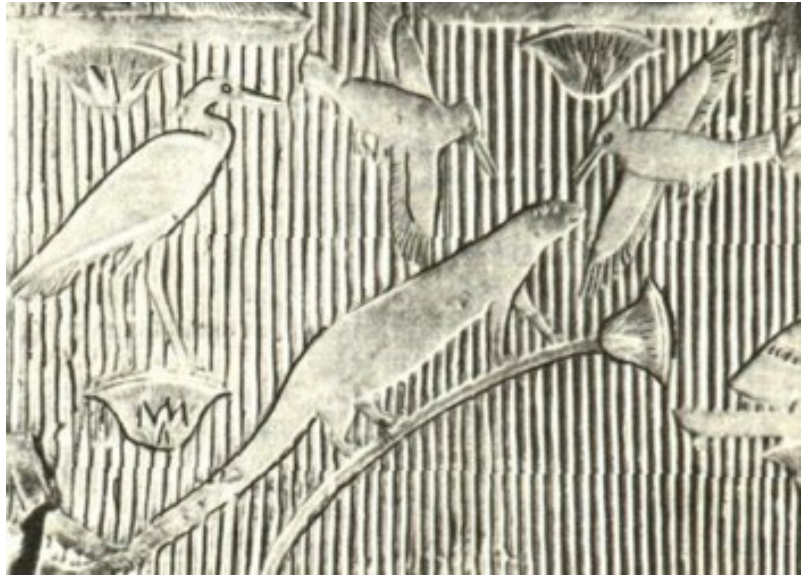
**Рис. 2.**  
Фрагмент розпису в печері  
Альтаміра. Іспанія,  
понад 10–15 тис. р. т.

Якщо у первісному мистецтві елементи зображення, як правило, розкидані, то в древньосхідних композиціях їх розташування добре впорядковане.

У стародавньому єгипетському мистецтві художники використовували особливі прийоми композиції. Це було пов'язано з розвитком суспільного мислення, активним пізнанням світу, завдяки чому відкрито нові закономірності й засоби досягнення правдивості художніх творів. На відміну від первісного мистецтва, єгиптяни більшої виразності досягали в лінійних малюнках. Дедалі більшого значення вони надавали колірним і тональним відношенням.

Художники давнього світу помітили, що в природі існують певні закони, наприклад, періодичність у зміні пір року, симетрія у побудові рослин тощо. Звідси беруть свій початок такі композиційні закономірності, як симетрія і ритм.

Фризний початок і ритмічна побудова композиції змінили розуміння сутності цього поняття художниками Стародавнього Єгипту, що сприяло розвитку в них відчуття ритму й рівноваги. Про це свідчать численні зображення на стінах гробниць (рис. 3, 4).



**Рис. 3.**  
Фрагмент рельєфу  
«Полювання  
в хащах папірусу»  
Гробниця Ти в Саккарі,  
біля 2,5 тис. р. до н. е.

Згідно із висновками вчених, у композиційній системі давньоєгипетського мистецтва панував канон площинного рішення. Установлено, що єгипетські художники добре знали закони фронтальної розгортки. Проте їхні малюнки не мали тривимірності, не відтворювати явищ перспективи і світлотіні. Вони суто лінійні, площинні чи комбіновані (рис. 4).



**Рис. 4.**  
Фрагмент розпису  
«Полювання на Нілі».  
Гробниця Небамуна у  
Фівах, біля 1400 р. до н. е.



Художникам Стародавнього Єгипту було властиве догматичне художнє мислення. Завдяки цьому вони перші поклали початок теоретичному обґрунтуванню образотворчого мистецтва. Це виражалося в стійкості прийомів малювання і багатовіковому дотриманні відповідних канонів відображення дійсності.

У мистецтві Древньої Греції художники свідомо застосовували певні закони і правила композиції. Наприклад, використання ритму простежується у мармурових рельєфах. Людські фігури і тварини зображуються природно в простих і складних рухах. Це можна простежити на прикладі рельєфної фризної композиції із зображенням Геракла, який убиває Немейського лева (рис. 5).



**Рис. 5.** Мармуровий рельєф фронтальної стінки саркофагу «Геракл убиває Немейського лева». Греція, V ст. до н. е.

Стародавні греки успішно використовували симетрію в композиціях фронтонів архітектурних споруд, у яких рух поступово наростає і підсилюється з лівого і правого боків до центру і тут досягає кульмінації, де спокійно і велично стоять фігури. Яскравим прикладом цього є західний фронтон храму Зевса в Олімпії, збудованого за проектом архітектора Лібона з Еллади (5 ст. до н. е.).

У живопису Стародавньої Греції трапляються твори з чітко вираженим композиційно-сюжетним центром. Приклад тому – помпейська фреска «Брісеїду забирають Від Ахілла» (рис. 6). Головними є дві фігури воїнів, що яскравими плямами розташовані в центрі композиції. Динаміка міфологічної сцени розгортається на тлі взаємодіючих учасників події, що вказують на чітку ритмічну організацію композиції.



**Рис. 6.**  
Фрагмент фрески  
«Брісеїду забирають  
від Ахілла».  
Помпеї, I ст. н. е.

Можливо, що в Стародавній Греції було розроблено теорію композиції, але вона не дійшла до наших днів. Про це свідчить передмова до книги про живопис [71, с. 56–58] видатного німецького художника і мистецтвознавця Альбрехта Дюрера, в якій ідеться про те, що багато сотень років тому було кілька великих майстрів (Апеллес, Протоген, Фідій, Пракситель, Паррасій та ін.) написали цінні трактати, але, на жаль, вони втрачені.

У період Середньовіччя мистецтво не мало такого розвитку, як у Стародавній Греції. Адже ні у візантійській мозаїці, ні в романському й готичному живопису, ні в іранській мініатюрі немає послідовного розроблення тих завдань, якими займалися грецькі майстри.

Середньовічне мистецтво в усіх його виявах відмовляється від тривимірної композиції, від угруповання фігур людей. Очевидно, відмова від відображення глибини простору, активного руху, життєвості й об'ємності людини пов'язана з особливостями суспільно-економічної формації, головною роллю церковної думки, що виступала проти піднесення тілесної краси. Жорстокі релігійні догми забороняли зображувати людину, яка мала повноцінне щасливе життя. Це було властиво художникам того часу. Фігури на полотнах втрачають тілесність, зображуються поза реальним середовищем – на абстрактному тлі, немовби в потойбічному світі. Прикладом цього слугує триптих Ганса Мемлінга «Страшний Суд» (рис. 7), у якому за симетричним принципом зображено сцену за мотивами біблійних текстів, у тому числі й Апокаліпсису.



Рис. 7. Ганс Мемлінг «Страшний Суд». Нідерланди, бл. 1461–1473 рр.

Композиційні закони, правила, прийоми і засоби знаходять своє відображення в середньовічному орнаментальному мистецтві, де активно використовується ритм і декоративна стилізація. У малюнках, гравюрах реально чергується з уявним, фантастичним. Наприклад, композиційну основу мініатюри складають химерні за контурами й колористично строкаті фантастичні істоти, наділені зовнішніми рисами звірів, птахів, людини.

У період Пізнього Середньовіччя (XIII–XIV ст.) в образотворчому мистецтві поступово активізується використання реалістичних зображень. Зростає інтерес до оточуючого середовища, на місце релігійної аскетичності приходять сцени з реального життя.

Ренесанс дав людству титанів мистецтва, які, окрім високої майстерності своїх творів, глибокої обізнаності в галузі композиції, залишили значну теоретичну спадщину.

В епоху Відродження композиція твору набуває свого основного теоретичного і практичного значення. Про це свідчить трактат П. Піно «Діалог про живопис» [76]. У ньому зазначено, що композиція містить у собі судження, нариси і практику щодо гармонійного поєднання всіх частин цілого, правильних пропорцій, використання перспективи й задуму.

Вважають, що термін «композиція» в образотворчому мистецтві вперше використав італійський учений, живописець та архітектор, письменник і музикант епохи Раннього Відродження Леон Батіста Альберті. Він стверджував, що композиція є тим правилом живопису, за допомогою якого окремі частини видимих предметів поєднуються на картині. На його думку, у композиції поверхонь слід шукати принади і красу предметів, для досягнення чого немає кращого способу як запозичувати цю композицію у природи [5, с. 37–38].

У «Трьох книгах про живопис» Л. Альберті запропонував порядок роботи над історичною картиною, тобто розміщення в ній

усіх необхідних елементів при дотриманні певних правил мистецтва. Художник вважав, що відтворення руху викликає найвищу хвалу живописцю і вимагає всіх його талантів. Він наполягав на тому, що митці повинні досконало знати всі рухи тіла людини і тварин, щоб правильно їх зображати в різних позах і ракурсах. Ним виокремлено сім основних напрямів, за якими може переміщатися у просторі будь-яка істота або річ (вгору, вниз, праворуч, ліворуч, наближаючись або віддаляючись, рухаючись по колу) [5, с. 37–38]. Це має безпосереднє відношення до komponування всього зображуваного.

Видатний художник епохи Відродження, учений і винахідник Леонардо да Вінчі розумів композицію як сутність творчості. Він вважав її найвищою і найблагороднішою метою мистецтва і пов'язував створення композиції з початковим задумом та застерігав художників-початківців від спокуси відтворення зовнішньої краси моделі без композиційних пошуків, спрямованих на з'ясування сутності зображуваного й задоволення «душевного руху» митця [60, с. 141–146]. У його міркуваннях також простежується відповідність задуму твору його формальній організації, що позначає цілісність і довершеність композиції.

Інший прославлений скульптор, живописець, архітектор і поет Мікеланджело вважав, що образ народжується в задумі, який послідовно вдосконалюється у процесі його втілення в матеріалі. Пізніше відомий теоретик мистецтва, живописець і засновник першої в Нідерландах академії мистецтв (1587 р.) К. Ван Мандер наголошував, що досягнення гармонії є важливою умовою для плідної творчої діяльності [18, с. 370–371].

Цілком очевидно, що без глибокого проникнення художника в сутність краси й гармонії у природі і в мистецтві неможливо досягнути образний складник існування композиційної логіки.

Уперше завдання, пов'язані з композицією, були усвідомлені художниками раннього Відродження у монументальних розписах.

Показовими у цьому контексті є фрески Джотто ді Бондоне в Падуї. Зокрема, в «Оплакуванні Христа» люди і пейзаж зображені в трьох лініях (ярусах). Композиція побудована так чітко, що дає змогу виявити смисловий центр (голова лежачого на землі Христа).

Джотто вдало використовував правила симетрії. Пізні фрески цього майстра стають більш просторовими. Тривимірність об'ємних форм, зокрема архітектурних, ритмічність у чергуванні горизонталей і вертикалей, гранична узагальненість засобів виразності створювали цілісний живописно-пластичний образ. Художник сміливо додає до монументального живопису елемент контрастного протиставлення персонажів. «Поцілунок Іуди» (рис. 8) – психологічне зіткнення піднесеного благородства і низької підступності. Саме цим прийомом пізніше скористався Леонардо да Вінчі.



**Рис. 8.**  
Джотто ді Бондоне  
«Оплакування Христа».  
Фреска, 1304–1306 рр.

Загалом становлення теорії композиції в епоху Відродження відбувалося на рівні формування композиційних прийомів і правил.

Навчання композиції зводилося до завчання і копіювання напрацьованих прийомів, що були надбанням, своєрідним фондом різних художніх шкіл і майстерень.

Художники і теоретики мистецтва XVII століття у своїх трактатах, статтях, щоденниках часто висловлювалися із питань композиції. Тоді композицію введено до розділу навчальної дисципліни «Малювання». Про це свідчать програми та методичні посібники того часу. У деяких із них зазначалося, що учні повинні займатися компонуванням сюжетів. До курсу обов'язкового навчання малюванню включалося вивчення правил створення картини, тобто правил композиції.

Російське образотворче мистецтво до XVIII століття розвивалося в іконописі. Композиції російських ікон у своїй основі мають візантійські традиції. Композиційним центром в іконі є фігури людей, яких зображено площинно. Це нагадує творіння давньогрецького мистецтва періоду архаїки, що характеризуються чіткими і простими композиціями.

Одним із найталановитіших російських іконописців того часу був Андрій Рубльов. Його знаменита «Свята Трійця» (рис. 9) є класичним зразком давньоруської композиції в жанрі іконопису. Вона характеризується цілісністю і виразністю. Цього художник досяг завдяки чіткому малюнку, гармонійним поєднанням фігур і кольорів у композиції.

Зміст «Трійці» багатогранний. Її ідейним і композиційним центром є чаша з головою жертвовного тельця, що пройшла довгий шлях, і в усій історії людства мала значення «життя», «мудрості», «безсмертного напою».

В епоху Середньовіччя на основі християнського тлумачення виникла поетична оповідь про «Чашу Граалю», з якої Ісус Христос пив під час Таємної вечері. У народну поезію чаша увійшла як «смертна». Ця тема звучить у билинах і «Слові о полку Ігоревім».

Для Андрія Рубльова і його сучасників «чаша» була тісно пов'язана з реальним життям, трагізм якого на іконі відображається світлою печаллю. У рубльовській «Трійці» смертна чаша – це «запорука майбутнього життя».



**Рис. 9.**  
Андрій Рубльов  
«Свята Трійця».  
Ікона, 1370–1430 рр.

Стрімкому розвитку російського образотворчого мистецтва сприяла система викладання спеціальних дисциплін, що функціонувала у Петербурзькій Академії мистецтв (засновано у 1757 р.). Цей освітній заклад досягнув популярності і слави вже за життя А. Лосенка – видатного художника-живописця і педагога.



У більшості академій того часу переважала система навчання болонської школи, де на першому плані було наслідування великих майстрів за методом копіювання. Як прогресивний представник класичної живописної школи А. Лосенко розумів необхідність перебудови та зміни методів старої системи академічного навчання. Розробляючи свою методику, він звертався до досвіду європейського живопису. Педагог дотримувався принципу доцільності, який сформулював відомий британський художник Вільям Хогарт: усі засоби, що використовуються живописцем, повинні бути підпорядковані ідеї картини; доцільність композиції полягає в єдності часу, місця і дії [111]. Схоже на те, що А. Лосенко неухильно дотримувався окреслених положень Хогарта, про що свідчить його полотно «Володимир і Рогніда» (рис. 10).



**Рис. 10.**

Антон Лосенко  
«Володимир і Рогніда».  
Полотно, олія, 1770 р.

