

АВТОНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА»



**УТВЕРЖДЕНО**  
Ректор АНО ВО  
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА»

Г.А. Кувшинова  
«18» мая 2020 г.

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ**

Б1.В.ДВ.3.1 «Монументально-декоративное искусство»

Направление подготовки: 54.03.01 Дизайн

Профиль: Промышленный дизайн

Уровень бакалавриата

МОСКВА 2020

Рабочая программа по дисциплине «Монументально-декоративное искусство» составлена в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 (уровень бакалавриата).

Программу составила: Базилюк О.А., доцент кафедры дизайна среды и интерьера

Рекомендовано кафедрой дизайна среды и интерьера

Зав. кафедрой Кваша Н.А.

# **I. ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

## **1. Перечень планируемых результатов обучения**

### **1.1. Цели и задачи освоения дисциплины:**

**Целью** данного курса является рассмотрение роли и значения предметного декоративного оборудования, визуальных коммуникаций и произведений монументально-декоративного искусства в процессе художественного формообразования среды разного функционального назначения.

**Задачи дисциплины** — ознакомить с историей возникновения монументально-декоративного искусства, изучить влияние данного вида искусства в наши дни, изучить принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.

### **1.2. Процесс изучения дисциплины направлен на формирование и развитие профессиональных компетенций:**

способностью анализировать и определять требования к дизайн-проекту и синтезировать набор возможных решений задачи или подходов к выполнению дизайн-проекта (ПК-4);

способностью конструировать предметы, товары, промышленные образцы, коллекции, комплексы, сооружения, объекты, в том числе для создания доступной среды (ПК-5).

### **В результате изучения дисциплины студент должен:**

**Знать:** принципы создания масштабных средовых композиций; способы использования декоративных свойств материалов; перспективы и проблемы современного монументально-декоративного искусства; особенности взаимодействия архитектурной среды и произведений монументально-декоративного искусства; принципы и приемы организации

технологического процесса изготовления монументальных произведений в разных техниках.

**Уметь:** применять знания о процессе изготовления предметов монументального и декоративно-прикладного искусства при изучении других дисциплин, создавать масштабные средовые композиции, используя декоративные свойства материалов.

**Владеть:** навыками основ моделирования единичного изделия декоративно-монументального искусства, предметного ансамбля, элементов декорирования среды, объектов садово-парковой пластики.

## **2. Место дисциплины в структуре ОП ВО**

Дисциплина «Монументально-декоративное искусство» относится к вариативной части Блока 1, дисциплинам по выбору. Навыки и умения, полученные в результате освоения курса, используются при выполнении в материале декоративных элементов в процессе изучения дисциплины «Проектирование в дизайне среды».

### 3. Объем дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины составляет 5 зачетных единиц, 180 часов, включая промежуточную аттестацию.

Вид учебной работы	Количество часов по формам обучения		
	Очная	Очно-заочная 4,5 года	Очно-заочная 5 лет
<b>Аудиторные занятия:</b>	<b>108</b>	<b>36</b>	<b>36</b>
лекции	44	16	16
практические и семинарские занятия	64	20	20
лабораторные работы (лабораторный практикум)			
<b>Самостоятельная работа</b>	<b>72</b>	<b>144</b>	<b>144</b>
Текущий контроль (количество и вид текущего контроля,			
Курсовая работа (№ семестра)			
Виды промежуточного контроля (экзамен, зачет) - №№ семестров	зачет	зачет	зачет
<b>ВСЕГО ЧАСОВ НА ДИСЦИПЛИНУ</b>	<b>180</b>	<b>180</b>	<b>180</b>

#### 4. Содержание дисциплины

##### 4.1. Распределение часов по темам и видам учебной работы

Очная форма обучения — 4 года.

Названия разделов и тем	Всего часов по учебному плану	Виды учебных занятий		
		Аудиторные занятия, в том числе		Самостоятельная работа
		Лекции	Практ. занятия	
Раздел 1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.	60	15	21	24
Раздел 2. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне сред	60	15	21	24
Раздел 3. Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.	60	14	22	24
<b>Итого</b>	<b>180</b>	<b>44</b>	<b>64</b>	<b>72</b>

Очно-заочная форма обучения — 4,5 года (5 лет).

Названия разделов и тем	Всего часов по учебному плану	Виды учебных занятий		
		Аудиторные занятия, в том числе		Самостоятельная работа
		Лекции	Практ. занятия	
Раздел 1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.	60	6	6	48
Раздел 2. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне сред	60	5	7	48
Раздел 3.	60	5	7	48

Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.				
<b>Итого</b>	<b>180</b>	<b>16</b>	<b>20</b>	<b>144</b>

## **5. Учебно-методическое обеспечение для самостоятельной работы обучающихся**

### **5.1. Лекции**

Теоретический курс включает следующие разделы:

Раздел 1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.

Раздел 2. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне среды.

Раздел 3. Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.

Темы и краткое содержание разделов

Раздел 1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.

Тема 1. Функциональные и эстетические проблемы в процессе предметно-пространственного формообразования средовых объектов разного функционального назначения.

Тема 2. Визуально-коммуникативная функция архитектурной среды. Типология форм и видов визуальных коммуникаций в архитектурной среде.

Раздел 2. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне среды.

Тема 3. Влияние промышленного переворота в Европе на формирование архитектурной среды. Новые задачи и функции среды.

Тема 4. Формообразование архитектурной среды в эпоху зарождения функционализма как ведущего стилистического направления XX века.

«Чикагская школа» и ее влияние на архитектурную форму. Развитие функционализма в европейских странах. Роль школы «Баухауз» на предметно-пространственную организацию архитектурной среды.

Тема 5. Особенности формообразования предметно-пространственной среды под влиянием развития экспрессионизма в Германии, символизма 20-х годов в России в эпоху советского «конструктивизма».

Тема 6. Влияние голландской школы «Де Стил» на формообразование архитектурной среды. Рационализм и национальный романтизм как стилистические направления в современной архитектуре скандинавских стран.

Тема 7. «Органический подход» к формообразованию предметно-пространственной среды на основе современной архитектуры и дизайна Финляндии (А. Аалто) и Америки (Ф.Л. Райт).

Тема 8. Рационализм школы Мисс Ван дер Роэ, неэкспрессионизм (Э. Сааринен), структуролизм (Л. Кан) и брутолизм (А. и П. Смитсоны) как направления в современной архитектуре.

Тема 9. Метаболизм как направление в современной архитектуре Японии (К. Танге и др.) и его влияние на формообразование предметно-пространственной среды.

Тема 10. Поиски национального своеобразия при формировании архитектурной среды в латиноамериканских странах (Мексика, Бразилия). Опыт и специфика.

Тема 11. Сущность постмодернизма как современного стилистического направления современной архитектуры и дизайна (Ч. Мур, Р. Вентури и др.)

Тема 12. Основные тенденции в современном формообразовании архитектурной среды. Семантика и интерактивность как основа современного дизайна среды. Стремление к образности и монументальности архитектурной формы (В. Хольцбауэр).



Раздел 3. Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.

Тема 13. Предметы искусства дизайна на открытых пространствах как особый объем проектирования архитектурной среды.

Тема 14. Особенности применения средств визуальных коммуникаций (в том числе и интерактивных) в дизайне интерьеров и экстерьеров. Проблемы становления нового типа синтеза искусств при формировании современной архитектурной среды.

## **5.2. Практические занятия**

— Список основной и дополнительной литературы;

— Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»:

1. Википедия — свободная энциклопедия — <https://ru.wikipedia.org>;
2. «Проект Novate.Ru» <http://www.novate.ru/>;
3. «AD Magazine Architectural Digest. самые красивые дома мира» <http://www.admagazine.ru/>.

## **5.3. Учебно-методическое обеспечение дисциплины для самостоятельной работы обучающихся**

Для самостоятельной работы студентов по дисциплине сформированы следующие виды учебно-методических материалов:

— Набор контрольных вопросов и заданий для самоконтроля усвоения материала дисциплины, текущего и промежуточного контроля.

### **Контрольные вопросы:**

1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.

2. Функциональные и эстетические проблемы в процессе предметно-пространственного формообразования средовых объектов разного функционального назначения.

3. Визуально-коммуникативная функция архитектурной среды.

4. Типология форм и видов визуальных коммуникаций в архитектурной среде.

5. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне среды.

6. Влияние промышленного переворота в Европе на формирование архитектурной среды.

7. Формообразование архитектурной среды в эпоху зарождения функционализма как ведущего стилистического направления XX века. «Чикагская школа» и ее влияние на архитектурную форму.

8. Развитие функционализма в европейских странах.

9. Роль школы «Баухауз» на предметно-пространственную организацию архитектурной среды.

10. Особенности формообразования предметно-пространственной среды под влиянием развития экспрессионизма в Германии, символизма 20-х годов в России в эпоху советского «конструктивизма».

11. Влияние голландской школы «Де Стил» на формообразование архитектурной среды.

12. Рационализм и национальный романтизм как стилистические направления в современной архитектуре скандинавских стран.

13. «Органический подход» к формообразованию предметно-пространственной среды на основе современной архитектуры и дизайна Финляндии (А. Аалто) и Америки (Ф.Л. Райт).

14. Рационализм школы Мисс Ван дер Роэ, неоклассицизм (Э. Сааринен), структурализм (Л. Кан) и брутализм (А. и П. Смитсоны) как направления в современной архитектуре.

15. Метаболизм как направление в современной архитектуре Японии (К. Танге и др.) и его влияние на формообразование предметно-пространственной среды.

16. Поиски национального своеобразия при формировании архитектурной среды в латиноамериканских странах (Мексика, Бразилия). Опыт и специфика.

17. Сущность постмодернизма как современного стилистического направления современной архитектуры и дизайна (Ч. Мур, Р. Вентури и др.).

18. Основные тенденции в современном формообразовании архитектурной среды.

19. Семантика и интерактивность как основа современного дизайна среды. Стремление к образности и монументальности архитектурной формы (В. Хольцбауэр).

20. Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.

21. Предметы искусства дизайна на открытых пространствах как особый объем проектирования архитектурной среды.

22. Особенности применения средств визуальных коммуникаций (в том числе и интерактивных) в дизайне интерьеров и экстерьеров.

23. Проблемы становления нового типа синтеза искусств при формировании современной архитектурной среды.

Студенты получают доступ к учебно-методическим материалам на первом занятии по дисциплине.

## **6. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ**

### **6.1. Перечень компетенций с указанием этапов их формирования в процессе освоения образовательной программы**

способностью анализировать и определять требования к дизайн-

проекту и синтезировать набор возможных решений задачи или подходов к выполнению дизайн-проекта (ПК-4);

способностью конструировать предметы, товары, промышленные образцы, коллекции, комплексы, сооружения, объекты, в том числе для создания доступной среды (ПК-5).

## 6.2. Описание показателей и критериев оценивания компетенций на различных этапах их формирования, описание шкал оценивания

### Показатель оценивания компетенций

Компетенция	Уметь	Владеть
1	2	3
способностью анализировать и определять требования к дизайн-проекту и синтезировать набор возможных решений задачи или подходов к выполнению дизайн-проекта (ПК-4);	Знать: теоретические основы разработки проектной идеи, основанной на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи; возможные приемы гармонизации форм, структур, комплексов и систем; содержание комплекса функциональных, композиционных решений;	Владеть: методами разработки проектной идеи, основанной на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи; навыками использования возможных приемов гармонизации форм, структур, комплексов и систем; способами принятия комплекса функциональных, композиционных решений;
способностью конструировать предметы, товары, промышленные образцы, коллекции, комплексы, сооружения, объекты, в том числе для создания доступной среды (ПК-5).	Знать: теоретические основы разработки проектной идеи, основанной на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи; возможные приемы гармонизации форм, структур, комплексов и систем; содержание комплекса функциональных, композиционных решений.	Владеть: методами разработки проектной идеи, основанной на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи; навыками использования возможных приемов гармонизации форм, структур, комплексов и систем; способами принятия комплекса функциональных, композиционных решений.

### Уровни критериев оценивания компетенций

Уровни сформированности компетенций	Содержательное описание уровня	Формы контроля сформированности компетенции
Пороговый уровень (как обязательный для всех студентов-выпускников вуза по завершении освоения дисциплины ОП ВО)	Студент способен самостоятельно продемонстрировать наличие знаний при решении заданий, которые были представлены преподавателем вместе с образцом их решения,	Текущий контроль  Присутствие на занятиях, знание ответов на половину контрольных вопросов по дисциплине

	самостоятельность в применении умения к использованию методов освоения учебной дисциплины и способность самостоятельно проявить навык повторения решения поставленной задачи по стандартному образцу свидетельствуют о сформированной компетенции. Подтверждение наличия сформированности компетенции свидетельствует о результатах освоения учебной дисциплины.	Художественные работы должны быть выполнены на соответствующем уровне
<b>Повышенный уровень (относительно порогового уровня)</b>	Студент Демонстрирует способность к полной самостоятельности (допускаются консультации с преподавателем по сопутствующим вопросам) в выборе способа решения неизвестных или нестандартных заданий в рамках учебной дисциплины с использованием знаний, умений и навыков, полученных как в ходе освоения данной учебной дисциплины, так и смежных дисциплин, следует считать компетенцию сформированной на высоком уровне. Присутствие сформированной компетенции на высоком уровне, способность к ее дальнейшему саморазвитию и высокой адаптивности практического применения к изменяющимся условиям профессиональной задачи.	Присутствие на занятиях, знание ответов на половину контрольных вопросов по дисциплине  Художественные работы должны быть выполнены на соответствующем уровне  Зачет (итоговый просмотр)

### **Шкала оценивания сформированности компетенций**

При выставлении оценки по дисциплине «Монументально-декоративное искусство» учитывается выполнение практических заданий.

Оценка «отлично» выставляется студентам, выполнившим все задания на высоком графическом и творческом уровне, предложившим оригинальное

композиционное решение, полностью должен быть сформирован повышенный уровень компетенций.

Оценка «хорошо» выставляется студентам, выполнившим все задания, правильно используя изученные приемы. Повышенный уровень компетенций в целом сформирован.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае правильного исполнения большинства работ. Повышенный уровень компетенций сформирован лишь частично, базовый уровень сформирован полностью.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется, если студент не справился с выполнением заданий, освоил лишь часть рассмотренных приемов, студент не освоил требования на базовом уровне компетенций.

Оценки «Отлично», «Хорошо» и «Удовлетворительно» являются зачетом.

Оценка «Неудовлетворительно» выставляется, если студент не справился с выполнением заданий, освоил лишь часть рассмотренных приемов, студент не освоил требования на базовом уровне компетенций. Оценка «Неудовлетворительно» является незачетом дисциплины.

### **6.3. Типовые контрольные задания/материалы характеризующие этапы формирования компетенций в процессе освоения образовательной программы**

#### **Контрольные материалы:**

1. Основные задачи и типология художественного предметно-пространственного формирования архитектурной среды.
2. Функциональные и эстетические проблемы в процессе предметно-пространственного формообразования средовых объектов разного функционального назначения.
3. Визуально-коммуникативная функция архитектурной среды.
4. Типология форм и видов визуальных коммуникаций в архитектурной среде.

5. Роль средового контекста (основных стилевых направлений) в современном дизайне среды.

6. Влияние промышленного переворота в Европе на формирование архитектурной среды.

7. Формообразование архитектурной среды в эпоху зарождения функционализма как ведущего стилистического направления XX века. «Чикагская школа» и ее влияние на архитектурную форму.

8. Развитие функционализма в европейских странах.

9. Роль школы «Баухауз» на предметно-пространственную организацию архитектурной среды.

10. Особенности формообразования предметно-пространственной среды под влиянием развития экспрессионизма в Германии, символизма 20-х годов в России в эпоху советского «конструктивизма».

11. Влияние голландской школы «Де Стил» на формообразование архитектурной среды.

12. Рационализм и национальный романтизм как стилистические направления в современной архитектуре скандинавских стран.

13. «Органический подход» к формообразованию предметно-пространственной среды на основе современной архитектуры и дизайна Финляндии (А. Аалто) и Америки (Ф.Л. Райт).

14. Рационализм школы Мисс Ван дер Роэ, неэкспрессионизм (Э. Сааринен), структурализм (Л. Кан) и брутолизм (А. и П. Смитсоны) как направления в современной архитектуре.

15. Метаболизм как направление в современной архитектуре Японии (К. Танге и др.) и его влияние на формообразование предметно-пространственной среды.

16. Поиски национального своеобразия при формировании архитектурной среды в латиноамериканских странах (Мексика, Бразилия). Опыт и специфика.

17. Сущность постмодернизма как современного стилистического направления современной архитектуры и дизайна (Ч. Мур, Р. Вентури и др.).

18. Основные тенденции в современном формообразовании архитектурной среды.

19. Семантика и интерактивность как основа современного дизайна среды. Стремление к образности и монументальности архитектурной формы (В. Хольцбауэр).

20. Принципы и приемы комплексного применения в среде средств визуальных коммуникаций и монументально-декоративных решений.

21. Предметы искусства дизайна на открытых пространствах как особый объем проектирования архитектурной среды.

22. Особенности применения средств визуальных коммуникаций (в том числе и интерактивных) в дизайне интерьеров и экстерьеров.

23. Проблемы становления нового типа синтеза искусств при формировании современной архитектурной среды.

#### **6.4. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности, характеризующих этапы формирования компетенций**

Оценка знаний, умений, навыка и (или) опыта деятельности, характеризующих этапы формирования компетенций по дисциплине проводится в форме текущего контроля и промежуточной аттестации.

Текущий контроль проводится в течение семестра с целью определения уровня усвоения обучающимися знаний, формирования умений и навыков, своевременного выявления преподавателем недостатков в подготовке обучающихся и принятия необходимых мер по ее корректировке, а также для совершенствования методики обучения, организации учебной работы и оказания обучающимся индивидуальной помощи.

К текущему контролю относятся проверка знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности обучающихся на занятиях (устные ответы на



вопросы, решение практических задач и выполнение заданий на практическом занятии).

Аттестационные испытания проводятся преподавателем, ведущим занятия по данной дисциплине в присутствии преподавателей кафедры (просмотр). В случае отсутствия ведущего преподавателя аттестационные испытания проводятся преподавателем, назначенным письменным распоряжением по кафедре

Инвалиды и лица с ограниченными возможностями здоровья, имеющие нарушения опорно-двигательного аппарата, могут допускаться на аттестационные испытания в сопровождении ассистентов-сопровождающих.

Оценка результатов устного аттестационного испытания объявляется обучающимся в день его проведения.

Экзаменатору предоставляется право задавать обучающимся дополнительные вопросы в рамках программы дисциплины текущего семестра, а также, помимо теоретических вопросов, давать задачи, которые изучались на практических занятиях.

## **6.4. ИТОГОВАЯ АТТЕСТАЦИЯ**

### **1. Форма проведения итоговой аттестации**

Итоговая аттестация по дисциплине проводится в форме зачета.

### **2. Материалы, устанавливающие содержание и порядок проведения промежуточных и итоговых аттестаций**

Вопросы к зачету повторяют тематику занятий.

### **3. Критерии оценки**

1. Оценка «зачтено» выставляется студенту, который

— прочно усвоил предусмотренный программный материал;

— правильно, аргументировано ответил на все вопросы, с приведением

примеров;

— показал глубокие систематизированные знания, владеет приемами рассуждения и сопоставляет материал из разных источников: теорию связывает с практикой, другими темами данного курса, других изучаемых предметов

— без ошибок выполнил практическое задание.

Обязательным условием выставленной оценки является правильная речь в быстром или умеренном темпе.

Дополнительным условием получения оценки «зачтено» могут стать хорошие успехи при выполнении самостоятельной работы, систематическая активная работа на практических занятиях.

2. Оценка «не зачтено» Выставляется студенту, который не справился с 50% вопросов и заданий, в ответах на другие вопросы допустил существенные ошибки. Не может ответить на дополнительные вопросы, предложенные преподавателем. Целостного представления о взаимосвязях, компонентах, этапах развития культуры у студента нет.

## **7. Перечень основной и дополнительной учебной литературы**

Литература расположена в ЭБС «Книгафонд» <http://www.knigafund.ru/>.

### **Основная литература:**

1. Стельмашонок, Н.В. Монументально-декоративное искусство в интерьере : [12+] / Н.В. Стельмашонок. – Минск : РИПО, 2015. – 180 с. : ил. – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=463344> – Библиогр. в кн. – ISBN 978-985-503-536-8. – Текст : электронный.

### **Дополнительная литература:**

1. Академическая живопись [Текст]: учеб.-метод. комплекс для студентов очной и заочной форм обучения по направлению подготовки 54.03.02 (07600.62) «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», профиль «Художественная керамика»/ авт.-сост. В.Н. Коробейников. — Кемерово: КемГУКИ, 2014. — 95 с.

2. Алексеева, И.В. Основы теории декоративно-прикладного искусства / И.В. Алексеева, Е.В. Омеляненко ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Южный федеральный университет". – Ростов-на-Дону : Издательство Южного федерального университета, 2010. – 184 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=240956> – ISBN 987-5-9275-0774-0. – Текст : электронный.

3. Бесчастнов Н.П. Сюжетная графика: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Графика»/Н.П. Бесчастнов — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 399 с.: ил.; 32 с. цв. ил.: ил. — (Изобразительное искусство).

4. Глазова М. В., Денисов В. С. Изобразительное искусство. Алгоритм композиции. — М.: Изд-во «Когито-Центр», 2012. — 220 с. — 378 ил.

5. Истомин С. Батальная картина. — М.: Изд-во Белый город, 2008 г. — 48 с.

6. Кошаев, В.Б. Декоративно-прикладное искусство: понятия; этапы развития / В.Б. Кошаев. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2014. – 288 с. : ил. – (Изобразительное искусство). – Режим доступа: по подписке. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=260776> (дата обращения: 18.11.2019). – Библиогр.: с. 270-271. – ISBN 978-5-691-01531-1. – Текст : электронный.

7. Кей Э. Декоративный дизайн: Лучшие идеи. М.2008

8. Миненко Л. В. М62 Декоративно-прикладное искусство и народные художественные промыслы в структуре традиционной культуры России и художественные промыслы Западной Сибири: учеб. пособие/ Л.В. Миненко. — Кемерово: КемГУКИ, 2006. — 111 с.

9. Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство: Учебное пособие - ("Профессиональное образование") (ГРИФ) М.2007

10. Свешников А. В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. — М.:ВГИК, 2012. — 352 с.: ил.

11. Суриков Волошин М. А. — М.: Изд-во «Директ-Медиа», 2012 г. — 88 с.

## **8. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»**

1. Википедия — свободная энциклопедия — <https://ru.wikipedia.org>;
2. «Проект Novate.Ru» <http://www.novate.ru/>;
3. «AD Magazine Architectural Digest. самые красивые дома мира» <http://www.admagazine.ru/>.

## **9. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля)**

### **9.1 Методические рекомендации студентам**

Работа над заданиями должна носить поисково-творческий характер. Она не должна сводиться к прямому раскрытию представленных на лекционных заданиях типов-схем композиционного решения. Необходимо создание оригинальных композиций. Выполнению такой учебно-творческой работы способствует широкое использование самых разных средств и приемов построения композиций, но в строгих рамках решения отдельных композиционно-художественных задач. Только при таком использовании развивается композиционное мышление и художественный вкус учащихся.

1. «Основные принципы организации декоративной композиции».

В ходе изучения раздела «Основные принципы организации декоративной композиции» происходит закрепление самостоятельно изученного теоретического материала. На стадии эскизных разработок должны быть представлены различные варианты композиции —

симметричные и ассиметричные, с преобладанием статического начала и динамичные решения. Основное внимание при выполнении композиции следует уделить поискам как можно большего количества возможных способов решения поставленной задачи с тем, чтобы приучить будущего художника к свободе мышления в работе. Поиски ведутся непосредственно в обозначенном формате в тоновом варианте.

Задания предполагают изучение арсенала композиционных форм с целью анализа внутренних законов построения изображения, геометрического синтаксиса произведения. Собственно, это и составляет задачу теории композиции. Эти геометрические формы: композиционные схемы, конструкции, структуры называют «образной геометрией», подчеркивая тем самым связь плоскостных форм с образной и смысловой стороной изображения.

Наиболее простые и повторяющиеся композиционные построения проявляются в произведениях как разновидность наиболее часто повторяющихся приемов. Практика искусства выявила целый ряд широко используемых построений, которые выражаются определенными геометрическими схемами. Умение свободно и осознанно оперировать различными сочетаниями композиционных узлов, построенных в соответствии с различными схемами особенно необходимо художнику, работающему в архитектуре. В большинстве произведений стенописи можно найти сразу несколько композиционных схем, обогащающих друг друга. Особенно актуально разнообразие в решении основных смысловых узлов при работе над композицией фризového характера, построенной по принципу развития ритмического движения в формате.

Потребность поиска пластической основы композиции неизбежно приводит к анализу внутренних законов построения изображения, к анализу геометрического синтаксиса произведения. Наиболее простые и повторяющиеся композиционные построения вполне переводимы на язык определенных геометрических форм. Эти геометрические формы:

композиционные схемы, конструкции, структуры, называют «образной геометрией», подчеркивая этим связь плоскостных форм с образной и смысловой стороной изображения. Изучение арсенала композиционных форм составляет задачу теории композиции.

Все композиционные структуры в большей или меньшей степени используют прием скоса угла, (или замыкания, «закрепления»). Чтобы избежать однообразия, закрепление угла достигается различными способами: тональной, цветовой и ритмической нагрузкой или наоборот отсутствием любой нагрузки, срез угла может быть диагональным, прямоугольным, дугообразным, волнистым — при этом значительно варьируются размеры. Здесь композиция приобретает опорные углы, превращаясь в замкнутую структуру.

При замыкании четырех углов получается композиционный ромб, например, в работе Леонардо «Битва Ангиари». Четкий ромб можно найти в изображениях с параллельной перспективой, например, в персидских миниатюрах. Все «ромбические» композиции довольно симметричны, от них один шаг до структуры с осью симметрии.

Пример плавного перехода одной схемы в другую «Рождение Венеры» Боттичелли, где обозначены четко срезанные верхние углы и нечеткие «ответы» в нижних углах, которые строят ромб с осью симметрии — фигурой стоящей Венеры. Линии закрепления верхних углов, опускаясь вниз по фигурам аллегорий ветров слева и по фигуре, подающей покрывало справа, превращаются в боковые грани треугольной композиции.

Структура композиционной диагонали редко встречается в чистом виде, ибо в этом случае плоскость насыщается очень неравномерно. Обычно имеет место преимущественное диагональное развитие, часто подкрепленное смысловым содержанием композиции.

Диагональные композиции сочетаются с горизонтальным и вертикальным строем, а также и с более сложными схемами («веер»). По принципу дополнительности диагональные структуры «останавливаются» в

движении пересечением другой диагонали, что ведет к образованию правильной крестообразной схемы, называемой «Андреевский крест». Знаменитая икона «Георгий, побеждающий змея» — яркий пример крестообразной структуры.

Леонардо да Винчи считается отцом треугольной композиции, однако в некоторых его произведениях треугольнику основания, обычно «наполненному» фигурами, соответствует треугольник верхний, пейзажный. Таковы «Мадонна в гроте», «Поклонение волхвов».

Структура креста получает дальнейшее развитие в разновидности «жук». «Треугольник» тоже имеет развитие: фреска Пьеро де ла Франчески «Встреча царицы Савской» в очертаниях групп людей отдельно и в сочетании с пирамидальными деревьями содержит композиционную структуру подобных треугольников.

«Веерообразная» композиция, всегда очень значительная и торжественная, часто применяется в культовых произведениях. Мощный потенциал этого приема используется в тех случаях, когда нужно показать освобождение энергии, нечто вроде «Взрыва», который может звучать как апофеоз или трагедия. Гуттузо применил эту схему в своей картине «Распятие».

Дугообразные композиции необычайно разнообразны и наиболее распространены в изобразительном искусстве. Ритмически очень последовательную дугообразную структуру мы находим во фреске Ороско «Объятие». Эти структуры часто симметричны, всегда многослойны и порой достигают эпического звучания (например, в «Страшном Суде» Микеланджело).

Композиционные круговые разновидности присущи, естественно, плафонным росписям и вообще изображениям, заключенным в форму круга.

Существуют схемы:

- центрально-осевые («Троица» Рублева);
- радиальные («Знаки Зодиака» О Гормана на библиотеке в Мехико);

— концентрические (чаще всего это орнаментальные композиции, например декоративные полы в Сикстинской капелле).

Композиции в нескольких кругах встречаются довольно часто в росписях, когда соответствующая архитектурная среда как бы «подсказывает» решение, рождающее замкнутую композицию, — там, где имеются арки, купола и т.д. Например, у мексиканцев, так любивших сложные композиции.

Существуют также примеры многочисленных частных структур, иногда очень распространенных у современных монументалистов: например «Елочка», спираль, зигзаг, который можно рассматривать в виде схемы Z как вариации S-образной схемы.

Помимо вышеперечисленных разновидностей существуют сложносоставные структуры, которые всегда можно рассматривать как соединение менее сложных составляющих известных уже разновидностей.

1. Все композиции выполняются как в тоновом, так и в колористическом вариантах. Тоновый вариант выполняется в три тона: черный — серый — белый. Колористический вариант выполняется в три цвета. Цвет как эквивалент тона.

2. В цветовом варианте работа проводится в три колера, допускаются растяжки и смешивание колеров.

3. При выполнении задания используется пластически-плоскостной изобразительный принцип.

2. Методические указания к выполнению задания «Стилизованный натюрморт».

Жанр натюрморт наиболее показателен и многообразен в плане изучения признаков декоративной стилизации. В нем работали многие большие мастера, и история мирового искусства дает нам множество разнообразных по своей стилистике образцов декоративного натюрморта.

Натюрморт — жанр изобразительного искусства, показывающий различные предметы, организованные в единую группу. Специфика жанра



подразумевает повышенное внимание художника к структуре объемов, фактуре поверхности предметов и характеру их пространственных соотношений.

Рассмотрим, как решали эти вопросы художники, работавшие в декоративной манере. Автор может создать в натюрморте сложный образ, имеющий определенное значение, как, например, петроградские натюрморты К. Петрова-Водкина, обостренные по постановке и композиции, включающие в себя философское осмысление современности.

Мастера фовизма (А. Матисс, А. Дерен) шли по пути выявления декоративно-экспрессионистических возможностей цвета и фактуры, используя активные сочетания основных цветов и сочные фактурные мазки. Для натюрмортов А. Лентулова, Р. Фалька, Н. Гончаровой характерен культ единства формы и цвета, процесс интерпретации, стилизации природы в их натюрмортах идет в этом направлении.

Представители кубизма (П. Пикассо, Ж. Брак) стремились утвердить новые методы передачи пространства и формы, используя аналитический способ изображения предметов разложением их на простейшие геометрические объемы, «вскрывая» их внутреннюю структуру. Цвет в натюрмортах кубистов, выделяя отдельные грани предмета, одновременно и усиливает, и дробит объем, придавая холстам декоративное начало и превращая их в красочные плоскостные панно. Пикассо создал серию натюрмортов, в которых стремился к чистоте простейших форм, максимально упрощая предметы. Он изобрел строго организованную систему плоских цветовых пятен, взаимосвязанных и тщательным образом распределяемых на плоскости холста. Использование модификаций в виде фактурных пятен приводили к дополнительным цветовым эффектам.

Фовисты, протестуя против художественных традиций XIX в., создавали колористические контрасты интенсивных пятен и острые композиционные ритмы, часто обращаясь к «примитивному», а также средневековому и восточному искусству. Натюрморты Матисса — одного из

лидеров фовизма — отличаются изысканной нарядностью чистой цветовой гаммы, музыкальностью линейных ритмов и полной композиционной и декоративной соподчиненностью всех компонентов.

Декоративные натюрморты И. Машкова были созданы под влиянием кубистов и фовистов. Художник активно применяет цветовые и фактурные средства, передавая пластическую жизнь предмета в среде, преувеличивает размеры объектов для достижения эффекта зрелости, тяжести цветового плода, пользуется экспрессией контурного рисунка и сочной манерой письма.

Очень декоративны праздничные по колориту натюрморты М. Сарьяна, находившегося под влиянием А. Матисса и П. Гогена.

Много работавший в области натюрморта А. Куприн близок к кубистам: натура изображается у него так, чтобы была ясна ее геометрическая первооснова. Предметы выполнены упрощенно, схематично. Контур и объемы их предельно лаконичны. Художник нарушает формы предмета, сжимает, пользуется большими плоскостями, планы наслаиваются друг на друга, лишь намекая на глубину. Стремление к обобщению свойственно натюрмортам А. Куприна и в цветовом решении картины, ее общая гармония устанавливается заранее, подчиняя все. Декоративность и преднамеренная плоскостность композиции, чистые, иногда несколько утрированные цвета, резкое упрощение контура, простота форм — качества, которые в синтезе работают на стиль автора.

Ознакомившись с наследием нескольких наиболее ярких и ставших классиками художников, постараемся выделить наиболее важные приемы для достижения своего стиля в натюрморте. Можно проследить это и на работах студентов. Обучаясь, они одновременно демонстрируют многообразие подходов к стилизации, которое основывается на индивидуальности каждого, его собственном умении увидеть красоту и довести ее до единой стройной системы, используя накопленные знания и творческий потенциал.

Чтобы в декоративном натюрморте состоялась стилизация, он должен отвечать не только условностям, характерным для декоративного искусства, а быть выстроенным в едином плане, т.е. все изображаемые объекты, как и все изобразительные средства — линия, фактура, цвет — должны работать на утверждение одного композиционного принципа, одной главенствующей идеи.

Натюрморт может быть декоративным за счет изменения формы объектов, использования активных цветовых контрастов, введения декоративного контура и др. Но в нем не будет стиля, если не возникнет цельность всех компонентов.

Любая постановка натюрморта на чем-то строится: либо на вертикали доминирующего кувшина, либо на выразительности декоративного задника-подноса, либо на своеобразной красоте букета цветов, т.е. обязательно есть что-то главное, привлекающее внимание, вокруг которого все располагается. Это главное нужно вычлениить, сделать на нем акцент, может быть, утрировав его пластику, подчинить этому основному объекту все остальное в композиции.

Стилизация может идти по пути предельного упрощения и доведения до предметных символов, а может, наоборот, за счет усложнения формы и активного наполнения изображения декоративными элементами, если это созвучно основной идее построения композиции.

Можно построить натюрморт на плавной тягучей пластике силуэтов кувшинов и драпировок и на введении такого же типа декора, используя нежные пастельные цветовые сочетания и мягкий ненавязчивый рисующий контур. А можно взять за основной композиционный принцип рубленые прямоугольные формы с динамикой линий и контрастными цветовыми сочетаниями, наполняя их упрощенным геометрическим декором.

В процессе обучения возможности стилизации в композиции натюрморта будут отрабатываться на конкретных постановках, так как любая теория мертва без практических упражнений.

Большую роль при выполнении задания играет постановка. Необходимо, чтобы каждый натюрморт был понятен, имел свой характерную особенность, композиционную зацепку, повод или мотив для переработки и стилизации; маловыразительная постановка не даст желаемых результатов.

Начинать выполнение практического задания необходимо с внимательного анализа. Нужно изучить обстановку, внимательно рассмотрев ее с разных точек зрения, так как неожиданный ракурс может натолкнуть на композиционную идею. Далее нужно сделать ряд поисковых эскизов различного характера. Можно выполнить графические поиски композиции натюрморта, ее фрагментов или отдельных предметов, стараясь максимально разнообразить эскизно-поисковый этап.

После того, как ориентировочный стиль пластики определился, делаются композиционные варианты постановки в целом, чтобы добиться выразительности и остроты изображения. Поэтому не нужно спешить сразу выполнять окончательный вариант, следует попробовать отработать другие пластические ходы, чтобы окончательно убедиться в верности найденного решения.

Любой объект натюрморта может быть переработан фантазией и способностью подметить характерное; можно утрировать природную форму, доведя ее до максимальной остроты, например, предельно округлить пузатенький кувшин, активно вытянуть удлиненную форму груши, подчеркнуть пластику предметов нанесением декоративного рисунка. Важно при этом исходить из особенностей конкретного объекта, нецелесообразно, например, круглую форму заменять на квадратную и наоборот.

Возможно изменение соотношений пропорций как внутри одного предмета, так и между несколькими.

Допускаются различного рода условности: предметы можно подвешивать в воздухе, преломлять их форму, изгибая и наклоняя в стороны, устанавливая их на мнимой, условной плоскости. Один и тот же объект в композиции может восприниматься с нескольких точек зрения, например,

основание кувшина изображается фронтально, а горлышко — развернуть, как будто на него смотрят сверху, или блюдо с фруктами одновременно показано и сбоку (передняя половина), и сверху (дальняя половина), что дает возможность увидеть лежащие на блюде фрукты.

Если необходимо показать перспективу в натюрморте, то делать это надо достаточно условно. Избегая выхваченных из действительности натуральных ракурсов нужно превращать их в оправданные, композиционно осмысленные развороты формы. Все приемы должны работать на выявление выразительности композиции и предметов в ней.

Можно передвигать предметы в композиции, менять их местами, увеличивать или уменьшать их количество, вводить дополнительные объекты, добавлять недостающие драпировки или фрукты для заполнения пространства, но главное сохранить суть и узнаваемость постановки.

К поиску цветовых вариантов следует подойти обдуманно. Можно сохранить цветовой колорит данной постановки полностью, меняя при необходимости лишь тональные отношения; можно также значительно дополнить его новыми сочетаниями. Нецелесообразно совсем отказываться от цветовых тонов, которые предлагаются, так как при составлении натюрморта предметы подбирают по цвету, и это нужно использовать. Применить активные контрасты или мягкие тональные сочетания зависит от пластического хода постановки. Динамический ритм «рубленых» плоскостей имеет смысл подчеркнуть тональными и цветовыми контрастами взаимодополнительных цветов. В мягкой пластике изгибающихся форм существующие контрасты можно сгладить колоритом родственных сочетаний или введением орнаментальных рисунков.

Возможностей для стилизации много, важно одно: все используемые приемы должны работать на выявление идеи, быть обдуманы, взвешены и отвечать одной самой главной задаче декоративной выразительности, ибо «декор» означает «украшение», следовательно, стилизованный натюрморт

должен служить украшением любого интерьера, дополняя его и не внося диссонанса в сложившийся ансамбль.

Для того чтобы стилизованный натюрморт был выполнен правильно, кроме поиска композиционного и цветового решений, необходимо работать и над рядом других задач и проблем, которые были рассмотрены ранее.

В первую очередь, любой натюрморт, в том числе и стилизованный, должен быть уравновешенным. В стилизованном натюрморте необходимо решить, в каком случае отдать предпочтение статике, динамике. Если композиция выполняется из форм, тяготеющих к наклонным линиям или острым углам, то имеет смысл применить динамический способ равновесия, утвердив общую идею движения и в цветовом колорите, используя активные цветовые и тональные контрасты взаимодополнительных цветов. Возможно, также членение плоскости на неравные части.

Если в композиции участвуют формы строгих очертаний, лучше использовать статику, симметрию, с использованием спокойного, нежного колорита родственных цветов, малоактивных контрастов и, если есть необходимость, членение композиционной плоскости на равные части. Любая стилизованная композиция во избежание вялости должна иметь композиционный центр или доминанту.

При работе над стилизованной композицией важно обращать внимание на пластику форм, их выразительность и декоративность, не забывая при этом об основных принципах построений, постоянно заботясь о правильном размещении предметов на плоскости, что впоследствии отработается до автоматизма и войдет в профессиональную привычку.

В процессе выполнения задания студенты работают над освоением применения в плоскостной композиции приемов работы с пятном и линией. Изучаются возможности ритмической тоновой и цветовой организации плоскости. Одна и та же композиция выполняется методом силуэтного решения, затем методом «раскладки», затем линейно. По мере освоения возможностей каждого из этих методов создается композиция с

одновременным применением всех трех приемов на основе изученных композиционных схем.

Выполнить композиции декоративных натюрмортов, используя три возможных варианта заполнения плоскости

- сплошное — «ковровое заполнение»,
- частичное — «островное» заполнение,
- вставка — «медальон» «клеймо».

Во всех композициях должно оставаться единство трактовки пластического языка, а также раскрываться одна и та же тема. Все композиции выполняются в пластически-плоскостной системе, в одном и том же колорите.

3. Методические указания к выполнению задания «Стилизованный пейзаж»

В процессе выполнения этого задания студенты знакомятся с основными разновидностями пейзажных изображений в монументальной стенописи, изучают специфику трактовки сельского и городского, архитектурного и индустриального, морского и речного пейзажа на примерах лучших образцов пространственных в решений в росписях всех времен и народов. Монументальному пейзажу свойственна широкая живопись и обобщенные формы, поэтому при работе над эскизным проектом в этом задании не ставится задача достигнуть иллюзорности изображения. Средства художественной выразительности — в данном случае, приемы передачи световоздушной среды — подчиняются художественной задаче; пейзаж в первую очередь должен вызывать определенные ощущения и настроения. Пейзажные изображения по пространственному принципу подразделяются на открытые, полуоткрытые, полужакрытые и закрытые. В зависимости от смысловой концепции росписи студент выбирает арсенал средств для трактовки пейзажных элементов.

Если попытаться охватить мировое изобразительное искусство всей человеческой истории с точки зрения различных способов изображения, то

можно выделить два основополагающих изобразительных принципа — принцип пластически- плоскостного и принцип объемного изображения, которые развиваются в истории искусств последовательно и параллельно, чередуясь и пересекаясь. В определенные эпохи они переплетаются и рождают промежуточные формы.

В разных странах этот процесс идет не синхронно и неравномерно и зависит от общих условий культурного развития; в различные периоды какой-либо принцип мог преодолевать и даже полностью подавлять другой. И только в нынешнем столетии оба принципа становятся равноправными, обретают самоценность, освободившись от принадлежности к определенным течениям и школам. Этот процесс достаточно труден, однако свободное развитие каждого художественного принципа призвано выступать и фактором и условием обогащения другого.

#### 4. Объемно-пространственный (глубинно-изобразительный) принцип.

«Проявлялся» в тех произведениях мирового искусства, где с помощью светотеневых, живописных, перспективных и других средств передавалось на плоскости ощущение глубины пространства, иллюзорного объема, воздушной среды и т.п. Известно, что восприятие мира древними греками способствовало использованию как глубинно-изобразительной, так и плоскостно-графической передачи смысла: во втором случае античное искусство использовало традиции Египта.

Основателем глубинно-изобразительного метода считается греческий мастер монументальной живописи второй половины V в. до н.э. Аполлодор. В своем искусстве он не только использовал пространственную перспективу, но и применил эффект светотени. Но может быть потому, что работы Аполлодора не сохранились, наиболее известным стал его ученик Зевксид, развивший открытые учителем приемы изображения.

В XV в. флорентийский архитектор, скульптор, поэт Филиппо Брунеллески «открыл» приемы перспективного построения пространства на



плоскости в двух своих архитектурных ведутах. И практика передачи объема и пространства в изображении, распространившись по всей Италии, стала обязательной в профессиональной подготовке будущих художников. В моменты наибольшего увлечения перспективой художественные достоинства произведения вообще отрицались, если в нем не применялась прямая перспектива. В этот период происходит настоящая революция в изобразительном языке, в иллюзорной передаче объема и пространства. Леонардо да Винчи поднял на необычайную высоту технику «сфумато» — нюансной передачи объемно-пространственной формы.

Новый заряд глубинно-изобразительному формообразованию дали некоторые популярные направления XX века. Так, весьма объективно увлекалось линейной и воздушной перспективой художественное течение сюрреализма.

Искусство советского периода идеи глубинного и объемного изображения наиболее широко реализовались в 30-50-е годы.

##### 5. Пластически-плоскостной изобразительный принцип.

Известно, что живопись началась с линии. Во всяком случае, самые древние наскальные изображения представляют собой линейные рисунки. В более поздних пещерных росписях появляются пятно, тон, цвет и даже моделировка объемов. Характерным для пластически-плоскостного изобразительного принципа выступает линейно-графическое и живописно-плоскостное изображение. Диапазон произведений здесь необычайно велик, во все времена от древних наскальных росписей до современности, этот художественный принцип обязательно «обретал» право на существование в какой-нибудь из культур.

Изображение «распластывается» на плоскости — в этом первичная условность, влияющая на систему передачи формы в пространстве. Изображение всегда «помнит», что является «второй природой», не реальной

формой в пространстве, а ее знаком, символом, более или менее подробно, иногда иллюзорно описывающим форму, рассказывающим о ней.

«Решать» плоскость (формат) — это значит гармонично увязывать, уравнивать изобразительно-выразительные элементы, зрительно не разрушая плоскость. Плоскостная композиция значительно отличается как от композиции в пространстве, так и от композиции в иллюзорном пространстве (при иллюзорной передаче глубины и объема), степень условности здесь значительно выше. С плоскостной изобразительной системой необычайно легко согласуются закономерности колористической живописи.

Видимо не случайно на контрастных цветовых отношениях и принципах пластически-плоскостной изобразительности базируется народное искусство всех континентов и эпох. Различные силуэтные изображения, разнообразные аппликации и т.п. — вот школа плоскостных пластических изображений, весьма характерная для народного орнаментального искусства. «Философия» пластически-плоскостного изображения органично вписывалась в миросозерцание самых разных культур. Так, этот принцип был основным в искусстве Древнего Египта, где уже возникли и сложились архитектура, монументальная живопись и монументальная скульптура. Проявился он там буквально везде: в пейзаже, архитектуре, аксессуарах. Фигуры людей и животных изображались только плоскостно, а в изображении человеческого тела выбирались наиболее характерные проекции: голова и нога в профиль, торс — анфас.

В европейском искусстве, вплоть до эпохи Возрождения (за исключением поздней Античности), живопись в основном развивалась в пределах системы плоскостности, что можно объяснить многочисленными социальными, религиозными, культурными причинами. П.А. Флоренский писал, что уже уровень знаний Древнего Египта позволял применение геометрической перспективы. Она использовалась в Древней Греции и Риме. Поэтому вытеснение в эпоху Средневековья прямой перспективы было обусловлено не отсутствием знания, а особой идейной задачей.

Пластические изображения этого периода тяготели к простым ортогональным проекциям, избегали ракурсов, особенно сложных, стремились к статичным позам. Если изображалось движение, то обычно фиксировался переходный момент от одной позы, одного направления движения к другому, то есть выбирался опять-таки — статический момент.

Эта промежуточная фаза любого движения — «застывшее движение» — весьма характерна для пластически-плоскостного изображения. Но кроме пластического эффекта важной была, и семантическая сторона «застывшего движения», несущая печать не сиюминутности, вечности.

Последовательные колористические поиски художников почти всегда приводили к ограничению изображенной глубины пространства, а затем и к плоскостности изображения — это хорошо видно на примере творчества фовистов, особенно Матисса. Не случайно импрессионисты, а потом фовисты активно заинтересовались и изучали искусство стран Востока — Индии, Японии, Персии. Василий Кандинский, основоположник абстракционизма, которого советские искусствоведы перестали признавать русским и причислили к немецким экспрессионистам, нежно любил русский лубок и не раз напоминал, что сформировался как художник под влиянием русского народного искусства.

Помимо двух основных принципов изображения существуют переходные формы, разрабатывающие диапазон «малых глубин». Их можно отнести к третьей формообразующей категории — к «многослойной глубинности». Примеры многослойной глубинности можно увидеть в произведениях, выполненных как в пластически-плоскостном формообразующем ключе, так и в глубинно-изобразительном. Там, где используется параллельная перспектива (или прием изометрии) глубина изображения формируется последовательными «планами», слоями. Подобных планов может быть достаточно много, например, в китайских и японских свитках. Принцип многослойной глубинности широко применяется в монументальном искусстве, поскольку богат пластическими

возможностями: здесь художник свободнее в выборе изобразительных средств.

В процессе изучения методов построения пространства на плоскости студенты должны понять, что искусство, за редким исключением, не терпит смешения разных методов, стилей, стилистических приемов.

В процессе работы студентами выполняются композиции:

1. Пластически-плоскостная композиция — простые ортогональные проекции, отсутствие ракурсов, статичные позы, сохранение плоскости стены;

2. Диапазон малых глубин — композиция строится четкими планами и основывается с одной стороны на рельефной форме, на отношении фигур к некой основной плоскости, а с другой стороны на пространстве, построенном по законам перспективы и дополняющем эту плоскость;

3. Глубинно-изобразительный принцип предполагает объемно-пространственное изображение, созданное с помощью светотеневых, живописных и перспективных средств.

Задание предполагает развитие темы городского пейзажа в процессе трансформации пластически — плоскостной изобразительной системы в глубинную через переходную форму — диапазон «малых» глубин.

6. Методические указания к выполнению задания «Цвет в декоративной композиции».

В произведениях стенописи существует два вида основных колористических решений: колорит-контрастные цвета и гамма-сближенный колорит.

Закономерности колорит-контрастной живописи наиболее легко согласуются с плоскостной изобразительной системой. Не случайно на контрастных цветовых отношениях и принципах пластически-плоскостной изобразительности базируется народное искусство всех эпох и континентов. Чистые, эмоционально-насыщенные цветовые отношения являются

необходимой заменой натуральному цвету. Различные силуэтные изображения, разнообразные аппликации и т.п. — школа плоскостных пластических изображений, весьма характерная для народного орнаментального искусства.

Последовательные колористические поиски художников почти всегда приводили к ограничению изображенной глубины пространства — это хорошо видно на примере творчества фовистов, особенно Матисса. Известно необычайное увлечение Матисса древнерусским искусством: он неоднократно признавал, что иконопись оказала на его творчество глубокое и сильное влияние. Ярким примером колорит-контрастных решений в стенописи могут служить росписи храмов Индии, Японии, Персии.

Линейно-тоновая композиция в колорит-контрастных цветах создается способом «решения плоскости» с помощью линии, пятна, цвета, т.е. когда плоскость не нарушается иллюзорным объемом или пространством. Сопоставление изображаемых объектов немасштабно и плоскостно, пространство и предметы на плоскости изображаются не «как вижу», а «как знаю». Размеры и величины предметов не имеют масштабных отношений. Объекты изображения могут быть даны в обратной перспективе.

Композиция, построенная на колорит-контрастных цветах отличается ясными и крупными цветовыми отношениями, тяготеющими в конечном счете к противоположным цветам: красный — зеленый, оранжевый — синий, желтый — фиолетовый и т.д.

Колористическое решение — профессионально очень трудная задача, «колорист» звучит для живописца высшей похвалой. Композиции, построенные по колорит-контрастной схеме, характерна для средневекового искусства, будь то древнерусские фрески или готические витражи.

Гамма, в отличие от колорита, предполагает отношения сближенных цветов и широко используется только профессиональными художниками. Если в стенописи используется принцип гаммы, то цветовая задача

значительно облегчается. Однако нюансировка требует не только развитого вкуса, мастерства, но и безошибочной интуиции.

Подавляющее большинство росписей Древнего Египта выполнены в гамма-сближенном колорите, почти все мозаики стран Магриба построены по этому принципу. Гамма широко используется и в современном монументальном искусстве, в жилых интерьерах. Особенно эффектно это смотрится, когда сам интерьер построен по принципу контрастных цветовых отношений.

7. Методические указания к выполнению заданий по теме «Эскиз монументально-декоративной росписи» (интерьер, экстерьер).

В процессе выполнения заданий студенты изучают способы размещения произведений в архитектурных сооружениях.

Подавляющее большинство произведений монументального искусства создается на стене вертикальной плоскости. Однако нередки случаи, когда в общем решении интерьера доминирующая роль отводится горизонтальной плоскости пола, что обусловлено особенностями тектонических характеристик и функциональным назначением объекта (недостаточная высота помещения, нежелательность концентрации внимания зрителя на каком-то определенном смысловом узле интерьера). Монументально-декоративная композиция, основанная на гражданских мотивах и глубоких философских размышлениях не всегда уместна в помещении казино, рынка или бани; в то же время необходимо присутствие декоративного пятна и в этом случае архитектор задействует плоскость пола, являющуюся объектом приложения сил художника-монументалиста. Однако место расположения композиции не является жестким ограничивающим началом в выборе степени насыщенности изобразительными элементами. В античной архитектуре, как известно, значительное распространение получили декоративные мозаичные полы, прежде всего в термах. В мозаике

набирались не только орнаментальные мотивы, но и анималистические и даже сюжетные фигурные композиции.

Способы размещения монументальной росписи во многом определяют выбор материала, техники исполнения и т. д. По вполне понятным причинам композиция в технике сграфитто или росписи неприемлема для размещения на полу. Материал исполнения — смальта, флорентийская мозаика, наборный паркет; современные технологии также предоставляют художникам возможность использования композиций с подсветкой.

Специфика восприятия зрителем горизонтальной поверхности пола предполагает поэтапное рассмотрение частей композиции. Этот фактор во многом определяет композиционную структуру и масштабный строй при создании эскизного проекта.

На протяжении последнего десятилетия в оформлении интерьеров индивидуальной застройки наблюдается востребованность плафонных композиций растительно-геральдического характера, выполненных в пластически-плоскостной системе. Архитектор согласно пожеланиям заказчика создает образ интерьера в определенном стилистическом ключе и, в подавляющем большинстве случаев, это классицизм. Симметричность в организации декоративной плоскости, тонкая детализировка в разработке элементов, плоскостной или малоглубинный изобразительный принцип, применение живописи — плафонные композиции, напоминающие росписи потолков эпохи барокко и в русских интерьерах 19 века.

Совместно с ведущим преподавателем студенты выбирают интерьер индивидуальной застройки офисного типа (частной клиники, частного детского сада, представительства фирмы и т. д.) с тем, чтобы были варианты выбора трактовки направленности. Колористическое решение выбирается в соответствии с профилем назначения объекта

Экстерьерные произведения монументально-декоративного искусства обычно обладают более простыми тектоническими решениями и меньшим количеством масштабов изображений по сравнению с интерьерными

композициями, что вызывается необходимостью сохранения архитектурного образа сооружения (в его связях со средой), его основных членений, сохранения целостности восприятия всего здания, его силуэта и т. д. Пожалуй, на всем протяжении истории искусств в экстерьере почти безраздельно царствовала скульптура, если не считать цветной облицовки, окраски и орнаментальных украшений архитектуры. Отдельные примеры, такие, как изразцовые рельефы фантастических зверей на воротах Иштар в Вавилоне, ступа Бодхнатх близ Катманду с огромными нарисованными глазами или фрески на порталах русских церквей, — исключения и лишь подтверждают общее правило. Готические витражи практически не «работали» в экстерьере, не имея сильной подсветки изнутри. В конце прошлого столетия на фасадах все чаще начинают появляться майоликовые и мозаичные изображения, в которых получают

Монументальные произведения в экстерьере преимущественно сориентированы на использование больших масштабов: весьма значительно влияние градостроительной ситуации, ансамблевых зависимостей. Чаще всего произведение просматривается издалека, с различных точек и расстояний, что не может не отражаться на композиции и специфике трактовки изобразительного языка. Колористические решения экстерьерных произведений строятся, в основном, на более контрастных и ярких цветовых сочетаниях с широким использованием тональных и фактурных контрастов, совмещением и применением различных материалов.

В монументальной композиции экстерьерного характера наиболее ярко выявляется комплексное воздействие трех основных аспектов — содержательного, функционально-пространственного и пластического.

1. Содержательный аспект. Имеет несколько уровней:

а) Уровень меры, необходимости, определяющий оправданность, уместность, обусловленность существования в данной среде той или иной росписи, рельефа и т. д.



б) Уровень целевого назначения — отвечает содержательной определенности сооружения

в) Уровень образной направленности, предполагающий соответствие образного строя произведения образу архитектуры, способствующий целостности художественного замысла.

2. Функциональный аспект. Степень приемлемости монументально-декоративных произведений по отношению к различным видам архитектуры определяется прежде всего функционально: будь то архитектура общественных, промышленных и общественных сооружений или архитектура малых форм и средств передвижения, или садово-парковое искусство. Наибольшее применение монументальное искусство находит в архитектуре общественных зданий (последние несколько лет интенсивное строительство индивидуального жилья сделало росписи, мозаики, витражи и т. д. востребованными частным заказчиком.).

3. Пластический аспект. Предполагает стилистическое, масштабнотектоническое и фактурно-колористическое единство в произведении. Стилистическое единство определяется и формируется различными факторами: распространенными течениями в искусстве. Содержанием произведения и, конечно, назначением здания и его окружением. Однако существуют еще специфические изобразительно-выразительные средства, непосредственно перекликающиеся с архитектурной стилистикой, выбор которых при создании монументального произведения имеет огромное значение. Здесь творческая индивидуальность художника, его оригинальность, не должны вступать в противоречие с оригинальностью архитектора. Особое значение эта проблема приобретает там, где встречаются разные стили и эпохи (колониальная архитектура Мексики и революционное содержание фресок мексиканских художников — примат содержания изображений вплоть до полного пренебрежения архитектурной ситуацией).

## **10. Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса (включая программное обеспечения и информационно-справочных систем)**

Для освоения данного курса необходимо обязательное использование браузеров для работы в сети Интернет, поисковых машин, а также следующих информационных ресурсов:

1. Программа для обработки растровых изображений Adobe Photoshop
2. Офисный пакет LibreOffice; Лицензия GNU LGPL (Редакция 3 от 29.06.2007)
3. ЭБС «Университетская библиотека онлайн» <http://biblioclub.ru>
4. Электронная информационно-образовательная среда АНО ВО НИД <http://www.eios-nid.ru>
5. Электронный периодический справочник «Система ГАРАНТ» (информационный продукт вычислительной техники) Договор №СЦ14/700434/101 от 01 января 2016 г., Договор №СЦ14/700434/19 от 01.01.2019

## **11. Материально-техническое и/или информационное обеспечение дисциплин**

1. Аудитории для проведения занятий лекционного типа;
2. Аудитории для проведения занятий семинарского типа, курсового проектирования (выполнения курсовых работ), групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации;
3. Аудитории для самостоятельной работы.