

**SOBIRJON RAXMETOV
СОБИРЖАН РАХМЕТОВ**



**DASTGOHLI RANGTASVIRDА
КОМПОЗИЦИЯ
АСОСЛАРИ**

**ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ
В СТАНКОВОЙ
ЖИВОПИСИ**

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY
VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI

Oliy va o'rta maxsus, kasb-hunar
ta'lmini rivojlantirish Markazi

Sobirjon Raxmetov

**DASTGOHLI
RANGTASVIRDA
KOMPOZITSIYA ASOSLARI**

*San'at oliy ta'lim o'quv yurtlari va
kollejlari o'qituvchilari
uchun metodik qo'llanma*



«SHARQ» NASHRIYOT-MATBAA
AKSIYADORLIK KOMPANIYASI
BOSH TAHРИRİYATI
TOSHKENT – 2007

*O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta
maxsus ta'lif vazirligi tomonidan nashrga tavsija etilgan*

T a q r i z ch i l a r:

Sa'dulla Abdullayev

O'zbekiston Badiiy Akademiyasi akademigi, professor;

Lyu Tamara Nikolayevna

«O'zbekiston» nashriyot-matbaa ijodiy uyi muharriri

Rahmetov S.

Dastgohli rangtasvirda kompozitsiya asoslari: San'at oliy ta'lif o'quv yurtlari va kollejlari o'qituvchilari uchun metodik qo'llanma. — T.: «Sharq», 2007. — 64 b.+ 32 zarv.

Ushbu metodik qo'llanma san'at yo'nalishidagi oliy o'quv yurtlari va kollejlarida ishlayotgan muallimlarga mo'ljalangan. Unda muallif uzoq yillik pedagogik tajribalaridan kelib chiqib, dastgohli rangtasvirda kompozitsiya asoslari bo'yicha ahamiyatga molik shaxsiy maslahat va yo'l-yo'riqlarini jamlagan.

San'at va rassomchilik sohalarida faoliyat ko'rsatayotgan mutaxassislar ulardan amaliy mashg'ulotlar jarayonida foydalanishlari mumkin.

Metodik qo'llanma soha o'qituvchilari va magistr hamda talabalarga mo'ljalangan.

BBK 74.268.51

ISBN-978-9943-00-178-7

*San'at o'zini tabiat haqiqatiga
yaqinlashishda emas, tabiatning
haqiqatidan kelib chiqishlikda
namoyon etadi.
D. Kardovskiy*

Kompozitsiya so'zi lotincha bo'lib, yaxlit tuzish, uzviy bog'liqlik singari ma'nolarni anglatadi.

Mazmuni, xususiyati va mo'ljallangan rejasi ularga asoslangan badiiy asar tuzilmasining qabul qilinishini ko'p jihatdan aniqlab beradi. Hech bir nafis san'at namunasi, jumladan, me'morchilik va xalq amaliy san'ati ham kompozitsion yechimsiz bo'lishi mumkin emas. Quyida tasviriy san'at haqidagi ayrim mulohazalar bayon etiladi.

Tasviriy san'atda kompozitsiya buyumlar hamda shakllarning fazoviy kenglikda nur va soya, shuningdek, yorug' dog'lar munosabatlariga ko'ra ifodalanishi bilan asarning izchil g'oyaviy va syujetli-mavzuli asosini namoyon etadi.

Kompozitsiya quyidagi turlarga bo'linadi:

- koordinata o'qlari asarning geometrik markazida to'g'ri burchaklar ostida kesishuvidan yuzaga keluvchi barqaror yoki tinch holatdagi kompozitsiya;

- asosiy koordinata o'qlari o'tkir burchaklar ostida kesishishidan hosil bo'ladigan harakatdagi kompozitsiya;

- turli tomonlarga intiluvchi chiziqlarning markazdan qochishi bilan vujudga keluvchi ochiq kompozitsiya;

- markazga intiluvchi chiziqlar yordamida tashkil etiladigan yopiq kompozitsiya.

Uyg'onish davri san'atida barqaror va yopiq turdagagi kompozitsiyalar ustunlik qilgan bo'lsa, barokko davriga kelib, harakatdagi va ochiq turdagagi kompozitsiyalar keng qo'llanilgan. San'at tarixida

kompozitsiyaning umumiy qonuniyatlarining vujudga kelish jarayoni qanchalar keng o'rin egallagan bo'lsa (qadim Sharq, antik, o'rtalasrlar, Uyg'onish davri, barokko, klassika singari), ulardan erkin kompozitsion qoidalar tomon harakat ham shunchalar kuchli bo'lgan.

Shunday qilib, XIX – XX asr san'atida shaxsiy ijodiy va badiiy tarzga ko'proq mos keladigan erkin kompozitsiya rassom uchun muhim sanalgan.

San'at asari ijodkor faoliyatining samarasidir.

Kompozitsiyaning asosiy qonuniyatlari kelib chiqishiga ko'ra hayotda uchraydigan oddiy va ko'p marotaba takrorlanuvchi shakllarga borib taqaladi. Inson doim harakatdagi va mushohadadagi mavjudot sifatida atrofga nazar tashlaydi, bilib-bilmasdan ko'rib turgan narsaning o'zi uchun muhim tomonini ajratib oladi. Shunday qilib, rassom ham kompozitsiya uchun muhim ibtidoni, ya'ni ikkinchi darajali va unchalik muhim bo'limgan muhitdan o'zi uchungina mavjud bo'lgan ko'rinishni tanlab oladi.

Yoz tabiatiga ko'ra kompozitsiya tor doiradagi «mutlaq badiiy» maxsus talablardan uzoqlashib ketadi.

Aniq tarzga ega bo'lgan kompozitsion yechim unga tegishli bo'lgan hayotiy mazmunga aloqador va asosan, u bilan belgilanadi.

«Kompozitsiyani rassom kuzatishni o'rganmasdan, o'zi uchun qiziqarli va muhim jihatlarni belgilamasdan turib yarata olmaydi. Shu daqiqalardan keyingina birlamchi hisoblagan borliqni ifoda etish imkoniyatlari rassomga ochila boradi hamda u g'oya nimadan iborat ekanligini tushuna boshlaganda faqat shakllantirish qoladi va kompozitsiya o'z-o'zidan unga taslim bo'ladi...» (Kramskoy).

Kompozitsiya o'z sifati va vazifasini mavzuli kartinalarda to'laqonli namoyon etadi. Bunda kompozitsyaning asosiy ahamiyati badiiy asar g'oyaviy jihat-

ni olib berishdan iboratdir. Badiiy asarda syujet harakati «rejissyorlik» vositasi va uslublar yordamida mayda unsurlargacha qarab chiqiladi. Yo'l-yo'lakay rassom ishtirokchi shaxs xususiyatlarini aniqlab yoki belgilab boradi, ularning bir-biriga va atrofidagilarga munosabatini ifodalaydi. Bunda o'ylab topilgan shakllar va buyumlar guruhi, aniq topilgan tarz hamda yuz va harakatning ta'sirchan holatlari, ishora tili singarilar asosiy kompozitsion vositalar hisoblanadi. «Rejissyorlik» ishlari rassom tomonidan belgilangan umumiyy masofaviy-fazoviy tuzilishga ko'ra olib boriladi. Bunda rassomning nuqtayi nazari, ufq sathlari, makon va asosiy fazoviy loyihani tanlay olish qobiliyati muhim hisoblanadi.

Kompozitsiya buyumli-mazmuniy unsurlari u bilan uzlucksiz aloqada bo'lgan «maxsus» kompozitsion vositalar bilan barqaror harakat qiladi. Tasvirning tanlanishi:

- aniq hisoblangan urg'ular va yoritish variantlari;
- qarama-qarshilikning turli usullarini qo'llay olishlik;
- shaklning ritmik tarzini to'g'ri shakllantirish bunga bog'liq holda boradi.

Ba'zan realistik san'atda kompozitsiya biz fikrimizni bayon qilish uchun gapdan foydalanganimiz singari mustaqil o'rinn egallaydi. Kompozitsiya tomoshabinni rassom ifoda etishi lozim degan tushunchaga eltish uchun xizmat qiladi. Realistik kompozitsiya vosita yoki uslub sifatida namoyon bo'lmaydi, shuningdek, tomoshabinni o'ziga bog'lab ham olmaydi. Qat'iy qonuniyatlar talablari unga har bir alohida holatda ham xalaqit bermaydi, rassom hech bir tamoyilga bog'lanmagan tarzda ichki erkinlikka erishadi.

Rassom uchun asarni yaratish bir qarashda ko'ringanidek oddiy kechmaydi. O'yladi va yechim-

ga keldi. «Qani men buni bir chizib ko'ray-chi». Yo'q, rassomda fikr tug'ilishi, unda u ko'rsatishni ixtiyor etgan voqeа (syujet) sodir bo'ldi degani emas, o'z g'oyasini ifoda etishidagi vositalar, shakllarning asosiy joylashishi va asosiy rang munosabatlari, ya'ni plastik yechim va koloristik yechim — bularning barchasi rassom g'oyasini tomoshabinga yetkazishi lozim.

Rassom o'z kuzatishlari natijasida yuzaga kelgan dastlabki qo'shimcha qoralamalar asosida kelajakdagи asar etyudini yaratadi. Bunda tadrijiy ibtido muhim o'rин egallaydi: rassom hayotni aniq bir holatda kuzata turib, plastik (nafis) go'zallikni ko'ra bilishi shart. Keyin material yig'ishga tushadi, mazkur asar bilan bevosita bog'liq kuzatishlar olib boradi, mos qiyofa va sharoitni qidiradi, kartinnani yaratish uchun zarur bo'lган ayni vaqt va holatni poyleydi. Masalan, agar voqeа binoda kechsa, unga mos keladigan xona, agar ko'chada kechsa, u yerni topish va to'g'ridan to'g'ri naturadan chizishi lozim. Undan shunchaki nusxa olish emas, unga vaqtning ma'lum bir pallasini, yetarlicha yorug'likni berish kerak. Kelajakda rassom asariga tomoshabin qanday munosabatda bo'lishi, asar qanday hissiyat va fikr tug'dira olishi yuqoridagi mezonlarga bevosita bog'liq.

Har bir etyudda rassom, agar inson qiyofasi bo'lsa, kerakli harakatni berib, agar natyurmort yoki manzara janrida bo'lsa, ma'lum shakl va holatni bergancha, kartina uchun zarur bo'lган yechimga erishishi mumkin.

Rassom bo'lg'usi asar uchun kerakli tasavvurga va zaruriy materiallarga ega bo'lgandan keyingina kartina ustida ishlay boshlaydi.

Bunda u o'zi uchun muhim bo'lган umumiy rejani va nimalarga e'tiborini qaratishi lozim ekanligini belgilab oladi.

Asardagi unsurlar tasodifan joylashtirilmaydi, ular rassom g'oyasiga muvofiq kelishi, kompozitsiya deb yuritiladigan g'oyaviy mulohazani ta'kidlab turishi lozim.

Bularning barchasini Vasiliy Ivanovich Surikovning «Menshikov Beryozovkada» kartinasi tasdiqlaydi. Rassom Pyotrning do'sti va maslakdoshini Pyotr I o'limidan keyin yuz bergen surgundagi holatini tasvirlaydi. Menshikov sovuq va qorong'i hujrada farzandlari davrasida o'tiribdi. Kichik qizi kitob o'qimoqda, lekin uni hech kim eshitmayapti. Barcha o'z xayoli bilan band.

Menshikov o'y-xayolga botib, nigohlarini bir nuqtaga qadagancha ayanchli ahvolda o'tiribdi. Tashqi ko'rinishdan xotirjam bo'lsa-da, lekin u taqdirdidan butunlay norozi. Tajovuzkor kekkaygan qomati, qo'lini musht qilib siqib turishi uning junbushga kelganligini ko'rsatib turadi. Uning yirik vaznli qomati boshqalardan ajralib turibdi. To'n-g'ich qizi uning oyoqlariga suyanib o'tirib qolgan. Po'stindagi bu ozg'ingina qizning nigohlari qadalib qolgan, lekin hech narsani ko'rmayotgandek. Bunday nigohlar chuqur o'yga tolgan kishidagina bo'ladi.

Menshikovning o'g'li ham atrofidagilarga beparvo, singlisini eshitmayapti ham. Uning barmoqlari erib oqayotgan shamni beixtiyor tozalamoqda. G'irashira yorug'lik, pastakkina xona ularni yanada bosib qo'yayotgandek.

Bu odamlar kimlar, ularga nima bo'lganligini bilib turib ham tomoshabin kartinaga befarq bo'la olmaydi. Kartinaga qanchalar ko'p tikilsang, shunchalar ko'p narsani ko'ra boshlaysan. Bir qarashda e'tibor bermagan narsalaringga tikilib qolasan. Deyarli bir-biriga tegib turgan Menshikovlar oilasidagilarning har biri yolg'iz! Ular bir-biridan qanchalar uzoqda! Har biri o'zicha o'ylaydi. Tasvirdagi

unsurlar: ayiq terisi, qimmatbaho dasturxon, muz-dekkina xona — bularning barchasi bir-biriga zid.

Biz kartinaga qanchalar uzoq tikilsak, uning ma'nosи shunchalar teranlashib boradi. Lekin biz unga ko'z yogurtirganimizda nigohlarimiz Menshikov figurasiга yana va yana qaytadi. Diqqatingiz to'ng'ich qizning ozg'in qiyofasiga, o'g'ilga, kichik qizga va yana Menshikovga qaratiladi. Bu tasodifiy emas, rassom tomoshabin e'tiborini bir qiyofadan ikkinchisiga beixtiyor o'tishini va asosiy qahramonga yana qaytib kelishini ongli tarzda ifodalagan.

Tomoshabin kartinani umumiy holda qabul qilgandan keyin, undagi har bir unsurni diqqat bilan kuzatishi rassomning kompozitsiyani shakllantirishdagi mahoratiga uzluksiz bog'liq va bu eng muhim.

Bunga qanday erishiladi? Harakatdagi asosiy shaxs bo'lган rassom kartinani yirik tasvirlashi yoki uni tomoshabinga yaqinlashtirishi mumkinmi?

Bunday uslub Sharq miniatyurasida mavjud, dastgohli rangtasvirda bu bir xillik va soddalikka olib kelishi mumkin. Lekin qandaydir sabab tomoshabinni kartinadagi asosiy unsurga diqqat qilishga majbur etadi va undan kartina qismlariga o'tiladi. Albatta, rassom ikkinchi darajali unsurlarga unchilik urg'u bermaslikka harakat qiladi.

Asosiy syujet ko'rish maydonida qolishi uchun bir qonun qo'llaniladi: kartinada hech narsa ortiqcha va tasodifiy bo'lmasligi kerak.

Rassom kartinada turli tavsiotlarni keltirishi mumkin, bu uning mazkur ko'rinishni ifodalashga imkoniyati tug'ildi degani emas, asar mazmunini yanda teranlashtirish uchun qo'llaniladigan ifoda vositasi, albatta. Aks holda, ortiqcha kiritilgan unsur tomoshabinni chalg'itishi mumkin. Mukammal asarda esa bunday hol kuzatilmaydi. Rassom biror-bir ortiqcha narsani tasodifan kirtsa, albatta, ish yakunida uni olib tashlaydi.

Biror-bir ortiqcha detal o‘z-o‘zicha yaxshi joylash-tirilgan bo‘lsa-da, agar u asar mazmunini chuqurlash-tirishga xizmat qilmasa, asarga salbiy ta’sir ko‘rsatadi. Lekin rassom o‘z asarida zaruriy unsurni shunchaki joylashtiribgina qolmay, unga asosiy g‘oyani yuklash-ga, ikkinchi darajali unsurlardan ajratib olishga, shuningdek, qo‘srimcha unsurlarni asarni tomoshabinga yetib borishiga xalaqit bermasligiga harakat qiladi. Hatto, kartina uchun tanlangan mato o‘lchami, va kompozitsiyaning bo‘ylamasiga yoki qiya asosda joylashtirilishi ham behuda tanlanmaydi.

Har bir kartina nafaqat aniq o‘lchovga, kompozitsiyaga, balki koloritga ham ega. Kolorit hamisha kompozitsiyaga bo‘ysunishi hamda kartina mazmuni ni ochib berishga yordamlashishi lozim.

Tasvirning ranglar jozibasi va nafosati yordamida berilishi rangtasvirning alohida mezonlaridan sanaladi. Bunda tasvir emas, g‘oyaning aks ettirilishi deyilsa, maqsadga muvofiq bo‘ladi.

Sizdan uzoq masofada joylashgan olomonni ko‘z oldingizga keltiring. Biz eng avval ulardan qaysi biriga nazar tashlaymiz? Albatta, eng yorqin rangli libosda bo‘lganiga. Ayniqsa, bir-biriga zid bo‘lgan oq-qora yoki qizil-ko‘k rang libosdagiga. Agar bir xil sport formasidagi kishilar guruhiqa qarasak-chi? Go‘yo safdagidek. Biz ularga alohida emas, yagona ustun sifatida qarashimiz mumkin. Xuddi shu qonuniyatlarni, faqat birmuncha murakkab uyg‘unlikda rassom ham o‘z asarida qo‘llaydi.

D.Korinning «M.V.Nesterov potreti» kartinasida qahramon yorug‘ fonda tasvirlangan, nur va soya o‘yini ustalik bilan berilishi tomoshabin e’tiborini jalb etadi.

K.P.Bryullovning «Pompeyaning so‘nggi kuni» kartinasida «harakatning olovli osmondan unga mutlaqo zid bo‘lgan bir guruh shaharliklarning yorqin qiyofalariga qarama-qarshi hissiz qorong‘ilik-

ka o'tib borishi antik (qadimiy) shahar va uning kishilari fojiasini va ayni paytda yuz bergan tartibsizlikni aks ettiradi».

Demak, rassom nafaqat kartina syujetining rivojlanib borishiga ko'ra, balki rangli dog'larning ziddiyatli jihatlaridan unumli foydalanib kompozitsiyani tashkil etadi. Bularning barchasi birgalikda asar mazmunini ochib beradi.

Surikovning «Menshikov Beryozovkada» kartinasida Menshikovning oq sochli boshi ayanchli kulbaning iflos devorlari fonida ifodalanadi. Rassom kartinasining barcha unsurlari o'ta ziddiyatli ranglar gammasida aks etadi. Yorqin ranglarda ifodalangan deraza, qiyofalar, kitoblar, oq ayiqning po'stagi singarilar devorning qorong'i tusida va to'ng'ich qiz po'stini fonida ko'zga tashlanib turadi.

Rassom kartinadagi barcha figuralarni tasodifiy tarzda joylashtirganligini tasavvur qilib ko'ring. Ularning barchasini bir xil hajmda va bir xil yorqin rangda tasvirlaganida, tomoshabin ularning qaysi biriga e'tiborini qaratishni, qaysi birida to'xtalishini bilmasdan, ko'zlarini javdirab turgan bo'lar edi. Barcha unsurlar bir xilda kishi diqqatini jalb qilganida, kartina mazmuni bizga mavhum bo'lib qolar edi.

Rassom o'z g'oyasini bayon etish uchun nafaqat shakllar va buyumlarni, balki asar mantig'iga mos keluvchi rangli dog'larni chuqur mulohaza bilan qo'llaydi. Bularning barchasi inobatga olinib, kartinada unsurlar oxirgi marta joy-joyiga qo'yilganda, kompozitsiya hayron qolarli darajada maqsadga muvofiq bo'ladi va barchasi butunlay boshqacha bo'lishi kerakdek tuyuladi. Endi asar mazmunini o'zgartirish uchun biror-bir unsurni olib tashlash ham, qo'shib qo'yish ham joiz emas.

Kompozitsiya haqida gap ketganda, biz rassom o'z oldiga qo'yan badiiy-plastik yechimga qay-

darajada erishganligiga baho beramiz. Gap barcha kompozitsiyalar uchun umumiy bo'lmagan turli ras-somlarning alohida kompozitsiyalari ustida bor-moqda.

Kompozitsiya mukammalligining birinchi belgilardan biri uning uzoq masofadan turib tushunilishiда. Agar kartina katta masofada noaniq bo'lib ko'rinsa yoki olachiporligi bilan ko'zni «qamashtirsa», demak unda asosiy kasbiy daqiqa besamar ket-gan, — deyavering. Bezakdorlik kompozitsion ravonlikning asosidir.

Men bu fikrlarni oliy badiiy ta'lim tizimiga muvofiqlashtirib, dastgohli rangtasvirning barcha kurslarida, shuningdek, mashg'ulotlar samarasini belgilovchi diplom ishida kompozitsion yechim asoslarini talab qilinishi shart degan ma'noda ta'kidlamoqchiman.

Bir kartinani ilk bora ko'rganimizda, undagi qaysidir unsur nigohimizda asosiy bo'lib ko'rindi. Rassom mana shu «qaysidir unsurga» tayanib ish olib boradi. Albatta, dastlab ko'zlarimiz qaramaqarshiliklarga tushadi. Ular qanchalik yorqin, hajmli, kuchli yoritilgan hamda kartinadagi boshqa unsurlarga nisbatan faolroq bo'lsa, shunchalar tez tomoshabin e'tiborini tortadi. Qoraning oqqa, yashilning qizilga nisbatan qo'llanilishida ziddiyat o'zini yorqin namoyon qiladi.

Masalan, P.A.Fedotovning «Mayorning uylanishi» kartinasida rassom tomoshabinni ziddiyatli holatga, ya'ni noz-karashma qilayotgan kelinning pushti rang ko'ylagiga qarashga majbur qiladi. Kelinning yorqin qiyofasi butun kartinaga nisbatan juda aniq topilgan. Uning qiyofasi biroz kichik yoki yirik bo'lganda, ko'zga yomon tashlanar edi. Qiyofa va unsurlarni yaxlit kartinaga nisbatan to'g'ri tanlay olish — kompozitsianing asosiy san'atidir. Kartinada bu qiz chehrasida aks etadi.

Tomoshabinning nigohi birinchi figuraga qadalandi. Tomoshabin kelinning nafis xatti-harakat bilan nozlanishidan zavqlanadi. Aynan shu holatda uning ayolga xos fazilati ochib berilgan. Keyingi muvaffaqiyat — bu ona qiyofasi. Bu yerda ham Fedotovning buyuk rejissyorlik mahorati va kompozitsiyani ko'ra bilish zakovati namoyon bo'ladi. Ona o'ng qo'li bilan nozaninzing ko'ylagidan tutmoqda. Bu esa, tezlik bilan, kartina markazini tashkil etmoqda, o'tkir ma'noviy bog'lanish bermoqda, bundan tashqari qiyofalarning yaxlit oilaviy rishtasi — qiz, ona va ota yagonaligini vujudga keltirmoqda.

Onaning o'ng qo'li yordamida kelinning pushti ko'ylagidagi och pushti dog' butun kartinaga nisbatan bezak sifatida ifodalangan. Bu kichik kartina uzoq masofadan ham ko'zga tashlanadi. Tomoshabin nigohi mahorat bilan ishlangan kelin qiyofasidan, keyingi shaxs — ona obraziga o'tadi. Savdogarning figurasi ham birmuncha e'tiborga molik. Uning shaxsi va qiyofasi benuqson.

Kartinaga maftun bo'lган tomoshabin uning barcha yuksak jihatlarini qadrlay oladi, jumladan, mahorat bilan ishlangan atlas ko'ylakni ham. Ona figurasi orqasida uyning xo'jayini, savdogar turibdi. U yo'l-yo'lakay surtugining tugmasini qadamoqda.

Uch qiyofadan iborat bo'lган birinchi halqa ikkinchi muyulishda kuyov qiyofasi bilan bog'lanmoqda. Kuyovning chap qo'li esa butun sahnani bog'lamoqda. Sahnaning bu qadar mahorat bilan tashkil etilganligidan hayratlangan tomoshabin nigohi endilikda old plandagi «mehmonlarni chorlayotgan» mushukka tushadi. Keyin asosiy figura — kelinga. Undan keyingina kelinning orqasida yelib-yugurib yurgan xizmatkorlarga e'tibor qaratiladi.

«Mayorning uylanishi» asarini yaratar ekan Fedotov unga mos xonadonni tanlashga va bularning barchasini naturadan chizishga muvaffaq bo'la-

di. O‘z qahramonlarini topish uchun rassomga qanchalar mehnat va mahorat kerak bo‘lgan.

Mening «Mayorning uylanishi» asariga janrli kartina namunasi sifatida qaraganligimning boisi, undagi syujetlar haqqoniy va shakllar takomiliga yetkazib berilganligida, albatta.

Predmetlarga rang orqali hajm berish, shuningdek, qisqa fazoviy kenglikda va tekis matoda shunchalik mahorat bilan olib borilganki, mato teklisligida fazoviy kenglikning chuqur berilishi bilan hajmlilikka, haqqoniylilikka erishilgan. Bu esa ulkan iste’dod.

Bundan shakl tuzilishini chizmatasvir va umuman, o‘quv jarayonida o‘rganish qanchalar muhim ekanligi ma’lum bo‘ladi. Bo‘lajak rassomning uch o‘lchamli tasvirda shakl tuzilishi qonuniyatlarini, fazoviy kenglikni shakllantira olish mahoratini egallashi shart deb qaraladi. Talabalik yillarining dastlabki davrida natyurmortlar orqali oddiy geometrik shakllarni, keyinchalik esa mashg‘ulot samarasini oshirgancha, xona ichkarisida qo‘sish figura yoki bir figurani joylashtirishni o‘rgatadigan kompozitsiyalarining qo‘yilishi muhimdir. Bularning barchasi talabani kartina unsurlarini joylashtira olish hamda ikkinchi darajali narsalarni asosiy shaklga bo‘ysundira olish qobiliyatini yuksaltiradi.

Kompozitsiya uchun mavzu juda ko‘p, ularning yomoni bo‘lmaydi, lekin yomon yechim bo‘lishi mumkin. Mavzuni tanlash va uning qiziqarli yechimiga erishish bo‘lajak rassomga bog‘liq. Buning uchun u atrof-muhitni yaxshilab kuzatishi lozim. Tabiiyki, qo‘lda qalam bilan. Talabadan o‘z albomidan hech qachon ayrimaslikning talab etilishi ham shundan. U doimo tasvirni qisqa qayd etib, qiziqarli va o‘ziga xos sahnalarni belgilab borishi juda muhim. Bularning barchasi kelajakda asar yaratishda ko‘makchi vosita bo‘lishi mumkin.

E'tiboringizga Surikov esdaliklaridan lavha havola etamiz: «Men Moskva atrofida joylashgan dehqon kulbasida yashadim, — hikoya qiladi u. — Yoz yomg'irli, kulba tig'iz va qorong'i edi. Yomg'ir quymoqda, ishlashning iloji yo'q. Men eslay boshladim: kimdir kulgada xuddi shunday o'tirardi. Birdan... Menshikov... barchasi birdaniga keldi, yaxlit kompozitsiyani ko'z oldimga keltirdim. Faqatgina knyazni qanday holatda ishlashni bilmayman».

Surikovning dala hovlida ishlagan etyudi saqlanib qolgan, aynan shu etyuddan uning mashhur kartinasi vujudga kelgan.

Kompozitsiyani ishlab chiqishda rassomning ongli yondashish daqiqalari muhim bo'lishi mumkin, barcha mezonlarni anglab yetgan rassom biror-bir samaraga erishishi tayin. Uning ijod davomida to'plagan tajribalari ham alohida ahamiyatga ega. Mumtoz xazinalarga murojaat etish va ularning qonuniyatlariga amal qilishlik, rassom uchun o'rnak bo'lgan usta maslahatlariga e'tibor berishlik ham muhim o'rinnegallaydi.

Delakrúa asar yaratish jarayonida tez-tez Luvrga borar, Veronezi va Rubens asarlariga uzoq termilib o'tirar edi. Surikov Rumyansevskiy muzeyiga qatnar va o'sha paytda muzeyda saqlanayotgan A. Ivanovning «Isoning xalqqa ko'rinishi» asarini sinchiklab kuzatar edi.

Kompozitsiyaning maqsadlilik va yaxlitlikni tashkil qila olish singari umumiyligi qonuniyatları rangtasvir turlarida har xil ko'rinishga ega bo'ladi. Natyurmortda kompozitsiya rassom chizishi kerak bo'lgan buyumlarni kartinada joylashtirishdan iborat.

Moskva Tasviriy san'at muzeyida saqlanayotgan Sharden natyurmorti soddaligi va kam buyum qatnashganligi bilan bebahodir. Kartinada Golland natyurmortlaridagi singari ko'p buyumlar qatnashmaydi va u yengil ko'rinish beradi. Unda Germes-

ning boshi asosiy personaj sifatida ishtirok etadi. Gipsli bosh shakli go'yo tirik mavjudotdek ko'rinaldi. Kitoblar va o'ramli qog'ozlar gulning barglari misol tasvirlangan.

Bunga muvofiq tarzda mato eniga tortilgan. Natyurmortda havo va yorug'lik ko'p.

Hatto rassom tabiat qo'ynida naturadan ishlagan bo'lsa-da, manzara janridagi kartinalarda ham kompozitsiya bo'y ko'rsatadi. I.S. Ostrousovning «Siverko» kartinasni manzara janridagi kartinalarning yorqin namunasidir. Eng avvalo u kuzatish obyekti ni oqilona tanlanganligini ko'rsatadi. Ostrousovning mazkur manzarasida keng daryoning burilish joyi tasvirlanadi. Uning to'lib-toshgan qirg'oqlari o'tloqlarga toshib ketgandek, uzoqdagi qorong'i o'rmon, ufqda suzayotgan qo'ng'ir-kulrang bulutlar unga buyuklik va qat'iylik bag'ishlaydi.

O'.Tansiqboyev. Rassomning mavzuli, ko'pfigurali kartina yaratishida kompozitsiya masalasi, ayniqsa, muhim ahamiyat kasb etadi. Bunda rassom oldida kartinaning ko'p sonli unsurlarini birma-bir his qilishdek qiyin vazifa turadi. U ko'p sonli unsurlarning musiqa simfoniyasidagi singari ichki uyg'unligi va muvofiqligini anglab yetishi kerak bo'ladi. Buni amalga oshirish uchun kompozitsiyani xayolan bo'laklarga ajratish va har bir bo'lakni alohida qarash lozim.

Kartinada fojiaviy holat

Ko'pfigurali kompozitsiyani ishlashga kirishgan rassom o'zining fikriy qarashlari va ishslash jarayonidagi xatti-harakatlari bilan uni ochib berishi lozim.

Biroq u birgina holatni tasvirlash imkoniyatiga ega. Bu degani, rassomning imkoniyatlari yozuvchi yoki hikoyachi imkoniyatlaridan birmuncha cheklangan degani emas. Rassom birgina voqeani tasvirlashi

bilan bir qanchasiga ishora qilish imkoniyatiga ega. A.Ivanovning «Isoning xalqqa ko‘rinishi» kartinasida uzoq vaqt kutilgan Iso payg‘ambarning xalqqa ko‘rinishi daqiqalari tasvirlanishi bilan insoniyatning bu vaqtgacha va bundan keyingi taqdiri tushunchasi berilgan.

Rassom bo‘lajak kartinasi haqida o‘ylar ekan, qaysi bir lahzani olishi kerakligini aniq belgilashi lozim. Uning harakat davomida yuksalib borishi muhim.

Surikovning «Boyar ayol Morozova» kartinasida kulminatsion nuqta tanlangan: bo‘ysunmas boyar ayol markazni tark etmoqda, uning tarafdorlari boyar ayol oldidagi burchlarini oxirgi marta izhor etish uchun yig‘ilishgan va unga xalq ishonchining himoyachisi sifatida sajda qilishmoqda. Bu boyar ayol hayotining eng muhim davridan biri, xuddi shuningdek, tarixning ham eng muhim sanasi lahzalaridir. Bu daqiqaga kurashning barcha iplari bog‘langan. Odamlar mustahkam devor singari turibdilar, tarixiy fojيانing halqasi nishonga olingan.

A.P.Ryabushkinning «Moskva ko‘chasi» kartinasida mutlaqo boshqa vazifa qo‘yilgan. Rassom XVII asr Moskvadagi osuda kunda ro‘y berayotgan ko‘cha hayotini ifodalashga qaror qilgan. Kartinada diqqatni tortadigan deyarli hech qanday voqeа sodir bo‘layotgani yo‘q. Birgina qo‘lida sham ko‘tarib, qiz tomon borayotgan yigitning nigohlari diqqatni tortishi mumkin. Ko‘cha koleydoskopga o‘xshaydi: yo‘lovchilar, miltiragan bo‘yoq dog‘lari, bir so‘z bilan aytganda, kompozitsiya tasodifiy va betartiblik holatiga moslashtirilgan. Bularning barchasi Ryabushkin tomonidan davr nafasini berish uchun o‘ylab topilgan.

Shakl va bo‘yoqlar tili bilan ifodalangan ko‘p-gina kartinalarda o‘xhash ziddiyatlar yotadi: Rembrandtning «Adashgan o‘g‘il», Delakruuaning «Ozod-

lik uchun kurash», Rubensning «Persey va Andromeda» singarilar shular jumlasidandir.

Bir-biriga zid ranglar (holatlar ham bo'lishi mumkin) kartinada muhim rol o'ynaydi. Rangtasvir shakllari, ritmlari va bo'yoqlarda ziddiyatlilikning qo'llanilishi kartina boqiyligiga kafolat bera oladi.

Kuzatish nuqtasi

Rassom kompozitsiyasida ifoda etilgan ko'rinishni tomoshabinga ko'rsatish uchun harakat rivoji davomida lahzani tanlaydi. Lekin uning uchun tomoshabin nigohini kompozitsiyaning muhim nuqtasiga qaratish zarurdir. Eng oddiy yechim — bu asosiy predmetga nigohni qiyinchiliksiz jalb qilishlik va buning bilan tomoshabinga kartinaning markaziy qismini havola etishdir. Bunda harakat rivojini kompozitsiya o'rtasiga joylashtirish kifoya.

Aynan Uyg'onish davrida bunday usul bilan ko'pgina ajoyib asarlar yaratilgan. Leonardo da Vincining «Sirli oqshom» kartinasida asosiy qahramon Iso, Rafaelning «Afina maktabi»da ikki yunon donishmandi — Pluton va Arastu kompozitsiya markazida joylashgan.

Biroq, keyinchalik, XIX asrga kelib bunday yechimdan rassomlar tiyilishdi. Ular tomoshabinni his qilib turib, o'z ixtiyorini bilan asar mazmunini ochishga o'rgata boshladilar. Mana nima uchun ko'pchilik rassomlar o'z qahramonlarining kartina chekkasiga yoki markazdan uzoqroqda, ko'zga tashlanmaydigan qilib tasvirlashgan hamda tomoshabinni uni qidirib topishga undashgan.

Bregelning «Ikarning yiqilishi» kartinasida qadimiy mifning shavkatli qahramoni deyarli ko'rinxaydi, buning o'rniga dehqon va cho'pon kuzatuvchi e'tiborini tortadi. Bunday holatni Tintoretto kartinalarida ham kuzatish mumkin.

Plastik mavzu

Ko‘pchilik holatlarda rassom o‘z kartinasida voqealar rivoji, harakatdagi shaxslar, ularning faziatlari va voqealarning fiziologicheskiye xarakterlari bo‘layotgan joyni tasvirlashi mumkin. Lekin kartina yaratish uchun bular yetarli emas. Rassom g‘oyasini tomoshabinga yetkazish uchun, shuningdek, kartina unsurlari ko‘zga tashlanadigan shaklda bo‘lishi, ular kartina tekisligida qulay «yotishi», plastik mavzuda aniq ifodalangan bo‘lishi muhimdir.

Kartina tekisligining tuzilishi

Asarda tasvirlanadigan figura va buyumlar kartina tekisligida joylashtirilishi kerak. Tasvir kartinada «ushlanib turishi» uchun kartina tuzilishiga diqqatni qaratish zarur.

Kartina uning xarakteriga muvofiq keluvchi ko‘lamga ega bo‘lishi shart. Fedotovning janrli kartinalarida tasvirlangan ko‘rinish unchalik keng ko‘lam talab qilmaydi. I.V. Surikovning tarixiy kartinalari esa xususiyati va mavzusiga ko‘ra keng ko‘lam talab etadi. Ko‘pchilik rassomlar asarlari ko‘lam to‘g‘ri tanlanganligi uchun muvaffaqiyatli chiqqan. Kartina uchun tanlangan mato hajmi ham muhim. Surikov o‘zining ko‘pfigurali asarlari uchun ko‘ndalang formatni tanlashni ma’qul ko‘rgan.

«Menshikov Beryozovkada» kartinasi formati kvadrat shaklga yaqin, shu bilan birgalikda asar qahramon qaddini tiklashiga imkon yo‘q. «Kartinaning tepe qismiga bosh taqalib qoladi» (deyishadi san‘atshunoslar). Rassom mavzuni plastik jihatdan ochib beradi: tarixiy qahramon hibsda joylashgan.

Uyg‘onish davri rassomlari kartina nisbati, kartina tekisligi masalalariga juda e’tibor bilan qarashgan. Ular tez-tez 5:8 nisbatda bo‘lgan oltin kesimga

intilishgan. Uchlik (triptix) shaklidagi kartinalarni qadrlashgan. Uchlikning o'rta qismi keng hajmda, ikki yoqdagilari esa uning yarmiga teng bo'lган.

Vermerning «Maktub ushlagan qiz» kartinasiga nafaqat yorug'lik va ranglarning uyg'unligi, balki geometrik qurilishning mukammalligi bilan e'tiborga molik. Qizning yon tomondan qat'iy tasviri silliq devor fonida ishlangan. Bir tomondan deraza tabaqasi, ikkinchi tomondan osig'liq turgan parda ko'rinish turibdi. To'g'riburchaklarning aniq va oddiy shakllari kartina uyg'unligini hamda tinchlikni ta'minlamoqda.

Kompozitsiyada harakat va tinch holat

Domyening «Muhojirlar» kartinasida vatanidan quvg'in qilingan qochoqlarning talpinib borayotgan harakatlari asosiy mavzu hisoblanadi. Asarni yanada ta'sirchan qilish uchun rassom figuralarning jamlangan holatidan kechadi, ular kulrang bulutlar fonida sharpa singari ajralib turadi. Ular yonginangizdan o'tib borayotibdi, lekin siz ularga nigoh tashlashga ulgurmaysiz.

Mantenyening «Ibodatxonaga keltirish» kartinasida esa bunga zid tarzda ulkan qadimiy ibodatxonada osoyishta o'tayotgan marosim tasvirlangan. Go'yo harakat to'xtab qolgandek, figuralar toshdan yo'nilgan singari nafis. Kompozitsiya qat'iy muvofiqlashtirilgan.

Yuz yillik daraxtlarga o'xshaydigan yirik va baland ustun kartina markazida joylashgan va u figuralar harakatini ushlab turibdi. Rassom shakllarni aniq sillqlagan, kiyim burmalari naqshlarga o'xshaydi. Umuman olganda, kartina tinch, viqorli va mutanosib.

Har bir kartinada figuralar harakati va tinch

holatidan tashqari rangtasvir shakllari harakati va tinch holati bo'lishi mumkin. Simmetriya kartinaga tinch holatni beradi, uning buzilishi kartinaga harakat bag'ishlaydi. Gorizontal joylashtirish kartinaga xotirjamlik, vertikallik esa vazndorlik, barokko ustalari sevib ishlatishgan diagonal esa kartinaga harakat bag'ishlashi kuzatiladi. Yirik ustalar kartinalarida kompozitsion shakllarning tili bir ohangga yo'g'rildi.

Ko'pgina kartinalarda ko'proq harakatmi yoki harakatsizlik ustunligini aniqlash qiyin.

Rubensning «Persey va Andromeda» kartinasida (Ermitaj) maxluq g'olibi go'zal qizni ozod qilish uchun yaqinlashib kelayotgan lahza tasvirlangan.

Bu harakat unsurlarining barchasi bo'lib o'tgan voqeadan nishonadir. Shu bilan bir qatorda asarda qahramon g'alabasining tantanali daqiqalari ham aks ettirilgan. Shunga muvofiq, u teng ikki qismga bo'lingan. Perseyning Gorgona boshli qalqoni kartinada diagonallarining kesishuv nuqtasida joylashgan.

A.Ivanovning «Kuyov qallig'i uchun zirak tanlamoqda» asarida to'rtala qahramon xarakteri aniq tasvirlab berilgan. Ularning orqasidan olis sari tor ko'cha ketgan. Ammo asar qahramonlari bir qator qilib simmetrik holatda joylashtirilgani uchun ham kompozitsiyada muvozanatlik saqlangan.

Kartina kompozitsiyasida makon

Rangtasvirda uch o'lchamli makon nafaqat voqeal sodir bo'layotgan yoki figuralarning harakatlanish joyini belgilashda, balki yaxlit kompozitsiya tuzishda ham qo'llaniladi. Vermer kartinasidagi xat o'qiyotgan qizning osudalik va yolg'izlik holati, uning orqasidagi yorug'lik tushib turgan silliq devor orqali ko'rsatib berilgan.

V.Makovskiyning «Izhor» asarida makon mavzu-

ni ochib berishda muhim o'rin tutgan. Royal yigit va qizni bir-biridan ajratib turibdi. Ular orasidagi masofani makon orqali ko'rish mumkinki, hali hech qanday izhor qilingani yo'q. Shu bilan birga orqadagi xonalar qatori (anfilada), ochiq ayvon eshigidan tushayotgan yorug'lik, kenglik, umuman, bularning barchasida ikki sevishgan qalb o'rtasidagi intazorlik aks ettirilgan.

Kartina kompozitsiyasida kolorit

Asarning yaratilishida koloritning o'rni kattadir. Ranglar faqatgina tasviriy va psixologik mohiyatga ega bo'lmay, balki kartinaning yaratilishida, kompozitsiya qurilishida ham bevosita ishtirok etadi.

Rubensning «Persey va Andromeda» asarida markaziy qismni qahramonning qizil yopinchig'i egallagan. Unga qarama-qarshi qilib gulchambarli ayolning ko'k yopinchig'i tasvirlangan. Andromedaning yalang'och badaniga qizil rangning aksi tushib turibdi.

Delakruaning «Barrikadalarda ozodlik» kartinasida esa yanada to'qroq ranglarda ishlanganiga qaramay, Hurriyat qo'lidagi milliy uch rangli bayroq olovday yashnamoqda. Undan tushayotgan havorang va qizil ranglarning aksini yosh ayol oyoqlari tagida yotgan qahramonlarda ko'rish mumkin.

Surikov «Boyar ayol Morozova» kartinasida nafaqat qishki manzaraning umumiy ranglar gammasini, ustida havorang aks etib turgan qorni, balki liboslarni ham o'ziga xos tarzda ishlagan. Birbiriga yaqin joylashtirilgan moskvaliklar libosi xuddi yorqin rangli, guldor yaxlit matoga o'xshab ko'rindi. Uni bejiz sharq gilamiga o'xshatishmag'an. Toza ranglarning ketma-ket kelishi asarga jo'shqinlik kiritgan. Ranglar uyg'unligi ma'lum darajada ko'z oldimizda ro'y berayotgan fojiani

«yumshatib» turibdi. Aynan mana shu xususiyatlar kompozitsiyada koloritning o'rnini, ahamiyatini belgilab bergen.

Vrubelning «Nastarin» kartinasida rang, ayniqsa, muhim o'rinni egallagan. Uning asarida nastarin butasi xuddi ko'kish va binafsharang olov bo'lib yonayotgan sirli alangaga o'xshatib tasvirlangan. Kartinada rassomning xayoliy tasavvuridagi ayol qiyofasi tuman orasidan chiqib kelmoqda. Shu bilan bir qatorda mayda, nafis nastarin guli, bijirlovchi ranglar misli qimmatbaho toshlarday ishlangan.

Yosh rassom birdaniga kompozitsiya san'atini egallay olmaydi. U beixtiyor ikki xil uslub bo'yicha ish ko'radi. Birinchisi, eski akademik sxema bo'lib, unda asosiy, bosh predmet kartina markaziga joylashtiriladi. Boshqasida kompozitsiya bir maqomda cho'zilgan friz kabi yoki aksincha, kompozitsiya umuman yo'qolib, kartinada tasodif ustunlik qiladi. Ya'ni asar bir necha qismlarga bo'linib, xuddi suratkash tomonidan tasodifan olin-gan kadrga o'xshab qoladi.

Kompozitsiyani o'rganish yosh rassomdan ko'p harakat, tinimsiz ishlashni talab qiladi. Donolar aytganidek, yurgan qir oshar singari.

Yozuvchilar, shoirlar, rassomlar, haykaltaroshlar ijod jarayonida o'z fikr, hissiyotlarini turlicha: yozuvchilar — o'tkir so'z, bastakorlar — ohang uyg'unligi, rassomlar — chizgi, shakl, rang orqali ifodalaydilar.

Agar xohish-istak qattiq bo'lsa, atrofdagi baracha narsalarni aniq ko'chirib chizishni o'rganish mumkin. Ammo borliqni faqatgina ko'chirib chizish, bu rassom bo'ldim degani emas.

Rassom bo'lish qiyin. San'at insondan butun umrga o'zini baxshida etishni talab qiladi. Ichki ijodiy ruh rassomni bir daqiqaga ham tark etmaydi, doimo unga hamroh bo'ladi. U na dam olish kun-

larini, na ta'tilni biladi. Rassom ko'chadami, tramvaydami, odamlar bilan gaplashayotgandami yoki tabiatni kuzatayotgandami, qayerda bo'lishidan qat'i nazar ijod qilishdan to'xtamaydi. Xuddi mehnatsevar asalaridek doimo va hamma yerda o'zining bo'lajak asarlari uchun material to'plab yuradi.

Ish jarayonida rassom zarur bo'lganda anchadan beri yig'ib kelingan kuzatuvlari va taassurotlaridan o'ziga kerakligisini ajratib oladi. Ayni paytda bu bo'lajak asar materiali hisoblanuvchi obrazlardir.

Bizning vazifamiz rangtasvirda kompozitsiya tushunchasini qisqacha sharhlab berishdan iboratdir.

Kompozitsiya — tasviriy san'atdagi eng murakkab tushunchadir.

Kompozitsiya ijodning mohiyatidir. U asarning sifatini hamda tomoshabinga ta'sir etish darajasini belgilab beradi. Rangtasvirda hech bir narsa, kartinaning g'oyasi, mazmuni, mavzusi bilan kompozitsiyadek bog'lanmagan.

Hayot kabi cheksiz san'at singari kompozitsiya masalalari ham nihoyatda murakkab va ko'pqirralidir.

Kartinaning yaxshi yoki yomonligini har kim o'z fikrlash doirasidan kelib chiqqan holda aniqlaydi. Lekin asar kompozitsiyasining qandayligini faqat yaxshi mutaxassis yoki san'atshunos ayta olishi mumkin. Ular kompozitsiyaning nimasi yaxshi-yu, nimasi yomonligi, kamchiliklari yoki xatolarini yillar davomida orttirib kelgan ijodiy tajribasidan, badiiy ichki hissiyotidan, dididan kelib chiqqan holda aniqlaydilar. Ammo ular ham ayrim hollarda kompozitsiyani biror so'z bilan ta'riflashga ojizdirlar. Rassom-ustalar bilan suhbatlashgan chog'larimda, ko'pincha ular kompozitsiya qonun-qoidalarini so'z bilan tushuntirishga qiynalish-ganidan, beixtiyor majoziy so'zlarga o'tib ketishadi. Menimcha, bu avvalo san'atning hissiyot bilan

bog'liqligidadir. Juda ko'pgina rassomlar uchun kompozitsiyani bilish alohida o'rin tutadi. Ularning o'zları ko'pincha «kompozitsion his etish» qobiliyatiga ega bo'ladilar. Shu sababdan ham tasviriy san'atni sirtdan o'rganish juda qiyin, chunki ko'pgina masalalar faqat ko'rish orqali yechiladi.

Kompozitsiya qonunlarini ifodalash qanchalik qiyin bo'lmasin, ularni butunlay inkor etib bo'lmaydi. Masalan, musiqada ham bir ohangda boshqa bir alohida musiqiy lavhalar yoki me'morchilikda alohida geometrik shakllar bir-biri bilan uyg'unlashib, go'zal taassurot uyg'otadi.

Hech kim me'moriy kompozitsiyada badiiy obrazni inkor eta olmaydi. Jumladan, kartina kompozitsiyasida ham. Rassom ishini boshida qulay bo'lishi uchun o'ta umumiylashtirilgan shakllar bilan ishlasa-da, ularning haqiqiy hayotiy ifodasini va mazmunini nazaridan chiqarmaydi.

Yuqorida eslab o'tilganidek, kompozitsiya bu murakkab va ko'p ma'noli tushuncha. Qisqacha qilib aytganda, bu barcha tasviriy material, ya'ni kartina komponentlarining qahramonlar, manzara, buyumlar, makon, rang va yorug'likning matoda teng taqsimlanishidir. Bu degani faqat taqsimlab chiqish emas, balki ularni tartibga solish, har bir komponentni o'zaro bog'lash, ular orasida turli xil — psixologik, plastik bog'liqlikni o'rnatishdir. Shu bilan birga, kompozitsiya — bu asosiy maqsadi asarning asl mohiyatini ochib beruvchi, alohida bo'lgan komponentlarning joylashuvidir.

Kartina ta'sirchan, yodda qoladigan bo'lishi uchun unda asosiy g'oya aniq yoritib berilgan bo'lishi kerak.

Ma'lumki, naturalizm — bu hayotni yuzaki, tashqi tushunishdir. Keng qamrovli ishlangan kartina ham naturalistik bo'lishi mumkin, qachonki unda kompozitsion timsoliy yechim topilmagan bo'lsa.

Tasodifiy olingan predmet va qahramonlarni ko'chirish yoki mazmunsiz tasvirlash naturalizm deyiladi.

Kompozitsiyada kontrast masalasi juda muhimdir. Masalan, katta va kichik, yorqin va bosiq ranglar.

Yetakchi obyektni bosiq fonda yorqin rang bilan tasvirlash yoki katta o'lchamni kichik predmetlar bilan ko'rsatish mumkin.

Kompozitsiya rassomdan mavhum (abstrakt) fikrlash qobiliyatini rivojlantirishni hamda soddalashtirilgan, umumiylashtirilgan figuralardan foydalana bilishni talab qiladi. Rassom ularni uyg'unlashtira olishi, ularning estetik ahamiyati va mazmuniga e'tibor berishi kerak. Kompozitsiyani ishlash jaronida avval umumlashtirish va soddalashtirish lozim. Aynan mana shunday ortiqcha detallardan xoli bo'lgan, soddalashtirilgan shakllar orqali syujetni ko'rsatib bera olish kerak.

Tomoshabin uchun kartinaning barcha shakl va qismlari aniq, konkret bo'lib hisoblansa, rassom uchun ular ish avvalida — siluet, rangli dog'dir. Keyinchalik bu komponentlar birikib, uyg'unlashib ma'lum bir g'oya, mazmunni ifodalaydi.

Talabalarda hayotga, tabiatga mehr-muhabbat uyg'otish, asarga ijodiy yondashishni o'rgatish uchun natyurmort va manzara aniq g'oyaviy mazmunga ega bo'lishi kerak.

Eng to'g'ri tuzilgan komponovka ham, agar mazmunsiz, g'oyasiz bo'lsa, kartinani badiiy asarga aylantira olmaydi. Yosh rassom buni doimo yodda tutmog'i darkor. Kartina kompozitsiyasini ishlashdan avval, g'oya o'ylangan bo'lishi lozim.

Aynan g'oya kompozitsion izlanishdagi yetakchi asos hisoblanadi. U asarning mavzusi, syujeti hamda kompozitsion va rangtasvir uslublarini aniqlab beradi.

Asarning g'oyasi hayotiy tajribalardan, ichki kechinmalar, hissiyotlardan kelib chiqadi.

Toki hayotdagi qiziq va ahamiyatli hodisalarga, tabiat go'zalligiga e'tibor berilmas ekan, kompozitsiyani tushunish qiyindir.

Obraz ustida ishslash odamning fikrlash qobiliyati bilan bog'liq. Kartina mavzusi ham, badiiy tasavvur ham hayotni chuqur bilish natijasida paydo bo'ladi. Aynan u asar kompozitsiyasini qanday qurish, qaysi ranglardan foydalanish, figuralarni qanday joylashtirishda yordam beradi. Kartinani g'oyasiz yaratish — nima haqida so'zlashni bilmay turib, gapirishga urinish bilan tengdir.

Toki talabalar kompozitsiya syujeti va mavzusini hayotiy tushunchasiz yaratar ekanlar, kartina ishonarsiz chiqadi. Obrazlar esa psixologik xarakter va shaxsiy fazilatlardan mahrum bo'ladi.

Ayni damda kompozitsiya ko'pincha eski kartinalar asosida qurilmoqda. Bugungi kunda kartinalarda to'ylarni, qishloq tandirlarini, milliy libosdagi qariyalarni tasvirlash takroriy hol bo'lib qolmoqda. Asarlardagi obrazlar esa, umuman, xaraktersiz, ya'ni hayotiy emas, balki yosh rassom tomonidan o'ylab chiqilgandir. Bu esa ularning hayotiy tajribasi yo'qligi natijasidir.

Kompozitsiyani o'rganishda o'quv jarayoni talabarda go'zallikni his etish, hayotdagi qiziq, ahamiyatli narsalarni ko'rish, kuzatish qobiliyatlarini shakllantirishga to'liq qaratilishi lozim.

Yana juda muhim narsaga e'tibor berish kerakki, u ham bo'lsa talabalarning umumiy ta'lim bo'yicha, ya'ni falsafa, adabiyot va boshqa fanlarni qay darajada o'zlashtirganliklaridir. Shu bilan birga talabalar o'z ustida ham ishslashlari lozim.

Kompozitsiyani o'rganish kursi ikki qismdan iborat bo'lishi kerak:

1) talabalarda tevarak-atrof, hayotdagi qiziqarli

voqealarni ko‘rishga, kuzatuvchanlikni kuchaytirishga qaratilgan mashqlar;

2) kartinani kompozitsion tuzish elementlarini hamda ijodiy merosni o‘rganish.

Ijodiy ishlash uchun ko‘rish xotirasi, esda qolish hamda kuzatuvchanlik qobiliyati kuchli rivojlangan bo‘lishi lozim. Kuzatuvchanlikka ega bo‘limgan talabalar ko‘pincha qiziqarli hayotiy hodisalarga e’tibor berishmaydi.

Diplom ishi himoyalariだagi kartinalarda ko‘pincha primitivlik, harakat va imo-ishoralarining shartli qilib olinganligi ko‘zga tashlanadi. Odam harakati «umum-lashtirib» olingan. Aniq harakat, holatga doir imo-ishoralar ko‘rsatilmagan. Bunga sabab, rassomning kuzatuvchan emasligidir. Ko‘p figurali murakkab kompozitsiyaga o‘tishdan avval studentlarda aynan mana shu kuzatuvchanlikni kuchaytirish va o‘sirish lozim. Ularga hamma vaqt va har yerda o‘z kuzatuvlarini hamda etyudlarni chizdirish kerak.

Ular qayerda bo‘lmasinlar — transportdami, ko‘chadami, doimo yonlarida qalam olib yurishlari lozim. Har qanday vaziyat va holatda odamlarning harakatlari, ishoralarini ko‘rsata bilishlari kerak.

Talabalar dam olayotgan va kutayotgan, tingloyotgan va kuzatayotgan, aylanib yurgan yoki shoshayotgan odam o‘rtasidagi farqni ajrata bilishi hamda tasvirlay olishi lozim.

Birinchi va ikkinchi kurslarda talabalardan murakkab eskizlarni talab qilmaslik kerak. Murakkab kompozitsiyalarini bajarishga asta-sekin maxsus mashqlar tizimi orqali o‘tish lozim.

Bunday mashqlarni oddiy jismoniy harakatlardan boshlab, ularni tobora ishtirot etuvchilarning psixologik holati, kayfiyatini tasvirlash orqali murakkablashtira borish kerak.

Turli holatdagi ishoralar tasviri: bahslashuv, inkor etish, o‘tinch, so‘rash.

Turli xil psixologik holatlar tasviri: shodlik, qayg'u, hayratlanish, qo'rquv, toliqish.

Turli xarakterdagi odamlar tasviri: mehribon, jahldor, mard, qo'rqoq.

Bir figurali rasmlarni chizib bo'lgach, asta-sekin studentlar hayotidan hamda tevarak-atrofdagi voqealardan lavhalarni tasvirlash mumkin.

Masalan, «Noxush suhbat», «Imtihonga tayyor emas», «Doktor qabulida», «Kutubxonada» va sh.k.

Bunday vazifalar talabalarga odamlar harakatidagi, hayotidagi sezilarli holatlarni tanlab olishga imkon beradi.

Naturadan chizish va kompozitsiya mashqlaridan tashqari, yoddan chizishni ko'p mashq qilish kerak. Buning uchun tanish bo'lgan odamlar, o'qituvchilar, talabalar qiyofasini chizishni vazifa qilib bersa bo'ladi. Bunday mashqlar odamlar tashqi qiyofasining xarakterli qirralarini, imo-ishoralarini, yurish-turishini eslab qolishga va tasvirlanayotgan obrazga ijodiy yondashishga o'rgatadi.

Kompozitsiya kursida tasavvurni shakllantirishga qaratilgan mashqlar ham bo'lishi kerak. Ular, adabiy mavzudagi vazifalar ham bo'lishi mumkin. Talabalar badiiy asarning g'oyasini anglab yetishi, ishtirok etuvchi qahramonlar timsolini tasavvur eta olishi, tasviriy qiyos orqali asarning mazmunini talqin qila olishi kerak. Bunday kompozitsiya ustida ishlash jarayonida ham, albatta, naturadan chizilgan etyudlar, xomaki suratlar chizish lozim. Eng asosiysi esa bunday mashqlarda asar qahramonlarini, voqeа sodir bo'layotgan joyni, yorug'likni to'g'ri tasavvur eta olishdir.

Kuzatuvchanlik va tasavvurni shakllantirishga qaratilgan mashqlar bir-birini to'ldirib borishi kerak. Kuzatishlar fantaziyanı jonlantirishga yordam beradi. Kuzatuvchanlik va tasavvurni shakllantiruvchi mashqlarning ahamiyatli tomoni yana shunda-ki,

ular talabalarni o‘z g‘oyalarini amalga oshirish uchun materiallarni to‘plash va izlashga o‘rgatadi. Bu esa kompozitsiyada ijodiy mashqlarga o‘tishning eng asosiy shartidir.

Asar kompozitsiyasida taqqoslash va kontrast muhim rol o‘ynaydi. Agar kompozitsiya qiyosiy tarzda (masalan, katta va kichik, dinamik va harakatsiz, yorqin va bosiq ranglar, chiroyli va xunuk, mehribon va jahldor va h.) qurilgan bo‘lsa, yanada jonli ko‘rinadi. Bu haqda buyuk rassom Leonardo da Vinchi ham aytib o‘tgan: «Tarixiy mavzularda tasvirlanayotgan narsani yanada kuchaytirib ko‘rsatish uchun qarama-qarshilik (kontrast), albatta, qo‘llanilishi lozim. Ya’ni go‘zalni doimo xunuk bilan, yoshni qari bilan, kuchlini nimjon bilan yonma-yon tasvirlash o‘rinlidir».

Asar kompozitsiyasini allaqanday geometrik sxemalar asosida qurish (figuralarni uchburchak, aylana yoki diagonal bo‘yicha joylashtirish) noto‘g‘ri.

Qiziqarli mavzu topilmagunga qadar kompozitsiyani tuzib bo‘lmaydi. Mavzu ham topildi deylik, endi syujet kerak. Har bir rassom g‘oyani ta’sirchan qilib yetkazuvchi syujet topadi.

Syujet aniqlangandan so‘ng, kompozitsiya eskizi ustida ishslash boshlanadi. Birinchi eskizlarni yaxshisi, kichik o‘lchamda bajargan ma’qul. Chunki kichik o‘lchamda asosiy kompozitsion qurilishni joylashtirish osonroq. Undan keyin katta hajmdagi eskizni bajarishga o‘tish mumkin. Eskiz — bu kartina loyihasi, asar ishslash jarayonidagi birinchi bosqichdir. Eskizda mato o‘lchami, gorizont balandligi aniqlanadi. Asarning yanada jonli, mazmunli chiqishi uchun eskiz bir necha variantlarda ishlanishi kerak. Unda obyektlarni, predmetlarni, figuralarni to‘g‘ri joylashtirish, g‘oyaviy yechimni aniq topish lozim. Kompozitsiyada ortiqcha figuralar, umuman, ortiqcha narsalar bo‘lmasligi kerak.

Chunki ular asarning g'oyaviy mazmunini oolib berishga to'sqinlik qiladi.

Birinchi qarashdayoq mazmunini, g'oyasini tu-shunsa bo'ladigan eskiz mukammal eskizdir. Aynan mana shunday taassurot qoldirishga intilish kerak.

Rangli eskiz ustida ishslash jarayonida koloritni to'g'ri tanlay olish lozim. Chunki u bo'layotgan voqeani hayotiy qilib ko'rsatishga, mavzu mazmuni-ni oolib berishga yordam beradi. Obyekt va figur-alarga o'ylamay turib rang berish noto'g'ridir.

Kartinaga etyud ishslashdan avval, eskizdag'i kompozitsion yechim, qahramonlar harakati, holati, psixologik xarakteristikasi, liboslari hamda voqe-a sodir bo'layotgan muhit topilgan bo'lishi kerak. Buni bajarish uchun esa asarga mos keladigan tipaj, yorug'lik tanlanadi.

Kartinadagi voqe-a sodir bo'layotgan joy qaysi holat, muhitda tasvirlansa, etyudlar ham xuddi shu sharoit va yorug'likda ishlanishi lozim.

Surikov, agar do'zaxdagi gunohkorni chizish kerak bo'ladigan bo'lsa, o'zi ham, naturani ham olov ustiga o'tirg'izib ishslashini aytib o'tgan edi. Ma'lumki, u qishda «Telba» asariga etyud ishslash uchun, oyoqyalang naturani qorga o'tirg'izib chizgan edi.

Kartinaga etyud va xomaki suratlarni ishslash jarayonida rassom asarning asosiy g'oyasidan, ya'ni tomoshabinga uning fikri, hissiyotlarini yetkazib beruvchi obrazdan foydalanadi.

Shunday qilib, eskiz topildi va etyud ishlari to'plandi. Endi kartina yaratishga o'tsa ham bo'la-veradi.

Kartina ishslashda kompozitsion yechim masala-lari batamom hal etiladi. Qismlar nisbati va joyla-shuvi aniqlanadi, hamma unsurlar to'liq belgilanadi.

Karton ishslash jarayonida esa, barcha materiallar to'planadi, qo'shimcha ravishda naturadan har bir qism va detallar alohida qilib chiziladi.

Eskizlar va kartonsiz kartina ishlashni boshlab bo'lmaydi. Ammo bu tayyorgarlik ishlari ham yetarli emas. Zamondoshlardan birining aytishicha, V.A.Serov o'zining asarlari uchun tayyorgarlik ishlariiga jiddiy kirishar edi. «Uning aytishicha, ko'pgina masal (Krilon masallariga ishlangan illyustratsiyalar) lav-halarini o'lka yerlarisiz tasavvur eta olmasdi. Shuning uchun ham u naturadan juda ko'p chizar, chor atrofda ko'p kezib yurar, o'z qarindoshlari, dehqonlar, bolalarni asarlari uchun obraz qilib olar edi. Serov «Bo'ri va turna» masaliga mos keladigan do'nglikni, «Dehqon va qaroqchi» masali uchun oriq sigirni, «Tulki va qarg'a» masali uchun mos archani uzoq vaqt qidirib yuradi. Rassom «Tulki va qarg'a» masalida asardagi qarg'a bilan bir yuzada bo'lishi uchun baland narvon ustiga chiqib ishlagan edi».

SURATLARDAN NAMUNALAR

РЕПРОДУКЦИИ



Rafael. "Afina maktabi."
Рафаэль. "Афинская школа."



Yan Van Eyk. "Madonna chaqaloq bilan."
Ян Ван Эйк. "Мадонна с младенцем."



Jotto.“Chaqaloqlarni kaltaklash.”

Джотто. “Избиение младенцев.”

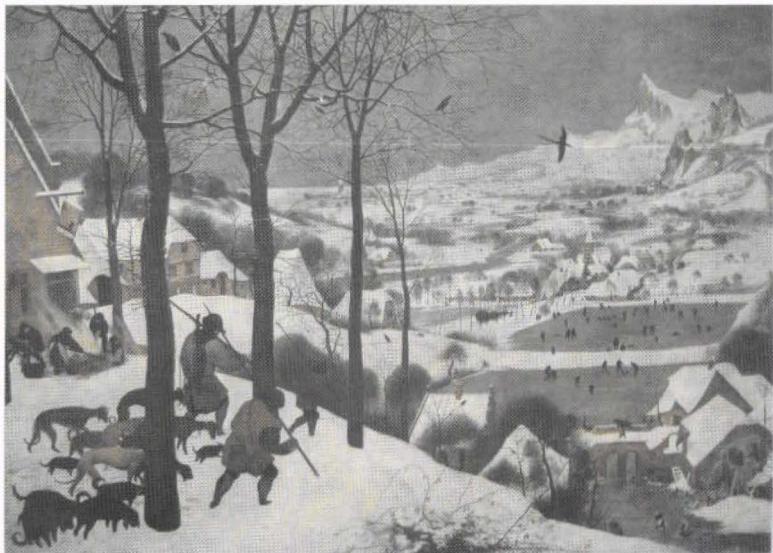


Velasques. "Menini."
Веласкес. "Менины."



Velaskes. "Bredining qaytimi."

Веласкес. "Сдача Бреды."



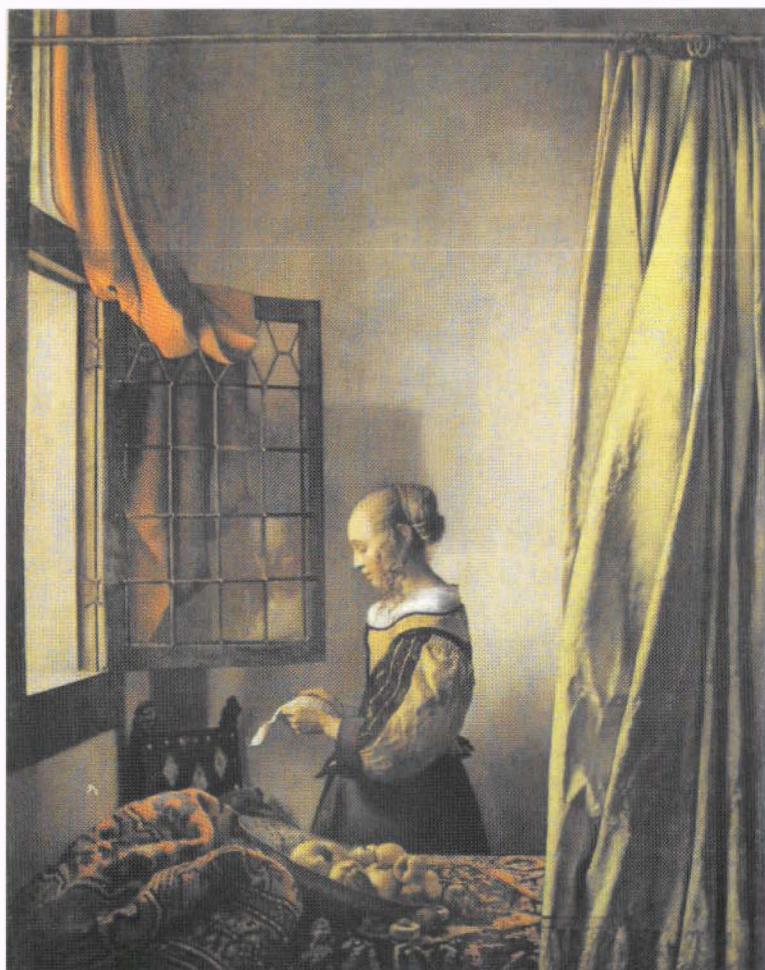
P. Breygel. "Qordagi ovchilar."
П. Брейгель. "Охотники на снегу."



P. Breygel. "Ikarning yiqilishi."
П. Брейгель. "Падение Икара."



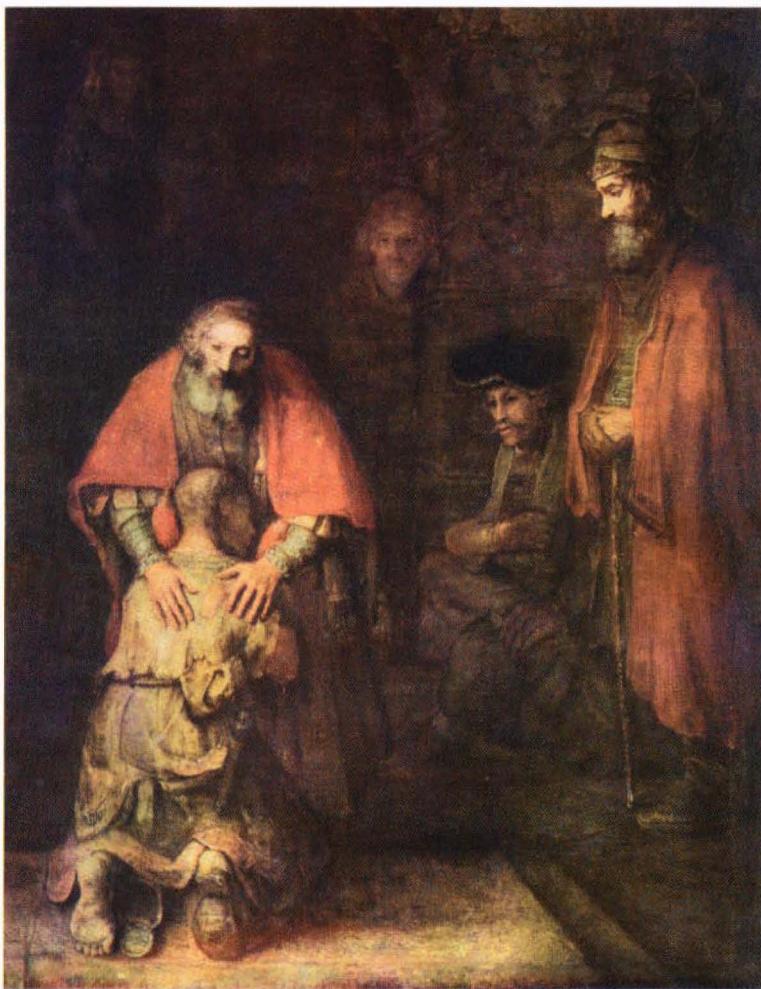
P. Sharden. Natyurmort.
П. Шарден. Натюрморт.



Vermeyer. "Хат."
Вермеер. "Письмо."



Rembrandt. "Abramning qurbanlik qilishi."
Рембрандт. "Жертвоприношение Авраама."



Rembrandt. "Adashgan o'g'ilning qaytishi."
Рембрандт. "Возвращение блудного сына."



El Greko. "Graf Orgasni dafn qilish."
Эль Греко. "Погребение графа Оргаса."



El Greko .“Pyotr va Pavel targ‘ibotchilar.”
Эль Греко. “Апостолы Петр и Павел.”



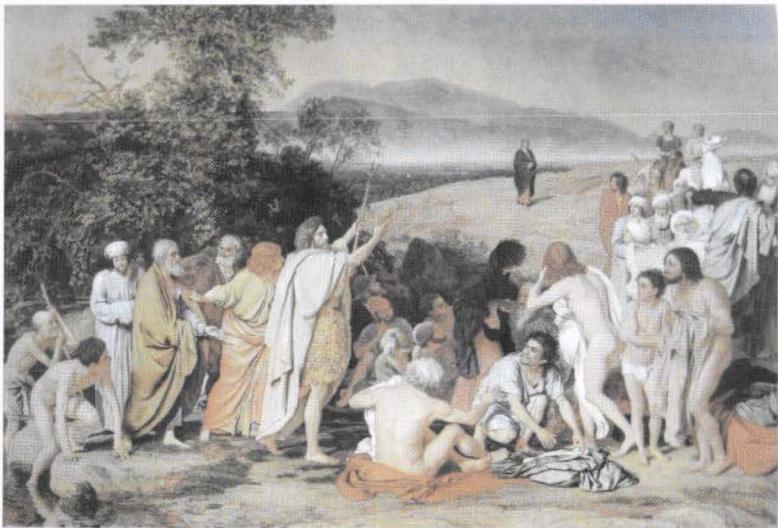
Vermeyer. "Rassomning ustaxonasi."
Вермеер. "Мастерская художника."



P. Rubens. "Persey va Andromeda."
П. Рубенс. "Персей и Андromеда."



E. Delakrua. "Barrikadalarda ozodlik."
Э. Делакруа. "Свобода на баррикадах."



A. Ivanov. "Ico Masixning elga ko'rinishi."
А. Иванов. "Явление Христа народу."



V. Surikov. "Boyar ayol Morozova."
В. Суриков. "Боярыня Морозова."



V. Surikov. "Menshikov Beryozovkada."
В. Суриков. "Меньшиков в Березове."



A. Ivanov. "Kuyov qallig'i uchun zirak tanlamoqda."
А. Иванов. "Жених выбирает серьги для невесты."



P. Fedotov. "Mayorning sovchiligi."
П. Федотов. "Сватовство майора."



A. Ryabushkin. "Moskva ko'chasi."
А. Рябушкин. "Московская улица."



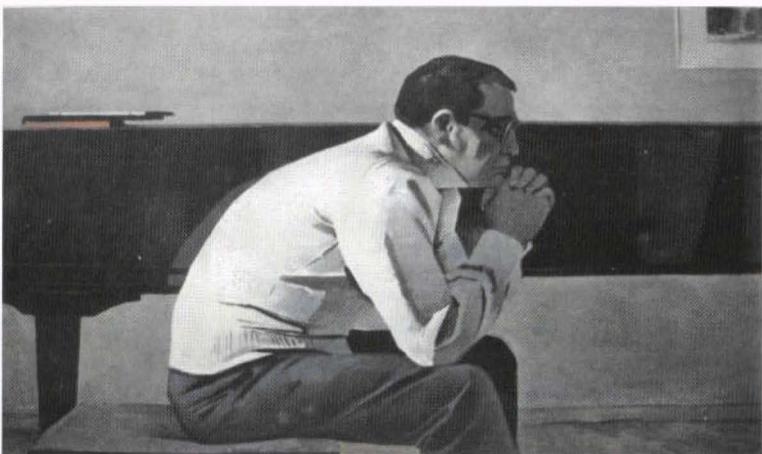
P. Korin. "M.V. Nesterov portreti."
П. Корин. "Портрет М. В. Нестерова."



E. Moiseyenko.“Onalar va singillar.”
Е. Моисеенко. “Матери-сестры.”



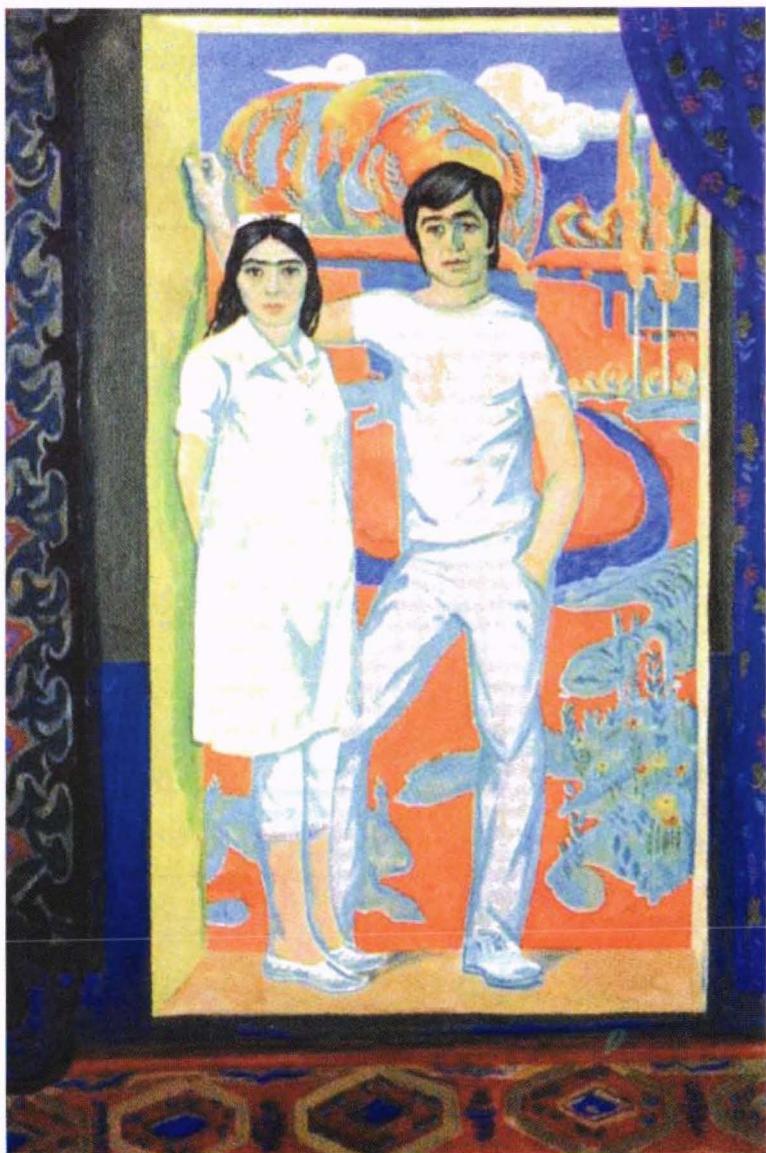
E. Moiseyenko. "Yer."
Е. Моисеенко. "Земля."



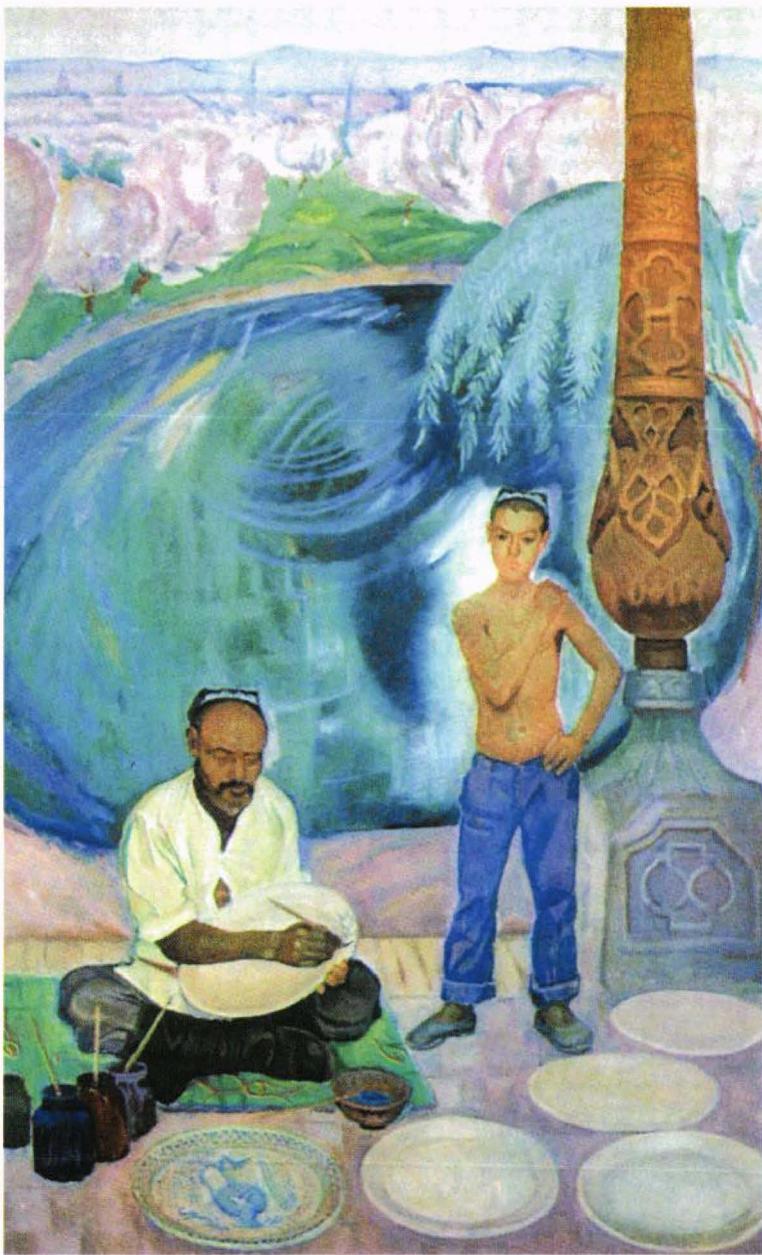
T. Salaxov. "Kara-Karayev portreti."
Т. Салахов. "Портрет Кара-Караева."



M. Saidov. "Oila. Tong."
M. Saidov. "Семья. Рассвет."



Sh. Abdurashidov. "Ostonada".
Ш. Абдурашидов. "Вдвоем у порога."

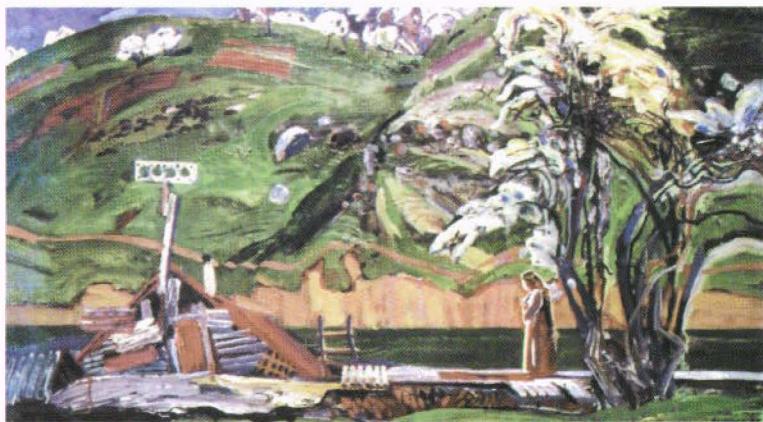


B. Boboyev. "Rishtonlik usta
Musa Ismoilov o'g'li bilan."

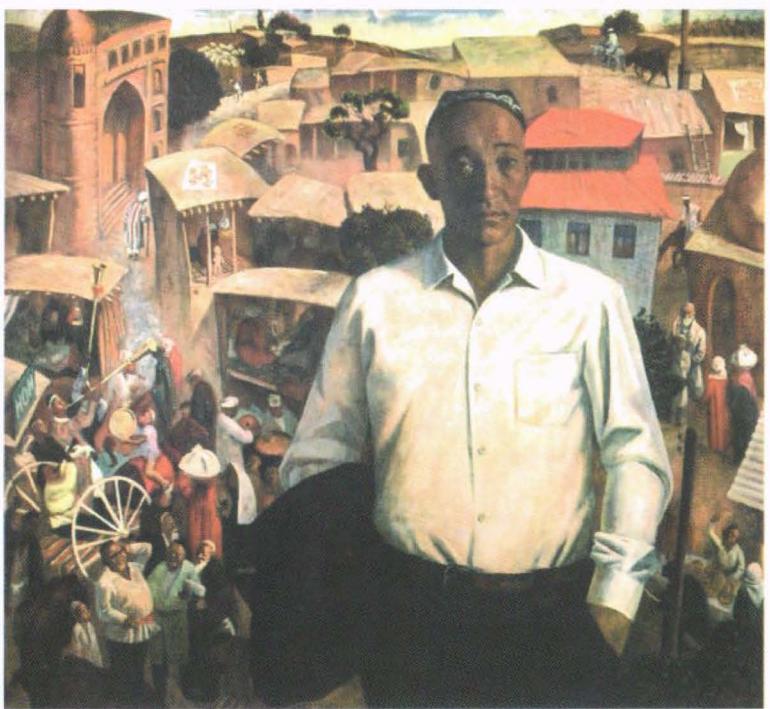
Б. Бабаев. "Риштанский мастер
Муса Исмаилов с сыном."



J. Umarbekov. "Qizil quticha."
Дж. Умарбеков. "Розовый сундучок."



A. Mirzayev. "Qizil tog' ostonasida."
А. Мирзаев. "У порога красной горы."



S. Rahmetov. "G'afur G'ulom portreti."
С. Рахметов. "Портрет Гафура Гуляма."

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

Центр развития высшего и среднего специального,
профессионального образования

Собиржан Рахметов

**ОСНОВЫ
КОМПОЗИЦИИ
В СТАНКОВОЙ
ЖИВОПИСИ**

*Методическое пособие для
преподавателей художественных
вузов и колледжей*

*Искусство не в том, чтобы
приближаться к правде природы,
а в том, чтобы исходить из ее правды.*

Д. Кардовский

Слово «композиция» происходит от латинского *compositio* — составление, связывание и означает построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением, во многом определяющее его восприятие. Без композиционного решения невозможно ни одно из пластических искусств, в т.ч. архитектура и народно-прикладное искусство. Мои рассуждения пойдут об изобразительном искусстве.

Композиция в изобразительном искусстве представляет собой конкретную разработку идейной и сюжетно-тематической основы произведения с распределением предметов и фигур в пространстве, определением соотношения объемов света и тени, пятен света и т.д.

Типы композиции подразделяются на:

- **устойчивые** или **статичные**, где основные композиции оси пересекаются под прямым углом в геометрическом центре произведения;
- **динамические**, где основные оси пересекаются под острыми углами, где существуют диагонали, круги и овалы;
- **открытые**, с преобладанием центробежных разнородленных силовых линий;
- **закрытые**, где превалируют центростремительные силы, стягивающие изображение к композиционному центру.

Устойчивые и закрытые типы композиции преобладают в искусстве, например, эпохи Возрождения, динамические и открытые характерны для стиля барокко. Большую роль в истории искусства играли как процессы сложения общепринятых композиций, канонов (на древнем Востоке, в античном средневековье, в эпоху Возрождения, барокко, классицизме и т.д.), так и дви-

жения от жестких канонических схем к свободным композиционным приемам.

Так, в искусстве XIX – XX веков особое место занимало стремление художников к свободной композиции, отвечающей их индивидуальности, творческим и художественным манерам.

Произведение искусства — конечный результат деятельности художника.

По своему происхождению основные принципы композиции исходят из простейших, тысячекратно повторяющихся форм жизненной практики. Человек всегда видит заинтересованно, как действующее и мыслящее существо, с намерением или непроизвольно он выделяет те или иные стороны видимого, отстраняет другие. Уже в исходном чувственном восприятии предметных качеств и свойств заключается, следовательно, зародыш важнейших композиционных требований: выявление существенного через связь с второстепенным и изъятие незначительного.

По основной своей природе композиция далеко выходит за пределы «чисто художественных», узкоспециальных требований.

Конкретное же композиционное решение прямо зависит от соответствующего жизненного содержания и, в основном, определяется им.

«Композиции нельзя научиться до тех пор, пока художник сам не научится наблюдать и замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность выражения, подмеченного по существу, и когда он понимает, где «узел» идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собой...» (И.Н.Крамской)

Наиболее полно свойства и роль композиции обнаруживаются в тематической картине. Основное назначение композиции здесь состоит в том, чтобы раскрыть идеиный замысел художественного произведения детальной разработкой сюжетного действия — посредством «режиссерских» средств и приемов. В ходе такой разработки художник определяет или уточняет харак-

теристику действующих лиц, выявляет их отношения друг к другу и к окружающей обстановке. Основными композиционными средствами являются при этом обдуманная группировка фигур и предметов, точно найденные позы и положения, экспрессия лиц и движений, язык жестов и пр. «Режиссерская» работа ведется на основе намеченного художником общего перспективно-пространственного строя, который определяется выбором точки зрения, высотой горизонта, местом и ролью основных пространственных планов и пр.

Предметно-смысловым элементом композиция неизменно содействует неразрывно связанным с ней «специальным» композиционным средствам. К ним относятся:

выбор формата изображения;

точно рассчитанные акценты и варианты освещенности, света, светотени;

применение всякого рода контрастов;

роль ритмического строя форм и многое другое.

Композиция в реалистическом искусстве никогда не играет самостоятельной роли подобно тому, как мы пользуемся речью, чтобы выразить мысль. Она служит средством внушения зрителю того, что художник должен выразить. При всей своей красноречивости, реалистическая композиция вовсе не заметна, как средство или прием и никогда не навязывается зрителю. Требование строгой закономерности не мешает ей в каждом отдельном случае оставаться внутренне свободной, не связанной никакими предвзятыми условностями и обязательными правилами. Это, что касается сущности композиции.

Произведение создается художником не так просто, как кажется на первый взгляд — подумал и решил: «Напишу-ка я об этом». Нет, когда рождается замысел, художник воображает не только событие (сюжет), которое он хочет передать, но и средства, с помощью которых он хочет выразить свою идею: основное расположение фигур и цветовые соотношения, то есть, пластическое и колористическое решения должны полностью доносить до зрителя идею художника.

На основе сделанных наблюдений художник составляет первый предварительный набросок своей будущей работы — эскиз. Здесь очень важно эмоциональное начало. Наблюдая за жизнью, определенной ситуацией, художник должен увидеть пластическую красоту. После этого собирает материал, ведет наблюдения непосредственно для этой работы, ищет людей и обстановку, необходимые для его будущей картины. Например, если событие происходит в помещении, необходимо соответствующее помещение, если на улице — надо найти это место и прямо с натуры написать его. И не просто сделать копию, а дать его изображение в определенное время года, дня и при определенном освещении. От этого зависит, как будет выглядеть изображаемое, и какие оно вызовет чувства и мысли у зрителя. Для этого нужны подготовительные этюды и рисунки, выполняемые непосредственно с натуры.

В каждом этюде художник решает какую-то одну определенную и необходимую для данной картины задачу: находит определенное движение человека, необходимое для картины расположение фигур или предметов, определенное состояние природы.

И только тогда, когда ясно сложилось воображение художника, его будущее произведение, когда собран весь необходимый материал, можно приступать к непосредственной работе.

Вначале составляется общий план: определяется главное, на что прежде всего необходимо обратить внимание, и куда потом должен идти взгляд.

Все элементы произведения располагаются не случайно, а в соответствии с основной мыслью, которую художник хочет выразить в своем произведении. Общее построение произведения и сочетание в нем всех элементов позволяют с наибольшей полнотой выразить основной идеальный замысел художника.

Убедиться в этом можно на довольно известном произведении Василия Ивановича Сурикова «Меньшиков в Березове». Соратника и друга Петра I художник

изобразил в ссылке, куда он попал после смерти Петра. В темной холодной избе сидит Меньшиков в окружении своих детей. Младшая дочь читает, но никто не слушает ее. Каждый думает о своем.

Меньшиков, угрюмый и сосредоточенный, ушел в воспоминания. Он вновь переживает прошлое. Внешне он спокоен, но он не примиряется со своей судьбой. Властная, гордая осанка, сжатая в кулак рука выдают бушующую в нем силу. Он, как огромная, тяжелая глыба, высится над остальными. У его ног промостились его дочь. Худенькая, зябко кутающаяся в шубу, она остановившимся взглядом смотрит и ничего не видит. Такой взгляд бывает у глубоко задумавшегося человека.

Сын Меньшикова тоже не замечает окружающего, не слышит голоса младшей сестры. Пальцы его машинально счищают воск с подсвечника. Сквозь замерзшее окно скучо пробирается свет, низкий потолок, кажется, давит на них.

Если даже не знать, кто эти люди и что с ними произошло, нельзя оставаться спокойным, рассматривая картину. Чем больше смотришь, тем больше замечаешь, больше открываешь, начинаешь видеть то, на что вначале не обратил внимание. Тесно, почти касаясь друг друга, сидят семья Меньшикова. Но как одинок каждый из них! Как далеки они друг от друга! Каждый думает о своем. А как противоречит их одежда, шкура медведя на полу и дорогая скатерть в убогой, нетопленной избе!

Чем больше мы будем всматриваться в картину, тем больше мы увидим в ней, и смысл происходящего станет глубже. Но сколько бы мы ни смотрели, взгляд наш все время возвращается к Меньшикову, а оттуда переходит на прижавшуюся к нему хрупкую фигурку старшей дочери, от них — к сыну, младшей дочери и опять к нему, к Меньшикову.

И это не случайно. Художник так сознательно строит свое произведение, чтобы взгляд зрителя переходил от одной фигуры к другой, от одного предмета к другому.

В умении написать произведение так, чтобы зритель сначала получал общее впечатление от картины, а потом переходил к рассмотрению деталей, которые помогли бы ему глубже раскрыть содержание, состоит одна из основ композиционного мастерства.

Как это достигается? Может быть главное действующее лицо художник пишет крупнее или приближает его к зрителю?

Такой прием существовал в «восточной» миниатюре, но в станковом произведении это привело бы к однобразию и упрощению. И все же есть причина, которая заставляет зрителя обращать внимание на главное в картине, а от него идти к деталям. Конечно, художник располагает на картине фигуры так, а другие как бы отходят на второй план.

Для того, чтобы главное оставалось все время в поле зрения, существует одно правило: **в картине не должно быть ничего лишнего**, ничего случайного.

Художник вводит в картину разные подробности не просто потому, что ему захотелось вписать их в картину, а для того, чтобы с их помощью еще больше раскрыть идею произведения. А иначе все детали отвлекали бы зрителя от главного. Но так в хороших произведениях не бывает. Художник не вводит в картину ничего случайного, а если во время работы и ввел что-либо не очень существенное, то обязательно уберет.

И как бы хороша ни была сама по себе какая-то деталь, подробность, но если она не способствует более глубокому осмыслинию содержания, она лишь вредит произведению. Но художник не только оставляет в своей картине необходимые детали, но располагает в ней все так, чтобы главное было заметно, чтобы второстепенное не выходило вперед и помогало понять главное; **чтобы детали не нарушали целостности восприятия**. И даже не случаен размер картины, построена ли она по вертикали или вытянута вширь.

Каждая картина имеет не только определенный

размер, композицию, но и колорит. Колорит должен быть всегда в единении с композицией и помогать в раскрытии содержания картины.

Изображение при помощи пластики **цвета** — существенная, отличительная особенность живописи. Здесь, точнее будет сказать, не изображение, а **выражение** идеи.

Представьте себе, что перед нами на довольно большом расстоянии находятся много людей. На кого мы прежде всего обратим внимание? Конечно, на того, кто ярко одет, особенно, если цвета чередуются — черное с белым, красное с синим и т.д. А если все будут одеты одинаково, как спортсмены на параде? В этом случае мы сможем заметить не каждого человека отдельно, а колонну в целом. Все эти законы, только в более сложном сочетании, применяет художник.

В картине Д. Корина «Портрет М.В. Нестерова» главный герой на светлом фоне кресла, и он, как магнит, притягивает взгляд зрителя.

В картине К.П. Брюллова «Последний день Помпей» кровавое небо переходит в глухую черноту в контрасте с ярко освещенными фигурами горожан, которые объединены в группы так, что передают тот хаос и трагедию античного города и его жителей.

Значит, художник строит композицию не только на последовательном развитии сюжета, но и на контрасте цветовых пятен. И все это вместе раскрывает содержание произведения.

В картине В.И. Сурикова «Меньшиков в Березове» седеющая голова Меньшикова выделяется на фоне мрачной избы и ее грязных стен. Вся картина художника построена на острых цветовых контрастах. Светлые пятна окна, лиц, книги, шкура белого медведя выделяются на фоне темных тонов стены и шубки старшей дочери.

Представьте себе, если бы художник расположил все фигуры на картине случайно, сделал бы их одинаковыми по размеру и одел в одинаковые яркие одеж-

ды, тогда взгляд зрителя беспокойно перебегал бы от одной фигуры к другой, не зная на чем остановиться. Все привлекало бы в равной мере, и смысл произведения не стал бы очевидным.

Для того чтобы выявить идею своего произведения, художник не только фигуры и предметы, но и цветовые пятна на картине располагает очень продуманно, в соответствии с замыслом произведения. Когда все это учтено, собрано, когда все разместилось, окончательно встало на свои места, тогда произведение становится удивительно цельным, и, кажется, что все так и должно быть, и не может быть по-другому. И теперь нельзя из произведения что-либо убрать или что-либо прибавить, чтобы не изменить его смысл.

Когда заходит разговор о композиции, мы исходим из того, насколько выражена в картине художественно-пластическая задача, которую поставил художник. Речь идет о композиции для каждого художника и его произведений **в отдельности**, а не об общем правиле для всех.

Первый признак совершенства композиции — ее содержание читается сразу на большом расстоянии. Если картина на большом расстоянии превращается в неопределенную серую гамму или «дребезжит» своей пестротой, это значит, что в ней не решен главный профессиональный момент — композиция, декоративность — основа композиционной доходчивости.

Я это говорю применительно к системе высшего художественного образования, к тому, что необходимо требовать от решения композиционных задач на всех курсах станковой живописи и как результат обучения дипломной работе.

Когда мы видим картину в первый раз, то сразу из всей картины нам что-то особенное бросается в глаза. Вот на этом «что-то» художник строит свой расчет. Бросаются в глаза контрасты. И чем они сильнее и ярче, чем больше по размеру цветового пятна, чем сильнее освещены, чем резче представляют контраст к ос-

тальному в картине, тем быстрее бросаются в глаза зрителю. Контрасты — это черное к белому, зеленое к красному и т.д.

Например, композиционный строй картины П.А. Федотова «Сватовство майора» таков, что художник заставляет глаз зрителя остановиться **на контрасте**, на большом светлом пятне жеманной фигуры невесты в розовом платье.

Пропорции светлого силуэта фигуры невесты **по всему холсту** найдены поразительно точно. Чуть меньше — плохо, чуть больше — тоже было бы неплохо. Угадать пропорции фигур и деталей картины к целому — главное искусство композиции. Здесь оно налицо.

Взор зрителя прикован к первой фигуре. Зритель восхищен тончайшей характеристикой жеманной невесты и вместе с тем очарован ее женственностью, восхищен изумительной живописью. Следующая удача — это облик матери. Тут опять-таки сказался режиссерский и композиционный гений Федотова. Мать удерживает за платье правой рукой жеманницу. Это гениальная находка художника: она сразу создает центр картины, дает остройшую смысловую завязку и кроме того соединяет в единое целое семейную цепочку фигур — дочери, матери и отца.

Благодаря правой руке матери розовое платье невесты приобретает то количество светло-розового пятна, по отношению ко всей картине, которое строит декоративное звучание картины. Эта маленькая картина бросается в глаза и на большом расстоянии. Глаз зрителя, оценив достоинства выполнения фигуры невесты, переходит к следующему действующему лицу — к матери. Эта фигура купчихи также заслуживает внимания. Тип и его характеристика безукоризненны.

Восхищенный зритель оценивает все высочайшие достоинства живописи, в том числе великолепно написанное атласное платье. За фигурой матери стоит сам хозяин дома, купец. Он на ходу застегивает сюртук.

Первая цепочка из трех фигур связывается со вто-

рой поворотом головы свахи к купцу, левая рука свахи связывает всю сцену с бравым героем сватовства.

Глаз зрителя, оценив достоинство выполнения всей сцены, сейчас же замечает на переднем плане кошку, «зазывающую гостей», потом опять возвращается к центру композиции — к невесте, за ней на втором плане замечает перешептывающуюся прислугу, которая приготавливает стол для гостей.

Для выполнения картины «Сватовство майора» Федотов нанимал подходящую квартиру, все предметы выполнял непосредственно с натуры. А сколько труда и таланта понадобилось художнику, чтобы найти персонажи своих героев.

Остановился я на «Сватовстве майора» как на образце жанровой композиции потому, что сюжет его настолько действительный, форма его настолько совершенна.

Дать объем предметов цветом, представить предметы на плоском холсте в таком перспективном сокращении, что плоскость холста становится как бы пространством, глубиной, в котором мы видим объемные, реальные предметы, — это очень большое умение.

Отсюда понятно, для чего необходимо изучение построения формы в рисунке и живописи, в классных постановках, в процессе обучения. Будущий художник должен владеть законами построения формы в трехмерном изображении, владеть мастерством описания пространства, знанием организации холста. Первоначально, на первом курсе, это натюрморты, элементарные геометрические формы в рисунке и живописи, затем, в ходе обучения, задачи усложняются. На старших курсах дается задание на компоновку фигуры или двух фигур в интерьере. Все это подводит студента к написанию картины, умению компоновать, выявляя основное, а также подчинять второстепенное главному.

Темы для композиции могут быть любые. Плохих тем не бывает, может быть плохое решение. Выбор темы и ее интересное решение зависят от решения буду-

щего художника — наблюдать и изучать окружающую нас жизнь естественно с карандашом в руке. Отсюда настоятельное требование к студенту — не расставаться с альбомом, делать короткие зарисовки, подмечать интересное и характерное. Все это является материалом и может послужить толчком для написания картины.

Вот небольшой пример из воспоминания В.И. Сурикова: «Я жил под Москвой, на даче, в избе крестьянской. Лето дождливое было. Изба тесная, потолок низкий. Дождь идет и работать нельзя. И стал я вспоминать: кто же это вот точно так же в избе сидел. И вдруг ... Меньшиков ... сразу все пришло — всю композицию целиком увидел. Только не знал еще, как княжну посажу».

Сохранился **этюд** Сурикова, написанный на даче, из которого, как из зерна, выросла его знаменитая картина.

В разработке композиции может играть существенную роль сознательный момент, ясно осознанное намерение художника достигнуть того или другого эффекта. Существенную роль играет и накопленный им опыт, знакомство с сокровищами классического искусства, обращение за советом к авторитетам.

Делакруа во время работы над своими композициями часто посещал Лувр и подолгу простоявал перед холстами Веронезе и Рубенса. В.И. Суриков посещал Румянцевский музей, где в то время хранилась картина А. Иванова «Явление Христа народу», и внимательно наблюдал произведение.

Общий закон композиции — требование цельности и единства — по-разному проявляется в различных видах живописи. Композиция в натюрморте оказывается прежде всего в расположении предметов, которые предстоит художнику писать.

Не менее важно, как предметы расположены на картине. Натюрморт Шардена, находящийся в Музее изобразительных искусств в Москве, примечателен

тем, что предметы в нем не так тесно заполняют картину, как обычно в натюрмортах голландцев. Голова Гермеса занимает в нем середину, это **главный** персонаж. Гипсовый слепок выглядит почти как живое существо. Книги и свернутые листы бумаги широко раскинуты, как лепестки цветка.

Соответственно этому холст растянут вширь. В этом натюрморте много воздуха и света.

Композиция дает о себе знать и в пейзаже, даже если он написан с натуры, и художник внимательно перенес на холст то, что в природе было у него перед глазами. Картина И. С. Остроухова «Сиверко» дает ясное представление о том, что такое композиция в пейзаже. Она сказывается, прежде всего, в выборе точки зрения. В пейзаже художника выбран поворот широкой реки, ее песчаный берег, который своим краем как бы втягивает зрителя в картину и вместе с тем позволяет ему обнять одним взглядом просторы прибрежных лугов и далекий темный лес на горизонте, низко плывущие по небу свинцово-серые тучи включаются в него, неторопливое дыхание всей могучей суперской природы.

У. Тансыкбаев. Вопросы композиции имеют особенно большое значение при работе художника над тематической многофигурной картиной. Здесь перед ним возникают трудные задачи, так как предстоит сообразовать множество составных элементов картины. Композиция многофигурной картины так же многосложна, как симфоническая музыка. Для того чтобы разобраться в существе этого, необходимо мысленно расчленить композицию на отдельные элементы и рассмотреть их порознь.

Драматическое действие в картине

Художнику, который принимается за создание многофигурной композиции, предстоит передать развертывающееся перед его мысленным взором и протекающее во времени действие.

Между тем он имеет возможность изобразить только один момент. Это вовсе не значит, что живописец более ограничен в своих возможностях, чем писатель, рассказчик. Художник имеет возможность посредством одного события намекнуть на другое в одном моменте, дать понятие обо всем длящемся во времени действии. В картине А. Иванова «Явление Христа народу» представлен момент появления долгожданного Мессии, но дается понятие о судьбах человечества до этого события и после него.

Живописцу, обдумывающему свою композицию, необходимо решить, какое мгновение выбрать в развивающемся во времени действии.

В картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» выбран момент кульминации: непокорная боярыня покидает столицу, а приверженцы собрались отдать ей последний долг, поклониться ей как защитнице народной веры. Это действительно **кульмиационная** точка в ее жизни, один из кульмиационных моментов в истории раскола. К данному моменту стянуты все нити борьбы. Люди стоят плотной стеной, в каждой фигуре угадывается зерно исторической драмы.

В картине А.П. Рябушкина «Московская улица» поставлена совершенно иная задача. Художник решил изобразить обычный будничный день уличной жизни Москвы XVII века. В картине почти ничего примечательного не происходит. Разве только взгляд, который бросает парень на мимо идущую со свечой девушку, может остановить наше внимание. В остальном в картине нет ничего привлекающего к себе внимания. Идут прохожие, мелькают красочные пятна, композиция нарочито беспорядочна и случайна, улица похожа на калейдоскоп. Все это сделано Рябушкиным для того, чтобы передать каждодневную жизнь города XVII века.

Подобные контрасты, выраженные языком форм и красок, лежат в основе многих картин: «Блудный сын» Рембрандта, «Свобода на баррикадах» Делакруа, «Персей и Андромеда» Рубенса и др.

Контрасты играют большую роль, и выраженные в живописных формах, ритмах и красках они придают ей больше жизненности.

Точка зрения

Художник выбирает момент в развитии действия. Но ему необходимо также выбирать точку зрения, чтобы показать зрителю то, что в его композиции представлено. Самое простое решение — дать возможность зрителю прямо подойти к главному предмету и ради этого предоставить ему в картине центральное место, расположить его в ее середине.

На этой основе было создано много прекрасных произведений живописи, особенно в эпоху Возрождения. У Леонардо да Винчи в «Тайной вечере» главный персонаж — Христос — находится в самой середине композиции, у Рафаэля в «Афинской школе» — два мудрейших грека Платон и Аристотель.

Однако, позднее, в XIX веке такой подход перестал удовлетворять художников. Их привлекала возможность подвести зрителя к предмету своего внимания окольными путями, чтобы он испытал чувство, будто сам открывает в том или другом событии самое главное. Вот почему многие мастера стали старательно прятать своего героя, располагать его на картине вдали или с краю, делать его с первого взгляда незаметным, а вместе с тем, не лишать зрителя его обнаружить.

У Брегеля в картине «Падение Икара» прославленный герой древнего мифа почти не заметен, зато бросятся в глаза крестьянин и пастух. Нечто подобное можно увидеть и у Тинторетто.

Пластический мотив

Художник может часто представлять развитие событий в картине, действующие лица, их характер, место действия. Но этого недостаточно для того, чтобы

создать картину. Необходимо еще, чтобы эти общие представления облекались в зримую форму, чтобы они хорошо «легли» на плоскость картины, чтобы определился пластический мотив, который донесет мысль художника до зрителя.

Построение картинной плоскости

Все, что изображено в картине — фигуры, предметы, должно быть расположено в картинной плоскости. Для того чтобы изображение на картине «держалось» и не распадалось на части, необходимо принимать во внимание саму структуру картины.

Картина должна иметь **масштаб**, соответствующий ее характеру. То, что изображено в жанровых картинах Федотова, требует небольшого масштаба. Темы и характер исторических картин В.И. Сурикова требуют большого масштаба. Многие хорошо задуманные картины художников удачные, потому что они выполнены в нужном масштабе. Выбор **формата** картины — не менее существенный момент. Суриков предпочитал сильно растянутый вширь формат, особенно, когда ему предстояло изобразить многолюдную толпу.

В картине «Меньшиков в Березове» формат ближе к квадрату, и вместе с тем, герой не может встать во весь рост, «ударяется головой о верхний край картины» (говорили критики). Но это не просчет художника, он пластически раскрывает тему: исторический герой находится в плену.

Художники эпохи Возрождения были очень чутки к формальным особенностям картинной плоскости, ее пропорциям. Они часто прибегали к золотому сечению, т.е. 5:8.

Они любили композицию картины в виде триптиха, причем ее среднее звено, обычно широкое, боковые створки наполовину меньше среднего звена.

Дрезденская картина Вермера «Девушка с письмом» привлекает к себе внимание не только своим про-

низанным светом и красками, но и ясностью геометрического построения. Строгий профиль девушки вырисовывается на фоне гладкой стены. С одной стороны видна створка окна, с другой — отвесно падающая вниз занавеска. Ясные простые формы прямоугольника усиливают впечатление гармонии и тишины.

Движение и покой в композиции

В картине Домье «Эмигранты» главный мотив — стремительное движение словно гонимых судьбой людей, вынужденных покинуть родину. Чтобы сделать более ощутимым горестное бегство, художник ограничился суммарной характеристикой фигур, они выделяются силуэтами на хмуром сером небе. Они проходят мимо нас, и мы не успеваем разглядеть их лиц.

Наоборот, в картине Мантеня «Принесение во храм» представлен неторопливый торжественный обряд в величественном древнем храме. Действие как бы остановилось, фигуры прекрасны, как изваянные из камня статуи. Композиция строго уравновешенна.

Огромная величественная колонна, похожая на ствол столетнего дерева, приходится строго на центр картины, она сдерживает движение фигур. Художник тщательно передал, отчеканил и отчетливо вылепил формы, складки похожи на разводы орнамента. В целом впечатление от картины спокойное, величавое, уравновещенное.

В каждой картине помимо движения и покоя фигур может быть еще движение и покой в самых живописных формах. Симметрия дает впечатление покоя, нарушение ее покоя вносит в картину движение, даже, когда фигуры стоят на месте. Было замечено, что преобладание горизонталей придает картине покой, наличие вертикалей вносит в нее напряженность, диагонали, которые особенно любили мастера барокко, поддерживают движения. Язык композиционных форм в картинах больших мастеров сливается в одно целое с чисто изобразительными мотивами.

Про многие картины трудно сказать, что в них преобладает: движение или покой. В них есть и то, и другое; и потому ощущается вся полнота жизни. В эрмитажной картине Рубенса «Персей и Андромеда» представлен момент, когда победитель чудовища приближается к прекрасной девушке, чтобы даровать ей свободу. Крылатый конь нетерпеливо бьет копытом, развеивается красный плащ, к герою подлетает богиня Победы, чтобы увенчать его короной, на земле извивается поверженный дракон. Все эти элементы движения — следы разыгравшейся драмы. И вместе с тем, в картине увековечен торжественный миг апофеоза героя, и соответственно этому она делится на две равные части. Щит Персея с головой Горгоны находится в точке пересечения диагоналей картины.

На акварели А. Иванова «Жених выбирает серьги для невесты» метко и точно охарактеризован каждый из четырех персонажей. Это придает сцене живой, по-движный характер, за ними уходит вдаль узкая улочка. Но персонажи Иванова, выстроенные в ряд, образуют симметричную группу, и это придает композиции уравновешенный характер.

Пространство в композиции картины

В живописи трехмерное пространство служит не только местом действия фигур, оно еще участвует в создании целостной композиции. В картине Вермера одиночество и покой читающей письмо девушки подчеркнуты тем, что за ней видна гладкая пронизанная светом стена. В картине В.Маковского «Объяснение» пространство как бы участвует в раскрытии жанровой темы.

Рояль отделяет молодого человека от смущенной девушки, пространство между ними дает понять, что объяснение еще не состоялось, не определены внутренние препятствия.

Вместе с тем анфилада комнат, за ними свет, который льется через открытую балконную дверь, весь этот

небывалый у Маковского простор — в этом как бы угадывается выражение робких надежд двух любящих сердец.

Колорит в композиции картины

Колорит в построении картины играет большую роль. Краски имеют не только изобразительное и не только психологическое значение, они еще определенным образом строят картину, участвуют в композиции. В картине Рубенса «Персей и Андромеда» красный плащ героя занимает центральную часть картины, ему противостоит синий плащ женщины с венком. От красного, как искры, падают рефлексы на обнаженное тело Андромеды и красные подпалины Пегаса.

Картина Делакруа «Свобода на баррикадах» выдержана в более темной гамме, однако, национальное трехцветное знамя в руках свободы горит ярким пламенем, красные и голубые рефлексы от него можно видеть на фигурах героев, лежащих у ног молодой женщины.

В картине «Боярыня Морозова» Суриков передает не только общую цветовую гамму московского зимнего пейзажа с голубыми рефлексами на снегу и голубой дымкой вдали. Костюмы московских людей, плотно поставленных в ряд, образуют как бы сплошную красочную ткань: красная рубашка, темно-малиновый узорчатый платок старухи, желтый платок боярыни и красивый, как самоцвет, синий цвет ее шубки.

Недаром картину сравнивали с восточным ковром. Чередование чистых красок вносит ритм, красочная гармония в известной степени «снимает» безысходность трагедии, которая свершается на наших глазах. И в этом сказывается значение колорита в композиции холста.

В картине Врубеля «Сирень» роль цвета особенно велика. Куст сирени превращается у него в таинственный костер, горящий синим и лиловым пламенем. В

картине наглядно передано, как женская фигура рождается из лилового тумана, из поэтической мечты художника. Вместе с тем мелкая кружевная сирень и вибрирующие краски превращаются в драгоценные самоцветы. Нежные оттенки лилового строят картину Брубеля.

Начинающему художнику не сразу удается овладеть искусством композиции, он невольно впадает в одну из двух крайностей. Либо прибегает к старым академическим схемам, главный предмет ставит в центр картины, по сторонам от него две кулисы, или композиция у него тянется фризом с однообразным назойливым ритмом, либо, наоборот, композиция вовсе исчезает, в картине побеждает случайность, при отсутствии пластического мотива она распадается на куски, бесформенна и похожа на кадр, случайно снятый фотографом.

Овладение композицией в живописи требует от начинающего художника больших усилий. Но, как говорится, дорогу преодолевает идущий ...

Писатели, поэты, живописцы, скульпторы в процессе творчества выражают свои мысли и чувства разными способами: писатели — ярким словом, композиторы — гармонией звуков, художники — линией, формой, цветом.

При сильном желании и упорстве можно научиться правильно срисовывать все, что окружает человека. Но только копировать действительность (хотя это тоже нелегко) — еще не значит стать художником.

Настоящий художник — это гораздо больше и выше.

Стать художником трудно. Искусство требует всего человека и на всю жизнь. Внутренняя творческая работа не оставляет художника ни на минуту, сопутствует ему всегда и везде. Он не знает выходных и дней отпусков. Художник не перестает трудиться, идя по улице, проезжая в трамвае, разговаривая с людьми, наблюдая за природой. Как трудолюбивая пчела, везде и всюду он собирает материал для будущих произ-

ведений, собирает не от случая к случаю, а постоянно, и не делать этого не может.

В процессе работы художник, когда ему нужно, из запаса накопленных наблюдений и впечатлений отбирает **необходимое**, в конкретном случае образы, которые являются материалом для будущей картины.

Моя задача заключается в том, чтобы кратко рассказать, что такое композиция в живописи.

Композиция — это самое сложное понятие в изобразительном искусстве.

Композиция — **сущность творчества**. Она решает **качество** произведения, степень его воздействия на зрителя. Ничто так в живописи не связано с идеей, замыслом, сюжетом картины, как **композиция**. Нет другого способа для художника выразить свою мысль, сделать ее понятной для зрителя, значительной и художественной.

Так же, как безгранично, подобно жизни, искусство, так и вопросы композиции чрезвычайно сложны и многообразны.

Они жизненны только при определенных условиях и обстоятельствах создания художественного произведения (идея, тема, конкретный сюжет, время, количество фигур), соединены каждый раз тонко и сложно, и поэтому упрощаются и мертвят, зачастую легко превращаются в схоластику, если механически применять к ним логические законы и рассуждения.

Вопросы композиции в живописи трудно перевести на язык слов еще и в силу специфики самого искусства живописи, искусства, которое основано на показе явлений и фактов действительности, преломленных через творческое сознание художника и вновь возвращенных к действительности.

Хорошая или плохая картина — может судить каждый по мере своего разумения. А вот хорошая или плохая композиция картины, могут сказать только знающие мастера и тонкие знатоки. Они могут вынести

безошибочное заключение о том, что в композиции хорошо и что плохо на основании внутреннего художественного чутья, которое возникает из трудового и творческого опыта, общей культуры, из пройденной школы, из воспитания художественного вкуса. Но, и они иногда не находят подходящих слов для объяснения того, почему плоха или хороша композиция.

Когда я беседовал с художниками — мастерами своего дела, я часто замечал, что они, стараясь объяснить законы и правила композиции словами, испытывали большие затруднения и невольно использовали язык метафор. По-видимому, это происходит потому, что искусство в большей мере — чувство, и для многих художников знание композиции имеет особые свойства, являясь скорее средством особого дарования «композиционного чутья», если можно так выразиться. По этой причине обучать изобразительному искусству заочно очень сложно, так как многие задачи решаются исключительно показом. Я в своей статье ставлю главную задачу на основании своего художественного и педагогического опыта поделиться наблюдениями и высказать лишь некоторые мысли о **композиции**.

Как ни трудно выразить законы композиции, неверно отрицать их вообще. Могут же в музыке определенным образом сочетаться в мелодию отдельные музыкальные фразы, или в архитектуре отдельные геометрические формы гармонично соединяются, выдерживаются в пропорциях, уравновешиваются, производят впечатление прекрасного.

Никто не станет отрицать в архитектурной композиции художественный образ, тем более в композиции картины, где основа творчества — это передача конкретного, реального мира. Художник, хотя и оперирует в начале работы для удобства весьма обобщенными формами, однако никогда не упускает из виду их реального, жизненного выражения и содержания.

Композиция, как уже было сказано, — понятие сложное и многозначное. Кратко можно сказать, что

это распределение всего изобразительного материала на холсте: персонажей, пейзажа, предметов обихода, пространства цвета, света и т.д., то есть того, что имеется компонентами картины. И не простое распределение, а упорядочение этого материала, приведение отдельных компонентов во взаимосвязь, установление между ними различных отношений — психологических, пластических, цветовых. Вместе с тем композиция — это определенное расположение компонентов картины в целях раскрытия главного — идеи произведения.

Картина может стать выразительной, значительной, надолго запоминающейся только тогда, когда в ней ясно выражена основная мысль, найдено общее, и с этим связаны обе части органической нерасторжимой связью. Выделение главного и, что особенно важно, нахождение общего — картины в целом, решение образа — это и есть композиция картины. Здесь нужно больше всего вложить труда, находчивости, изобретательности и остроумия.

Известно, что натурализм — поверхностное внешнее понимание жизни — заключается совсем не в манере исполнения и не в любви художника к деталям и подробностям. Широко написанная картина может быть натуралистической, если в ней не найдены композиционно образные отношения, то есть, отсутствует творческое воссоздание жизни.

Бездумное изображение или копирование случайно взятых и потому мертвых для искусства предметов и персонажей — это и есть натурализм.

В композиции очень важны вопросы контрастов. Например, большого и маленького, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и сдержанного и т.д. Все относительно и познается в сравнении. Главное можно выделить ярким цветом на спокойном фоне, большой размер подчеркнуть небольшими предметами и наоборот.

Композиция требует от художника развития у него способности отвлеченного мышления и умения опери-

ровать обобщенными, упрощенными, доведенными до геометрического состояния формами и силуэтными фигурами. Художник должен добиться удачных и острых сочетаний, оценивать их эстетическое значение и их содержательность. В работе над композицией совершенно необходимо сначала упрощать, обобщать. Более того, именно этими очищенными от излишних деталей и подробностей формами и надо обобщенно выражать сюжет.

Для зрителя все формы и части картины являются живыми конкретностями — людьми, домами, деревьями, но для художника в начале работы — это компоненты, это силуэты, это цветовые пятна, которые при определенном сочетании должны обрести свой смысл и художественное значение.

Определенное смысловое содержание должны иметь и натюрморт, и пейзаж. Чтобы развить художественное мышление студентов, выработать творческий подход к изображению, привить любовь к природе и жизни, недостаточно, чтобы обучение на занятиях по композиции слагалось только из правил, композиционного построения плоскости картины: усвоения закономерностей ритмического и контрастного сопоставления форм и цвета, достижения равновесия, масс и пятен, подчинения второстепенного главному и т.д. Композиционное построение картины определяется не формальными схемами и правилами, а **содержанием** идеи произведения.

Самая грамотная компоновка, лишенная мысли, глубокого замысла, не превратит картину в художественное произведение. Об этом надо всегда помнить начинающему художнику. Прежде чем приступить к созданию композиции картины, надо иметь **замысел**.

Замысел есть исходное и определяющее начало в композиционных поисках. Он определяет выбор темы, сюжет и все композиционные и живописные приемы. Замысел произведения возникает из жизненного опыта, из непосредственных переживаний и ощущений.

Композиции невозможно научиться, пока не научишься замечать в жизни интересное и значительное, понимать красоту природы.

Работа над образом связана с мыслительной деятельностью человека. И темы картин, и художественное воображение появляются в результате глубокого знания жизни. Только оно может подсказать замысел и то, как надо строить композицию картины, какие надо брать контрасты света и цвета, в каком ритме располагать фигуры и т.д. Компоновать картину, не имея замысла — все равно, что пытаться произнести речь, не зная о чем говорить.

Если темы и сюжеты композиций студенты сочиняют не на основном знании жизни, картины будут выглядеть не убедительными, персонажи будут лишены психологических характеристик, индивидуальных качеств, построение картины будет шаблонным, на основе ранее увиденных картин, люди будут изображены приблизительно. Уже стали шаблонными свадьбы, деревенские тандыры, старушки и старики в национальной одежде без индивидуальных характеристик, просто выдуманных молодым художником. Этот штамп в изображении нашего современника — результат отсутствия запаса жизненных наблюдений и опыта.

Весь процесс обучения композиции должен быть подчинен воспитанию студентов, формированию способности замечать в жизни интересное, важное, существенное, чувствовать прекрасное.

Следует иметь в виду очень важную роль и значение общей образованности студентов, их осведомленности в философии, литературе и других сферах науки и искусства.

Хотя всестороннее образование обеспечивается многими дисциплинами учебного плана художественного факультета, студентам следует заниматься и самообразованием.

Курс обучения композиции должен состоять из двух неразрывных составных частей:

во-первых, упражнений по выработке у студентов наблюдательности, умения видеть в окружающей природе и жизни главное, характерное, значительное и интересное;

во-вторых, изучения элементов композиционного построения картин и овладения творческим наследием.

Для творческой работы необходимо иметь развитую зрительную память, огромный запас наблюдений, обладать способностью проникать в сущность событий. Студенты, не обладающие наблюдательностью, проходят мимо интересных явлений жизни и не замечают их.

Во время защиты дипломных работ в картинах часто можно видеть скованность фигур, примитивность, условность жестов и движений. Человек сидит и двигается «вообще». Характерные жесты для определенного действия отсутствуют, это происходит вследствие отсутствия у художника острой наблюдательности. Именно наблюдательность следует развивать у студентов, прежде чем переходить к сложным многофигурным композициям. Необходимо заставлять их всегда и повсюду делать зарисовки своих наблюдений и ежедневно писать этюды. Где бы они ни находились — в транспорте, на улице, они не должны расставаться с карандашом, чтобы передавать характерные движения и позы людей во время различных действий. Студенты должны замечать и показывать разницу между отдыхающим и ожидающим человеком, слушающим и наблюдающим, гуляющим и торопящимся куда-либо, встречающим и провожающим.

На первом и втором курсах не следует требовать от студентов сложных эскизов. Переходить к выполнению сложных композиций необходимо постепенно, через систему упражнений, решая менее сложные задачи. Такие упражнения можно начать с простых физических действий, постепенно усложняя их за счет передачи настроения и внесения элементов психологии действующих лиц:

- зарисовки характерных жестов во время различных действий: спор, отрицание, просьба;
- зарисовки различных психологических состояний: радость, горе, удивление, страх, усталость;
- зарисовки людей с разными характерами: добрые, злые, смелые, трусливые.

После выполнения однофигурных зарисовок объектами для изображения могут быть события из повседневной жизни студентов, а также эпизоды из окружающей жизни: «неприятный разговор», «не готов к просмотру», «в приемной к доктору», «в библиотеке».

Такие упражнения дают студентам возможность научиться отбирать наиболее характерное в поступках людей и окружающей их обстановке, развивать творческое мышление, познакомиться с элементами композиции.

Кроме натурных зарисовок и композиционных упражнений необходимо выполнять упражнения для развития наблюдательности, необходимо практиковать рисование по памяти того, что больше всего заинтересовало студента из увиденного на улице, лекциях, в метро, общежитии и т.д. Можно дать задание нарисовать конкретно хорошо знакомые лица преподавателей, студентов. Если не развивать у студентов способность рисовать по памяти, «от себя», они не смогут компоновать в эскизах композиции живую сцену. Такие упражнения учат припомнить характерные черты внешнего облика человека, его жесты, походку, будут способствовать творческому подходу к изображению, умению запоминать наиболее интересные явления действительности, обобщать их.

В курсе композиции должны быть упражнения для развития воображения. Это могут быть задания на литературные темы. Студенты должны уметь проникнуться идеей литературного произведения, вообразить типаж действующих лиц, представить характерную окружающую обстановку и истолковать изобразительными средствами содержание и стиль определенных моментов книги. Работа над такой композицией также

должна сопровождаться зарисовками и этюдами с натуры. Но, конечно, главным в таких заданиях является умение вообразить также действующих лиц, место действия, освещение.

Упражнения для развития наблюдательности и воображения должны взаимно дополнять друг друга. Наблюдения оживляют фантазию, а фантазия обогащает в зримых образах действительность. В работах по воображению развитие наблюдательности имеет определяющее значение. Ценность упражнения для развития наблюдательности и воображения заключается еще в том, что они приучают студентов искать, изучать и подбирать фактический материал для выполнения замысла. Это необходимое условие для перехода к творческим заданиям по композиции.

Важную роль в композиции картины играют сопоставления и контрасты. Выразительность композиции усиливается, если она строится на сопоставлении большого и малого, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и содержанию, красивого и уродливого, доблого и злого. О значении сопоставлений и контрастов говорил еще Леонардо да Винчи: «В исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и чем больше, тем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это возможно».

В работе над композицией нельзя исходить из формальных задач, строить картину на основе каких-то геометрических схем (размещать фигуры по диагонали, кругу, треугольнику и т.д.). Пока не найдена интересная тема, нельзя заниматься композицией.

Итак, тема найдена. Нужен сюжет. Каждый художник находит тот сюжет, в котором можно наиболее сильно передать волнующую идею. С момента определения сюжета начинается кропотливая работа над эскизом композиции.

Первые эскизы лучше выполнять в небольшом размере. На маленьком формате легче установить основное композиционное построение. После этого можно переходить к выполнению эскиза большого размера. Эскиз — это проект картины, первый этап работы над ней. В эскизе определяется формат холста, точка зрения, высота горизонта. Во многих вариантах надо добиться наибольшей выразительности решения, продуманно разместить объекты, предметы, сгруппировать фигуры, найти **смысловой центр**. В композиции не должно быть лишних фигур, вообще ничего, что не помогает в раскрытии замысла. Каждая фигура должна иметь свое значение в общем замысле, и вся обстановка должна помогать его раскрытию. Эскиз считается приемлемым, если содержание картины читается с первого взгляда, и ее **основная мысль понятна**. Надо добиваться именно такого впечатления.

Разрабатывая эскиз в цвете, очень важно найти именно тот колорит, который правдиво охарактеризовал бы происходящее событие, дополняя эмоциональное воздействие картины. Иначе говоря, колорит помогает раскрытию темы. Нельзя случайно и непродуманно расцвечивать изображение объекта и фигуры. Далее, переходить к **выполнению этюдов** следует тогда, когда решена композиция в эскизе, определены движения и положения действующих персонажей, ясны их психологические характеристики, одежда, обстановка.

Чтобы хорошо выполнить эту работу, надо подыскать определенный типаж, нужное для картины состояние освещения. Зарисовки и этюды к картине обязательно следует выполнять в тех условиях освещения и обстановки, в которых будет изображаться действие картины. В.И. Суриков говорил, что если надо было писать грешника в аду, то он и сам бы работал, сидя в огне, и натурища посадил бы в огонь. Известно, что Суриков писал этюд для Юродивого зимой, посадив босого натурищика на снег. В писании этюдов в картине и во всякой другой подготовительной работе худож-

ник руководствуется только одним — идеей картины, тем образом, который должен передать зрителю его чувства и мысли.

Итак, эскиз найден, этюдный материал и рисунки собраны. Нужно переходить к выполнению рисунка на картоне в размере задуманной картины. Рисунок на картоне — это ответственный этап работы.

В картоне окончательно решаются вопросы композиционного размещения в задуманном формате, определяется место положения и соотношение частей, намечаются и прорабатываются детали.

В процессе работы над картоном производится сбор материала к картону, выполняются дополнительные рисунки с натуры отдельных частей и деталей.

Нельзя начинать писать картину, если не разработаны эскиз и картон во всех деталях и подробностях. Недостаточно тщательная подготовительная работа над эскизами, картоном и этюдами скажется на качестве картины. П.П.Чистяков, один из современников В.А. Серова, рассказывает о том, как художник серьезно проводил подготовительную работу к своим произведениям: «Многие эпизоды из басен (иллюстрации к басням Крылова) он не мог представить иначе, чем в обстановке наших мест, и потому много рисовал с натуры. Бродил по окрестностям, заставляя позировать и родных, и ребят, и крестьян, ездил искать подходящие кочки для басни «Волк и журавль», долго искал в стаде тощую крестьянскую коровенку для басни «Крестьянин и работник», наконец, определенную ель, на которой он всегда представлял спящую ворону в басне «Ворона и лисица». Он рисовал, взобравшись на лестницу, чтобы быть на уровне предполагаемой вороны».

MUNDARIJA

Kirish.....	3
Kartinada fojiaviy holat.....	16
Kuzatish nuqtasi.....	17
Plastik mavzu.....	18
Kartina tekisligining tuzilishi.....	18
Kompozitsiyada harakat va tinch holat.....	19
Kartina kompozitsiyasida makon.....	21
Kartina kompozitsiyasida kolorit.....	21

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	34
Драматическое действие в картине.....	45
Точка зрения.....	47
Пластический мотив.....	47
Построение картинной плоскости.....	48
Движение и покой в композиции.....	49
Пространство в композиции картины.....	50
Колорит в композиции картины.....	51

Sobirjon RAXMETOV

**DASTGOHLI RANGTASVIRDA
KOMPOZITSIYA ASOSLARI**

*San'at oliv ta'lif o'quv yurtlari va
kollejlari o'qituvchilari uchun metodik qo'llanma
(o'zbek va rus tillarida)*

«Sharq» nashriyot-matbaa
aksiyadorlik kompaniyasi
Bosh tahririyati.
Toshkent — 2007

Muharrirlar: *M. Saparov, R. Xayrullayev*
Badiiy muharrir *M. A'lamov*
Texnik muharrir *L. Xijova*
Musahhihlar: *M. Ziyomuhamedova, J. Toirova, I. Yarulina*
Sahifalovchi T.Ogay

Bosishga ruxsat etildi 23.11.2007. Bichimi 60x90 1 / 16. «Peterburg» garniturasi.
Shartli bosma tobog'i 4,0+2,0 rangli zarv. Nashriyot hisob
tobog'i 3,1+2,2 rangli zarv. Adadi 1000. Buyurtma № 3898.

«Sharq» nashriyot-matbaa aksiyadorlik
kompaniyasi bosmaxonasi.
100083, Toshkent shahri, Buyuk Turon, 41.



ISBN 978-9943-00-178-7

A standard linear barcode representing the ISBN number.

9 789943 001787