

Паранюшкин Р.В.



КОМПОЗИЦИЯ

Серия «Школа изобразительных искусств»

Рудольф Паранюшкин

КОМПОЗИЦИЯ

**Теория и практика
изобразительного искусства**

Издание второе

Ростов-на-Дону
Феникс
2005

УДК 75
ББК 85.14
КТК 581
П18

Паранюшкин Р. В.

П18 Композиция : теория и практика изобразительного искусства / Р. Паранюшкин. — Изд. 2-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2005. — 79, [4] с. : ил. — (Школа изобразительных искусств).

ISBN 5-222-07410-2

Учебное пособие для студентов средних и высших специальных учебных заведений и учащихся художественных школ. На примере классических работ известных мастеров, учебных работ студентов и своих собственных, автор раскрывает в соответствии с образовательным стандартом все секреты правильной композиции для художников, работающих в разных жанрах. Автор - член Союза художников России, профессор, зав. кафедрой ДПИ Волгоградского института искусств и культуры Р. Паранюшкин.

ISBN 5-222-07410-2

УДК 75
ББК 85.14

© Оформление: издательство «Феникс», 2005
© Паранюшкин Р.В., 2005

Рудольф Васильевич Паранюшкин

КОМПОЗИЦИЯ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ответственный редактор *Оксана Морозова*
Технический редактор *Галина Логвинова*
Корректор *Татьяна Краснолуцкая*
Компьютерная верстка *Андрей Кузнецов*

Подписано в печать 25.07.2005.
Формат 60x84/8. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Тираж 5000 экз. Заказ 388.

Издательство «Феникс»
344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80.
Тел.: (863) 261-89-76, тел./факс: 261-89-50.
E-mail: morozovtext@aaanet.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
ОАО «Печатный двор Кубани»
г. Краснодар, ул. Горького, 104

Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.



ВВЕДЕНИЕ

Композиция (*compositio* — *лат.*) в переводе буквально означает со-расположение. Мы под этим термином понимаем сочинение вообще, упорядоченное соединение элементов.

С одной стороны, в природе царствует хаос, с другой — строгий порядок. Все — от атома до галактических систем — рождается и существует как упорядоченный хаос. Именно осознание этого позволило кинорежиссеру Т. Абуладзе высказать мысль, что искусство по сути — приведение в порядок бесформенной формы. Естественно, художник-творец выстраивает порядок из хаоса со вполне определенной творческой задачей и достигает наивысшей выразительности художественного произведения совсем не при помощи математического анализа, а движимый внутренним голосом, своим гением, при этом пользуясь определенными композиционными средствами, чтобы внешне, зримо воплотить свой замысел. Эта внешняя, материализованная, сторона духовной сущности произведения и является предметом наших рассуждений.

Для облегчения восприятия материала книга разделена на четыре части. В первой рассматриваются формы и средства композиции в абстрактном виде, безотносительно к творческим задачам. Вторая часть посвящена ассоциативной композиции, то есть выявлению связи чистой формы с эстетическими категориями. В третьей части дается анализ художественно-содержательной стороны произведения, то есть рассматривается предметная композиция. В четвертой, таким образом, выстраивается общая направленность от формальной композиции к художественному произведению.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

1. ФОРМАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ КОМПОЗИЦИИ

Художники, страстно бьющиеся над своим очередным шедевром, в сотый раз изменяя цвет и форму, добиваясь совершенства работы, иногда с удивлением обнаруживают, что их палитра, где они просто смешивали краски, оказывается тем самым сверкающим абстрактным полотном, которое без всякого предметного содержания несет красоту.

Случайное сочетание красок сложилось в композицию, которая заранее не планировалась, а возникла сама собой. Значит, все-таки есть сугубо формальное соотношение элементов, в данном случае красок, которое производит ощущение порядка. Можно назвать это законами композиции, но в отношении к искусству не хочется применять это жесткое слово «закон», не допускающее свободного действия художника. Поэтому назовем эти соотношения признаками композиции. Их много, но из всех признаков можно выделить наиболее существенные, абсолютно необходимые в любой организованной форме.

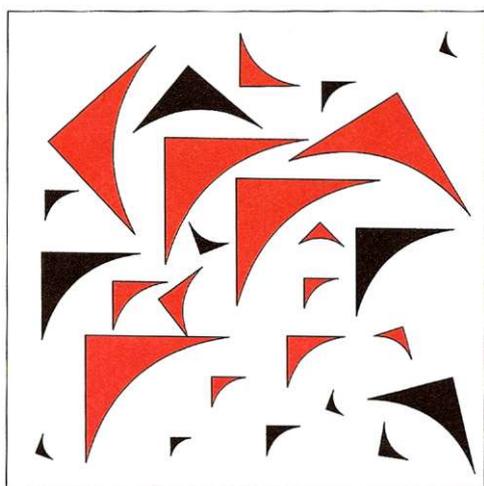
Итак, три главных формальных признака композиции:

- целостность;
- подчиненность второстепенного главному, то есть наличие доминанты;
- уравновешенность.

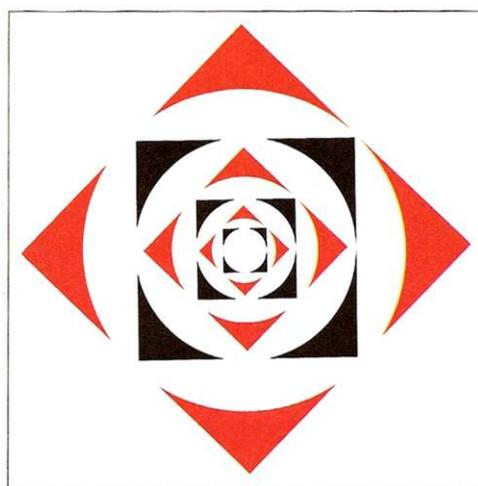
1.1. ЦЕЛОСТНОСТЬ

Если изображение или предмет целиком охватываются взглядом как единое целое, явно не распадается на отдельные самостоятельные части, то налицо целостность как первый признак композиции. Целостность нельзя понимать как непременно некий спаянный монолит; это ощущение сложнее, между элементами композиции могут быть промежутки, пробелы, но все-таки тяготение элементов друг к другу, их взаимопроникновение зрительно выделяют изображение или предмет из окружающего пространства. Целостность может быть в компоновке картины по отношению к раме, может быть как колористическое пятно всей картины по отношению к полю стены, а может быть и внутри изображения, чтобы предмет или фигура не распадались на отдельные случайные пятна.

Целостность — внутреннее единство композиции.



Отсутствие целостности



Целостность по отношению к раме



Целостность общего пятна



Целостность внутри деталей изображения



Целостность общего пятна



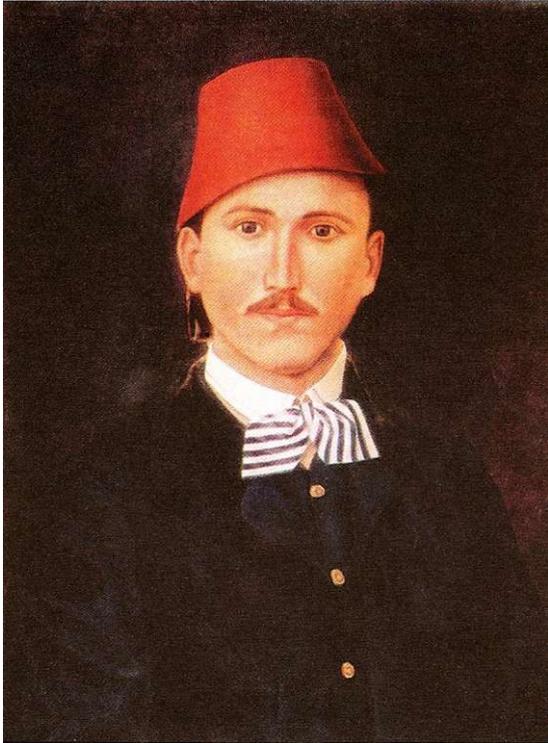
Целостность внутри деталей изображения

1.2. ПОДЧИНЕННОСТЬ ВТОРОСТЕПЕННОГО ГЛАВНОМУ (НАЛИЧИЕ ДОМИНАНТЫ)

В театре принято говорить, что короля играет не король, а его свита. В композиции тоже есть свои «короли» и окружающая их «свита», как солирующие инструменты и оркестр. Главный элемент композиции обычно сразу бросается в глаза, именно ему, главному, служат все другие, второстепенные, элементы, оттеняя, выделяя или направляя взгляд при рассмотрении произведения. Это смысловой центр композиции. Ни в коем случае понятие центра композиции не связано только с геометрическим центром картины. Центр, фокус композиции, ее главный элемент может быть и на ближнем плане, и на дальнем, может оказаться на периферии или в прямом смысле в середине картины — это неважно, главное, что второстепенные элементы «играют короля», они подводят взгляд к кульминации изображения, в свою очередь соподчиняясь между собой.

Фокус композиции определяет всю картину.





Наличие доминанты



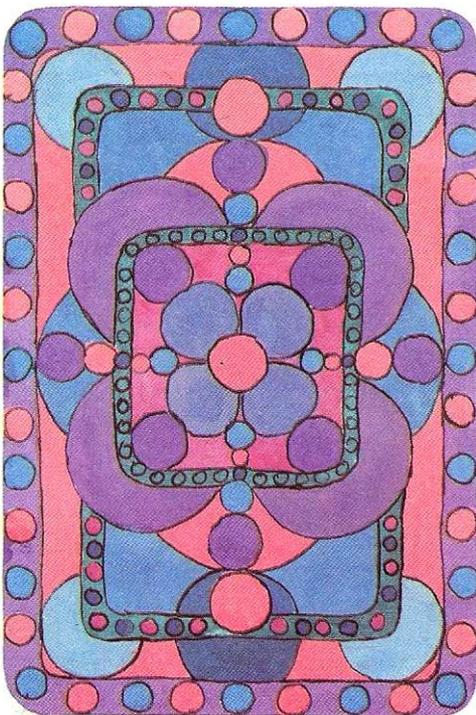
1.3. УРАВНОВЕШЕННОСТЬ (СТАТИЧЕСКАЯ И ДИНАМИЧЕСКАЯ)

Непростое это понятие, хотя, на первый взгляд, ничего сложного здесь нет. Уравновешенность композиции по определению связана с симметрией, но симметричная композиция имеет качество уравновешенности изначально, как данность, поэтому здесь не о чем говорить. Нас интересует как раз та композиция, где элементы расположены без оси или центра симметрии, где все строится по принципу художественной интуиции в совершенно конкретной ситуации.

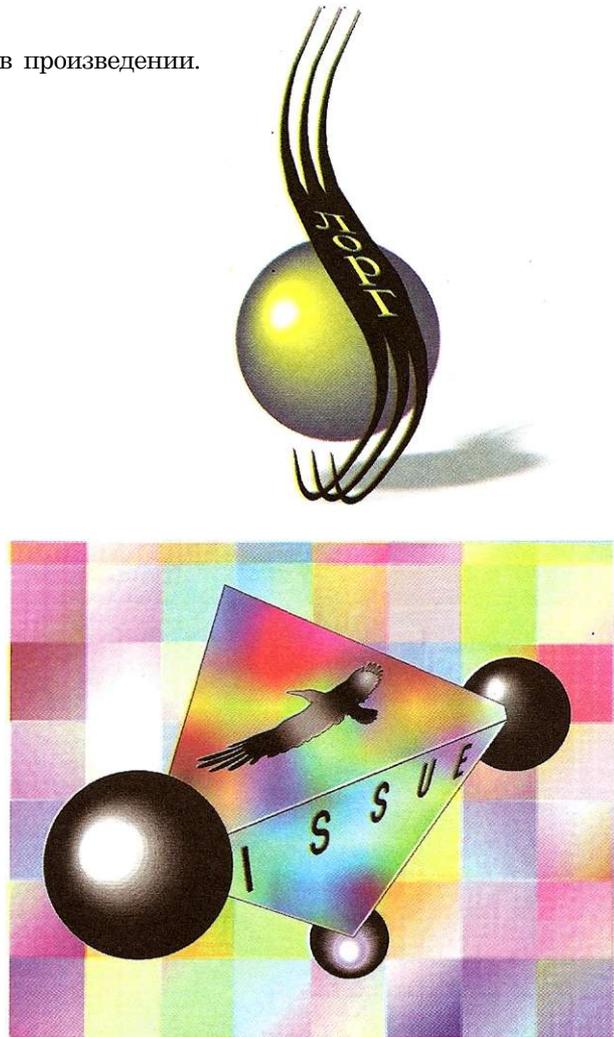
Уравновесить композицию может пустое поле или одна-единственная точка, поставленная в определенном месте картины, а вот какое это место и какой цветовой интенсивности должна быть точка, в общем случае указать нельзя. Правда, мы можем отметить заранее: чем ярче цвет, тем меньшего размера может быть уравновешивающее пятно.

Особое внимание приходится уделять уравновешенности в динамических композициях, где художественная задача заключается как раз в нарушении, уничтожении равновесного покоя. Как ни странно, самая асимметричная, устремленная за пределы полотна композиция в произведениях искусства всегда тщательно уравновешена. Убедиться в этом позволяет простая операция: достаточно прикрыть часть картины — и композиция оставшейся части развалится, станет фрагментарной, незаконченной.

Уравновешенность — основа гармонии в произведении.

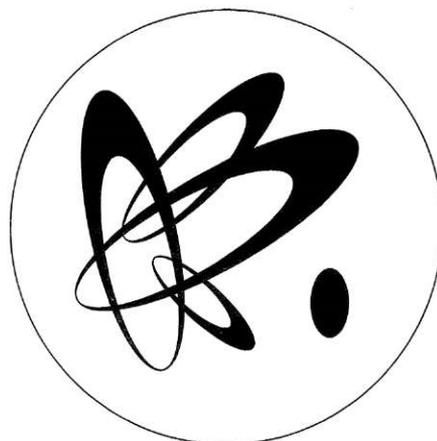
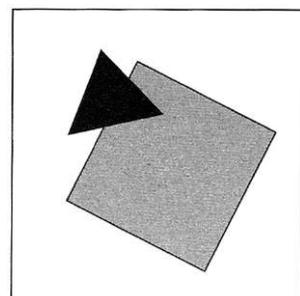
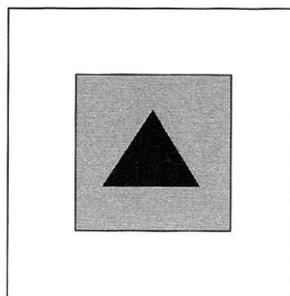
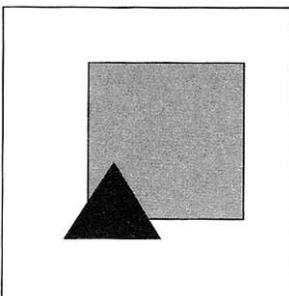
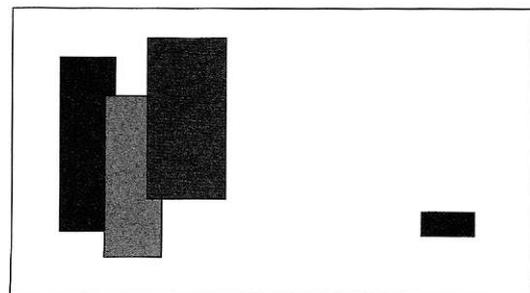
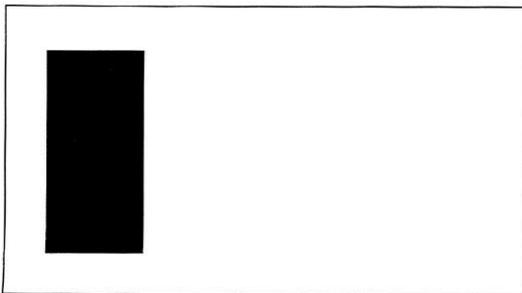
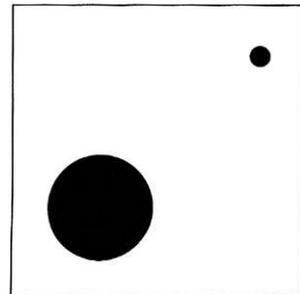
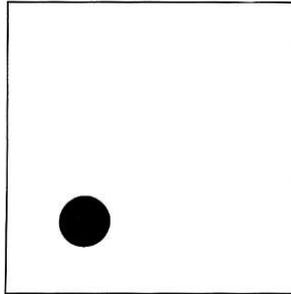
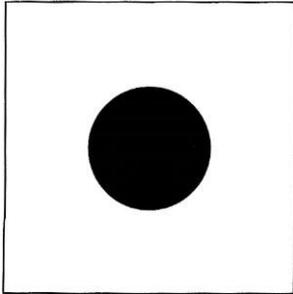


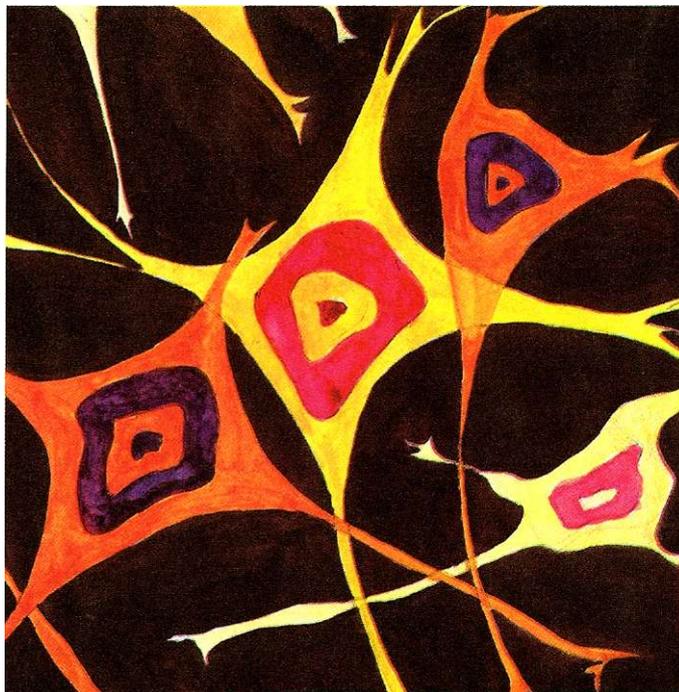
Статическая уравновешенность



Динамическая уравновешенность

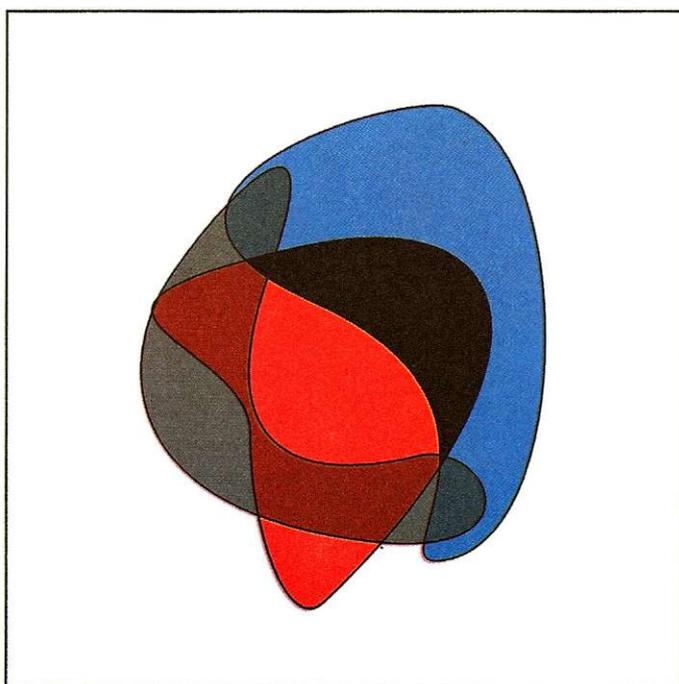
Уравновешенность. Взаимодействие пятна и поля





2. ТИПЫ КОМПОЗИЦИИ

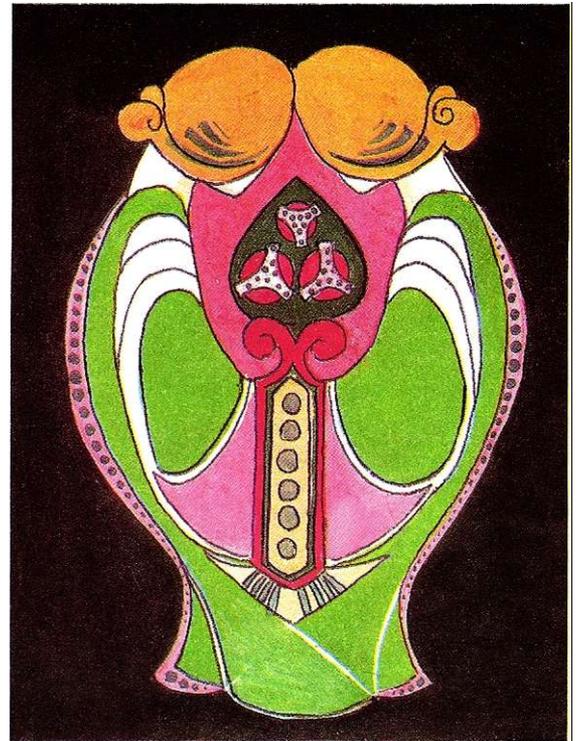
В художественном деле определения не много стоят. Говоря словами французского поэта и философа Поля Валери, нельзя всерьез мыслить с помощью терминов. Своеобразную классификацию приходится составлять не из любви к таблицам и определениям, а для ясности восприятия предмета.



2.1. ЗАМКНУТАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Изображение с замкнутой композицией вписывается в раму таким образом, чтобы оно не стремилось к краям, а как бы замыкалось само на себя. Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие периферийные элементы опять к фокусу, то есть стремится с любого места композиции к ее центру.

Отличительной чертой замкнутой композиции является наличие полей. В этом случае целостность изображения проявляется в буквальном смысле — на каком-либо фоне композиционное пятно имеет четкие границы, все композиционные элементы тесно связаны между собой, пластически компактны.



2.2. ОТКРЫТАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Заполненность изобразительного пространства при открытой композиции может быть двойной. Или это уходящие за пределы рамы детали, которые легко представить вне картины, или это большое открытое пространство, в которое погружается фокус композиции, дающий начало развитию, движению соподчиненных элементов. В таком случае отсутствует затягивание взгляда к центру композиции — наоборот, взгляд свободно уходит за пределы картины с некоторым домысливанием не изображенной части.

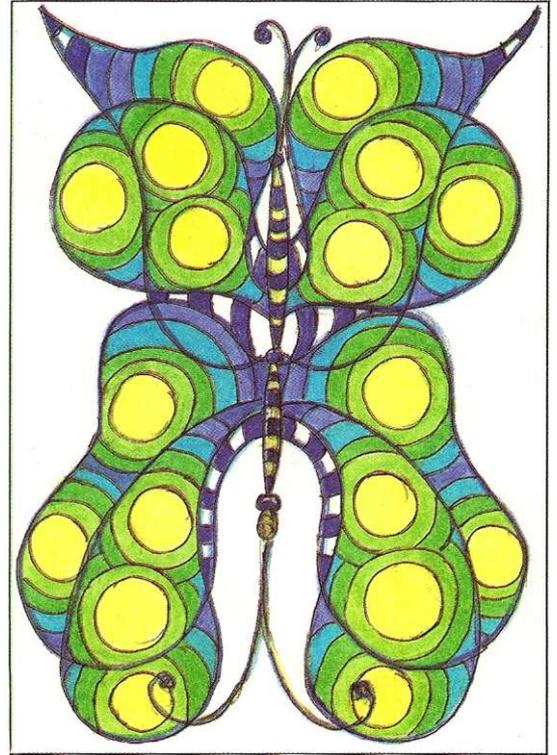
Открытая композиция центробежна, она тяготеет к поступательному движению или к скольжению по спирально расширяющейся траектории. Она может быть весьма сложной, но всегда в конечном итоге уходящей от центра. Нередко и сам центр композиции отсутствует, вернее, композиция складывается из множества равноправных мини-центров, заполняющих поле изображения.

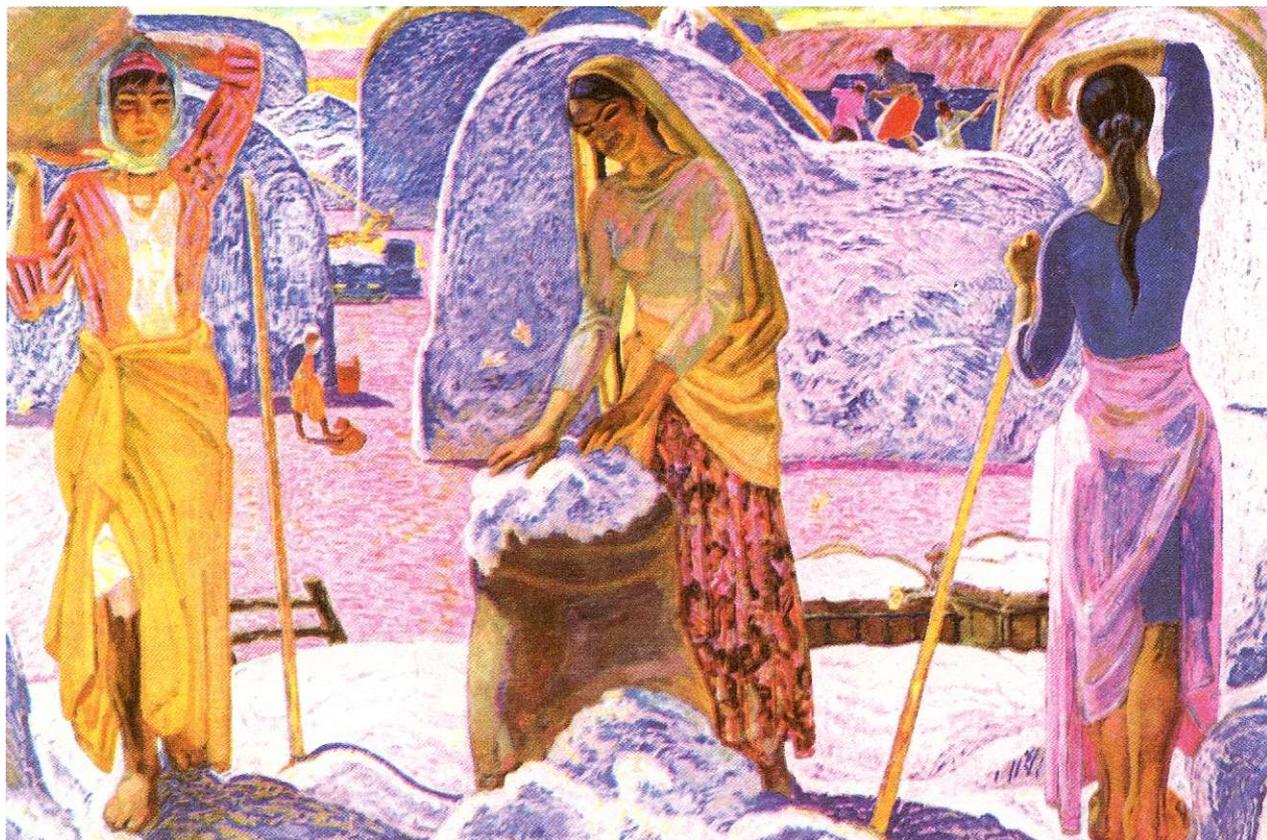


2.3. СИММЕТРИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Основная черта симметричной композиции — равновесие. Оно настолько крепко держит изображение, что является по совместительству и базой целостности. Симметрия отвечает одному из самых глубоких законов природы — стремлению к устойчивости. Строить симметричное изображение легко, достаточно только определить границы изображения и ось симметрии, затем повторить рисунок в зеркальном отражении. Симметрия гармонична, но если всякое изображение делать симметричным, то через некоторое время мы будем окружены благополучными, но однообразными произведениями.

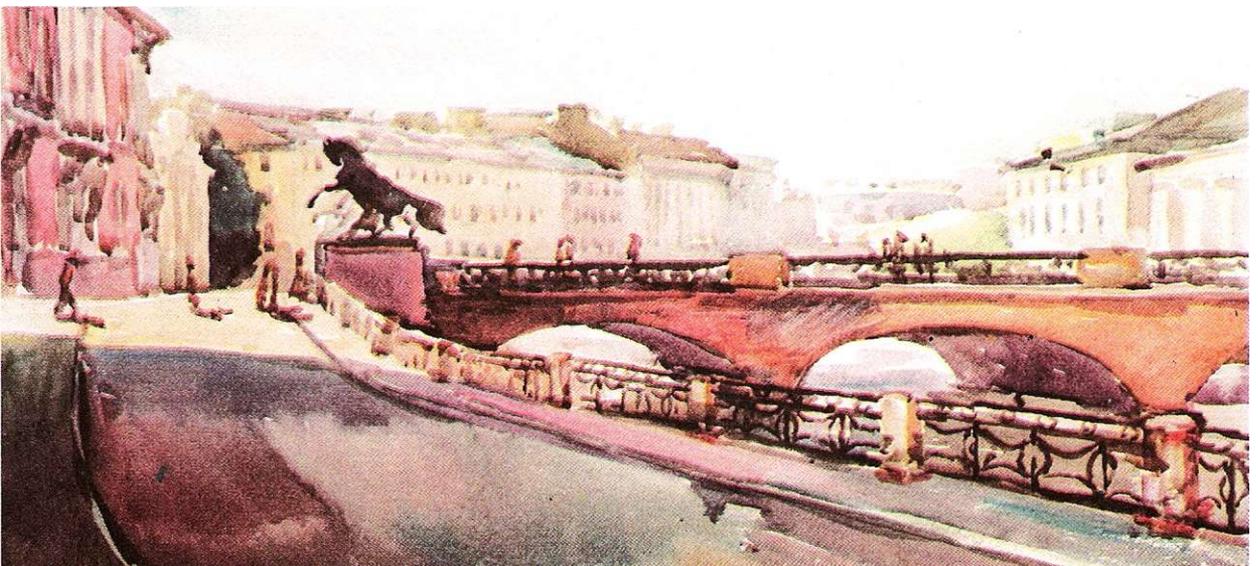
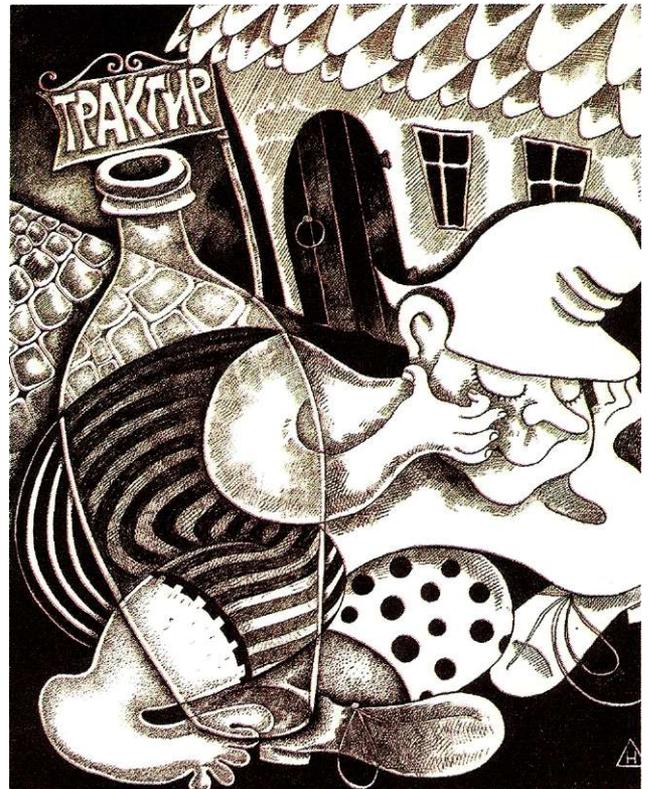
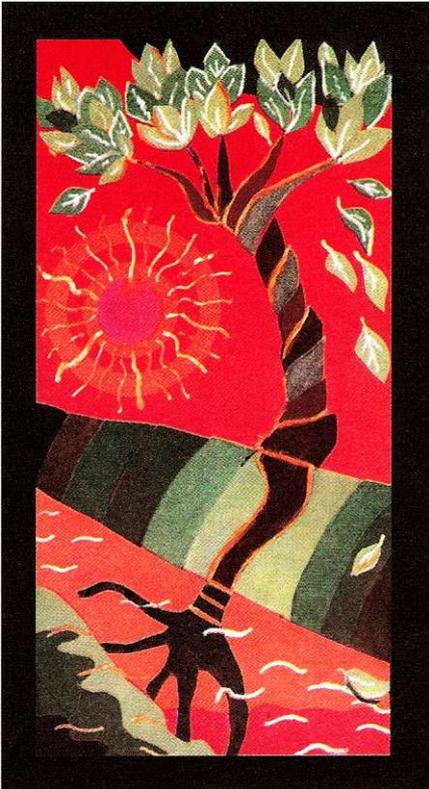
Художественное творчество настолько далеко выходит за рамки геометрической правильности, что во многих случаях надо сознательно нарушать симметрию в композиции, иначе трудно передать движение, изменение, противоречие. В то же время симметрия, как алгебра, поверяющая гармонию, всегда будет судьей, напоминающим об изначальном порядке, равновесии.

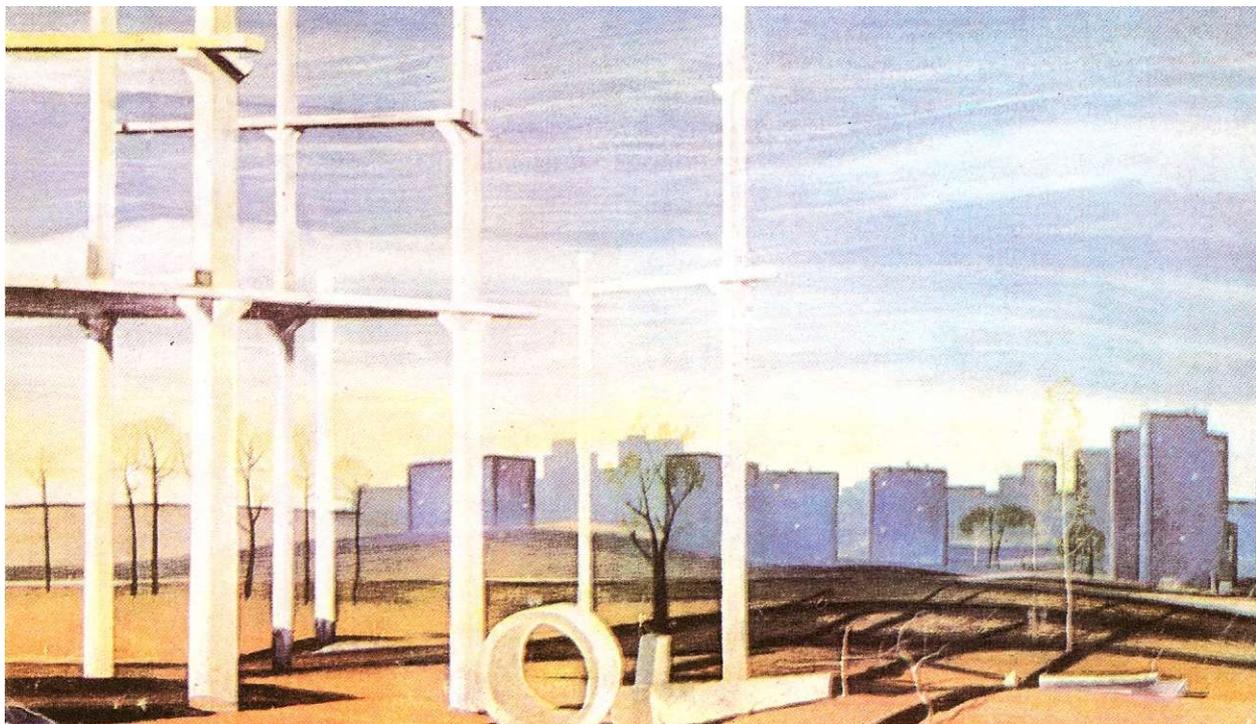




2.4. АСИММЕТРИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

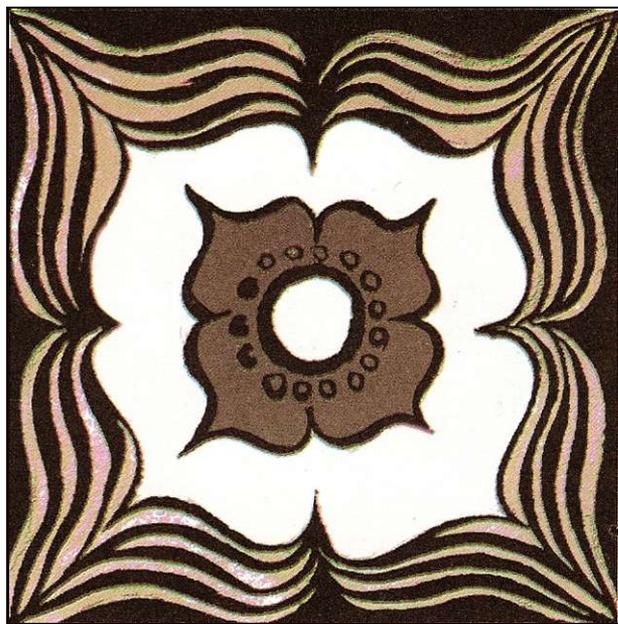
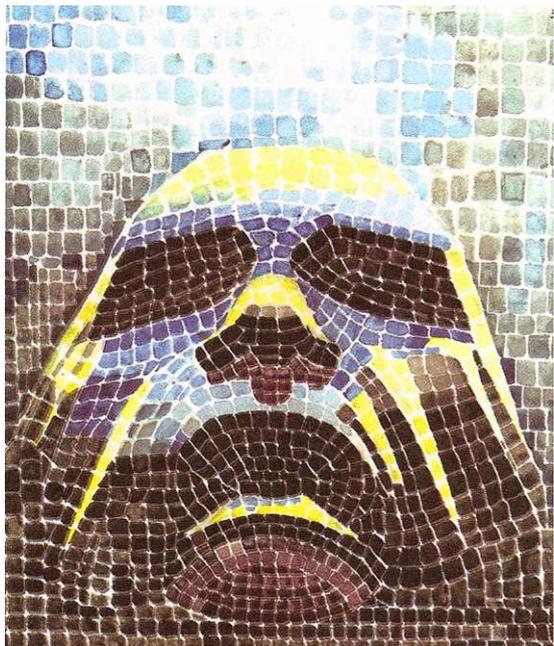
Асимметричные композиции не содержат оси или точки симметрии, формотворчество в них свободнее, однако нельзя думать, что асимметричность снимает проблему уравновешенности. Наоборот, именно в асимметричных композициях авторы уделяют особое внимание уравновешенности как неперемемному условию грамотного построения картины.

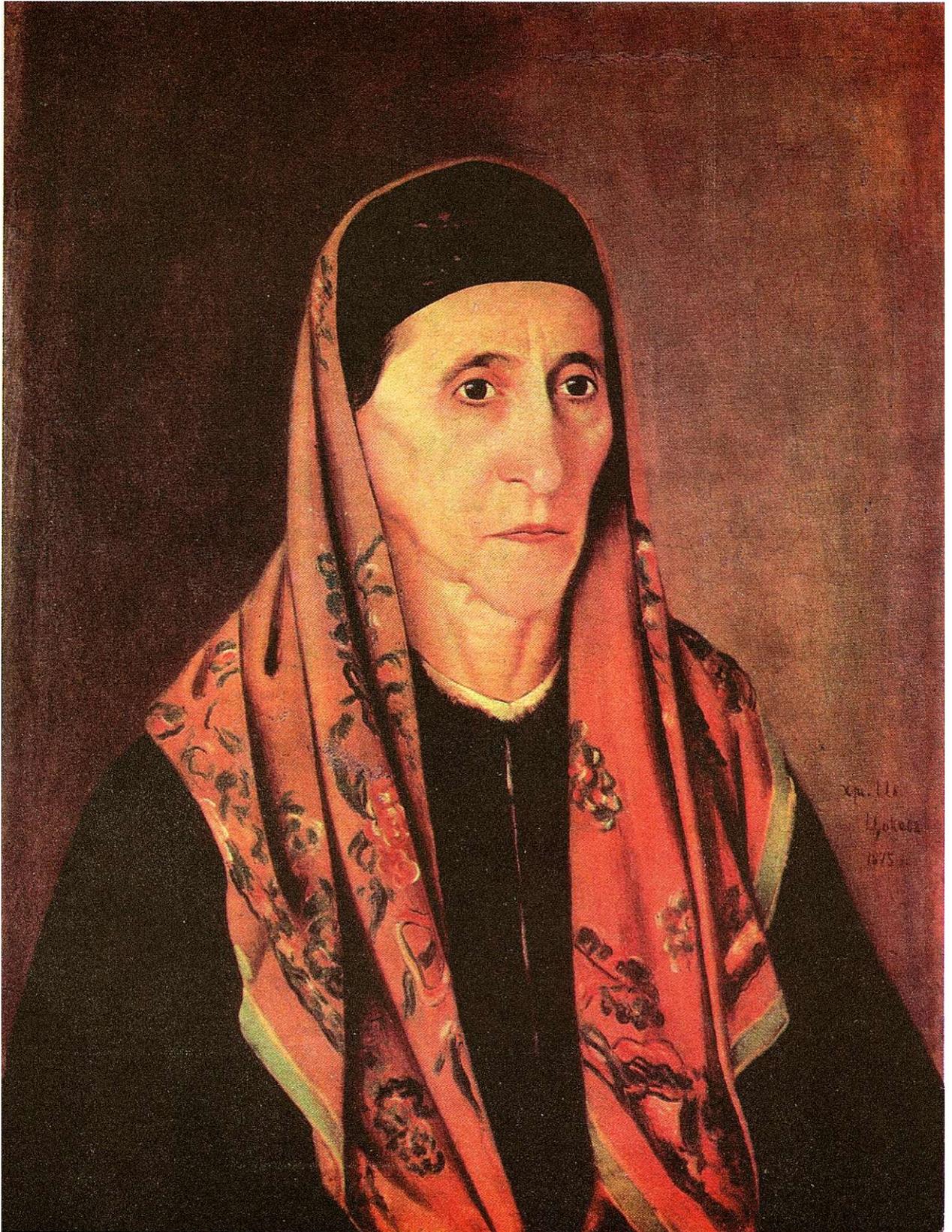




2.5. СТАТИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Устойчивые, неподвижные, часто симметрично уравновешенные, композиции этого типа спокойны, молчаливы, вызывают впечатление самоутверждения, несут в себе не иллюстративное описание, не событие, а глубину, философию.

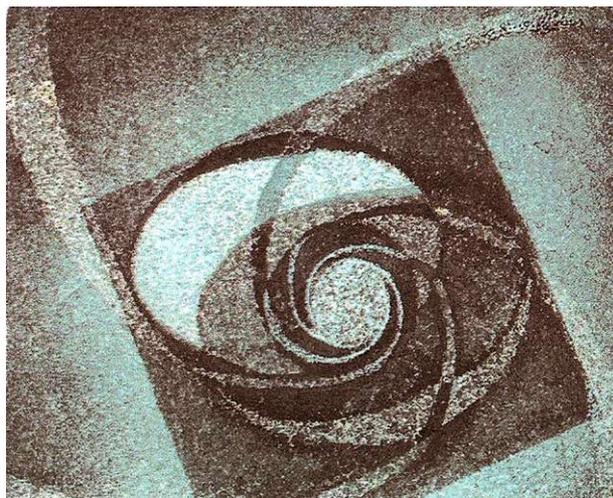




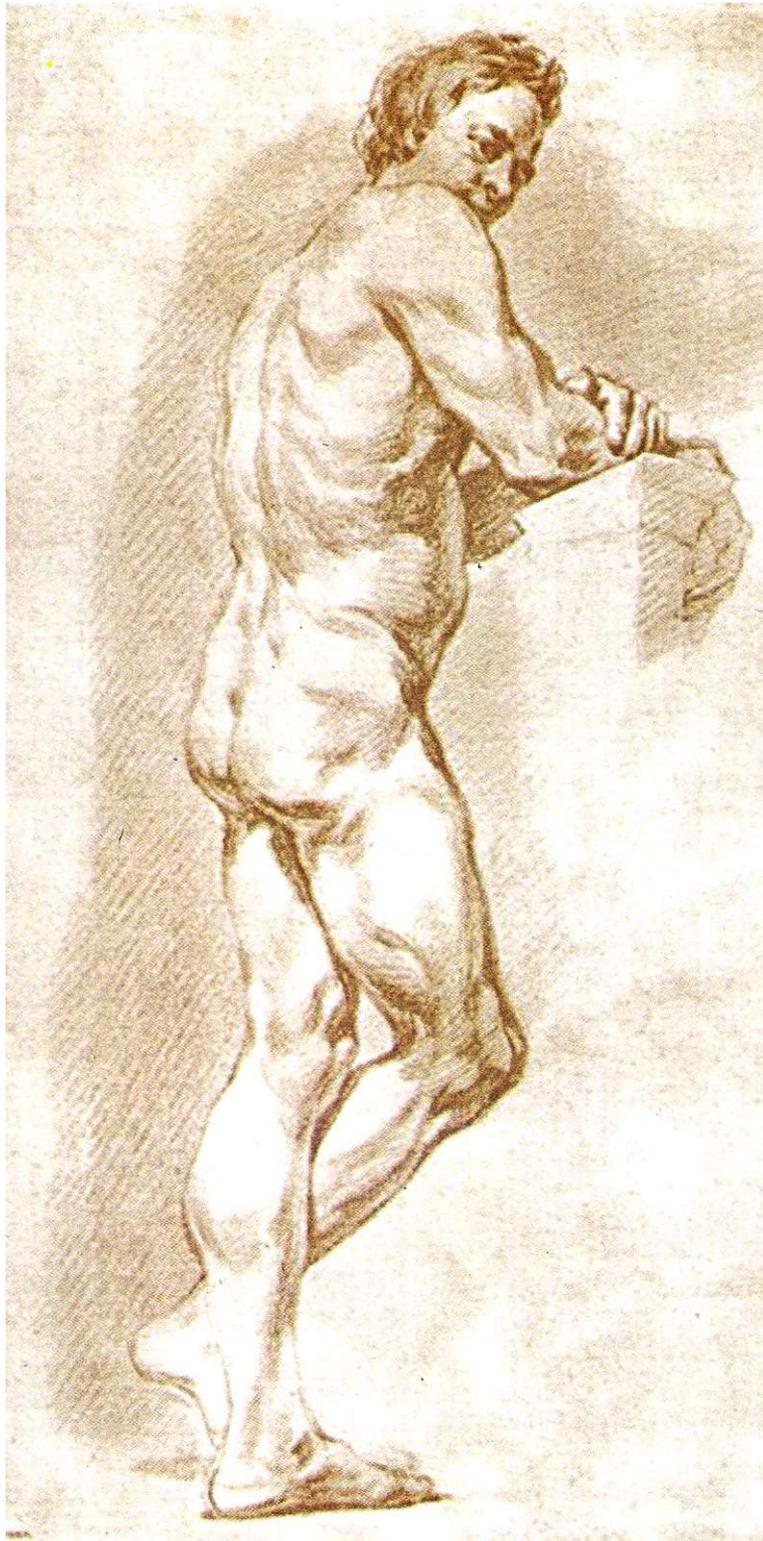
2.6. ДИНАМИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

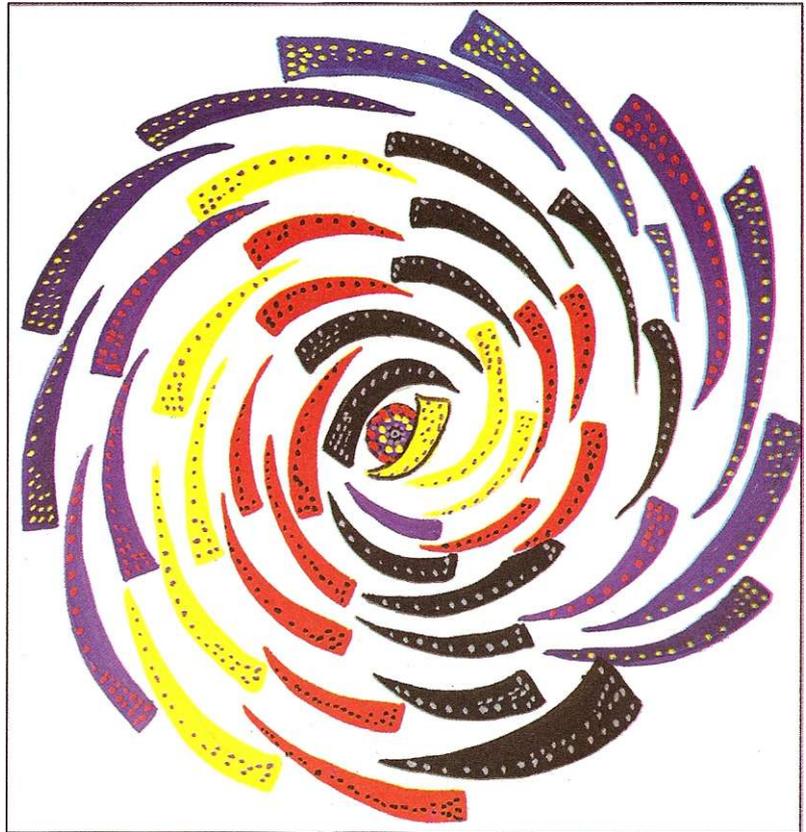
Внешне неустойчивый, склонный к движению, асимметрии, открытости, этот тип композиции прекрасно отражает наше время с его культом скорости, напора, калейдоскопичности жизни, жаждой новизны, со стремительностью моды, с клиповым мышлением. Динамика часто исключает величавость, основательность, классическую завершенность; но будет большой ошибкой считать простую небрежность в работе динамикой, это совершенно неравнозначные понятия. Динамичные композиции сложнее и индивидуальнее, поэтому требуют тщательного продумывания и виртуозного исполнения.

Если вышеуказанные три пары композиций сопоставить друг с другом и попытаться найти взаимосвязь между ними, то с небольшой натяжкой мы должны признать, что первые по счету типы в каждой паре — одно семейство, а вторые — другое семейство. Иначе говоря, статичные композиции почти всегда бывают симметричными и часто замкнутыми, а динамичные — асимметричными и открытыми. Но так бывает не всегда, жесткой классификационной связи между парами не просматривается, более того, определяя композиции по другим исходным критериям, приходится создавать еще один ряд, который для удобства будем называть уже не типами, а формами композиции, где определяющую роль играет внешний вид работы.









3. ФОРМЫ КОМПОЗИЦИИ

Все дисциплины проективного цикла, от начертательной геометрии до архитектурного проектирования, дают понятие элементов, составляющих форму окружающего мира:

- точка;
- линия;
- плоскость;
- объемная поверхность;
- пространство.

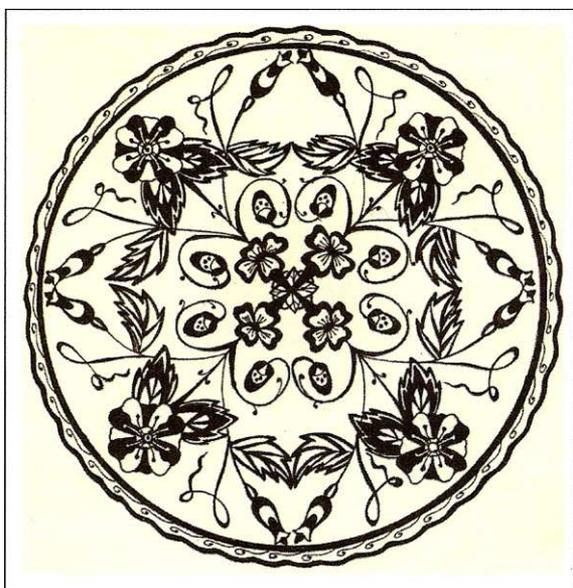
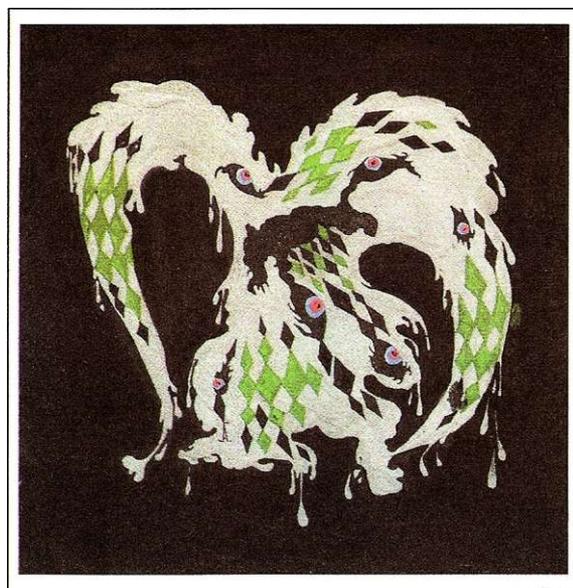
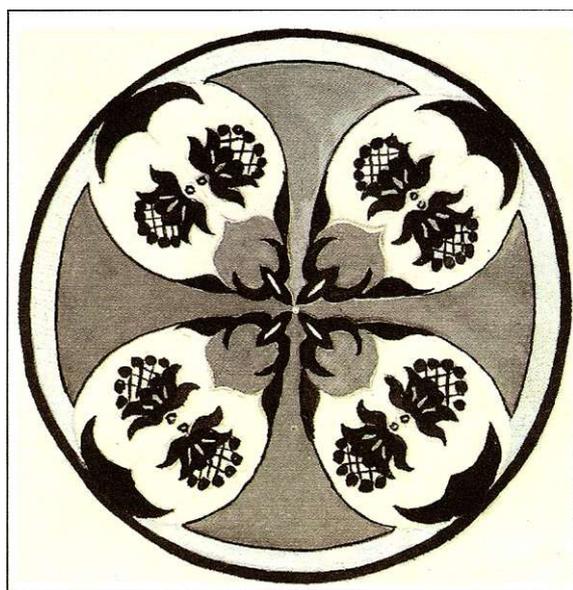
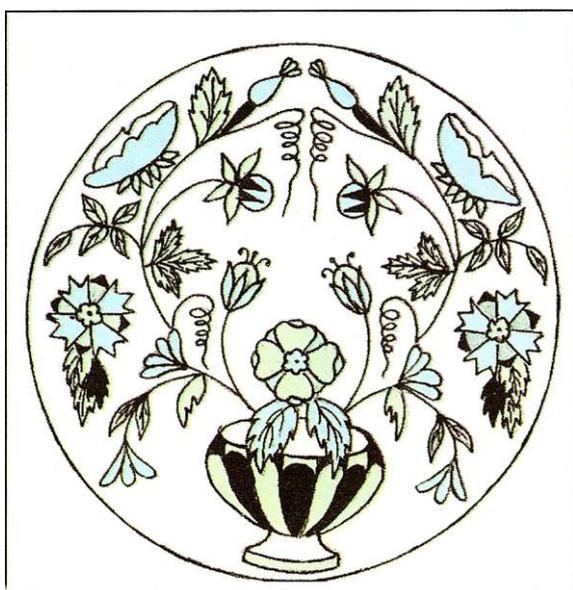
Используя эти понятия, легко классифицировать формы композиции. Надо только иметь в виду, что изобразительное искусство не оперирует математическими объектами, поэтому точка как геометрическое место пространства, не имеющее размеров, конечно, не может быть формой композиции. У художников точкой могут быть и круг, и клякса, и любое сосредоточенное вокруг центра компактное пятно. Те же замечания касаются и линии, и плоскости, и трехмерного пространства.

Таким образом, формы композиции, названные так или иначе, не являются определениями, а лишь приблизительно обозначаются как нечто геометрическое.

3.1. ТОЧЕЧНАЯ (ЦЕНТРИЧЕСКАЯ) КОМПОЗИЦИЯ

У точечной композиции всегда проглядывается центр; он может быть центром симметрии в буквальном смысле или условным центром в несимметричной композиции, вокруг которого компактно и примерно равноудаленно располагаются композиционные элементы, составляющие активное пятно. Точечная композиция всегда центростремительна, даже если части ее как бы разбегаются от центра, фокус композиции автоматически становится главным элементом, организующим изображение. Значение центра наиболее подчеркивается в круговой композиции.

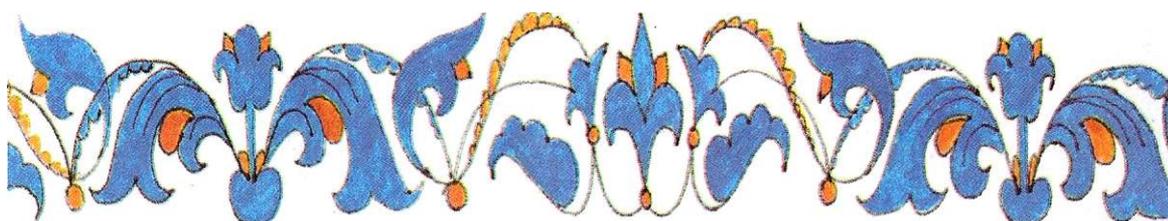
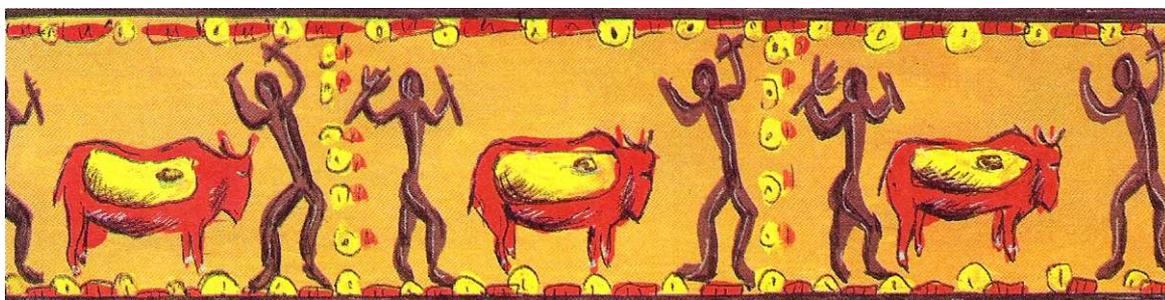
Точечной (центрической) композиции присущи наибольшая целостность и уравновешенность, она легко строится, весьма удобна для освоения первых профессиональных приемов сочинения. Для точечной композиции большое значение имеет формат изобразительного поля. Во многих случаях формат прямо диктует конкретную форму и пропорции изображения, или, наоборот, изображением определяется конкретный формат.



3.2. ЛИНЕЙНО-ЛЕНТОЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

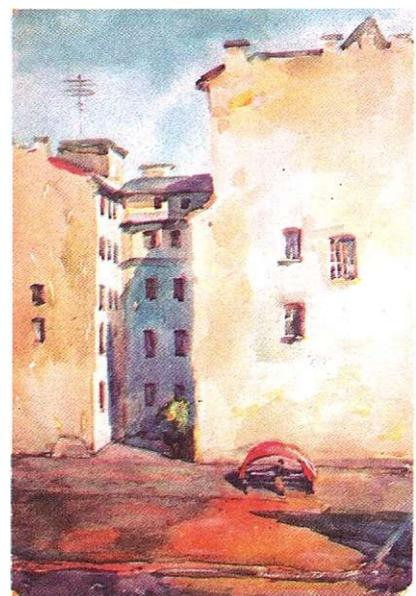
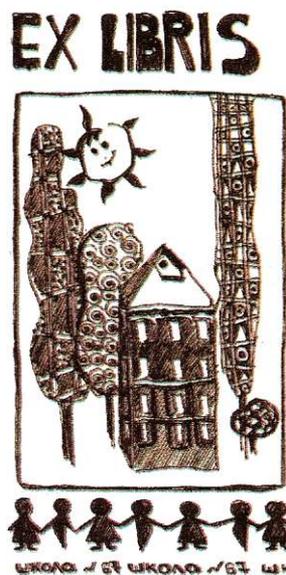
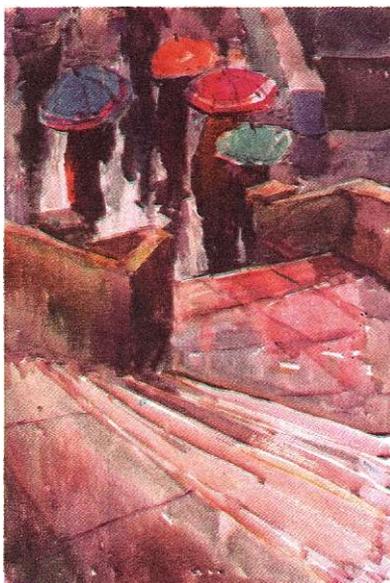
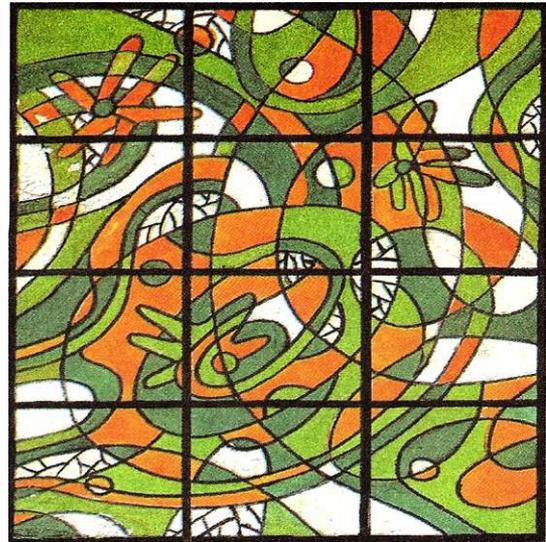
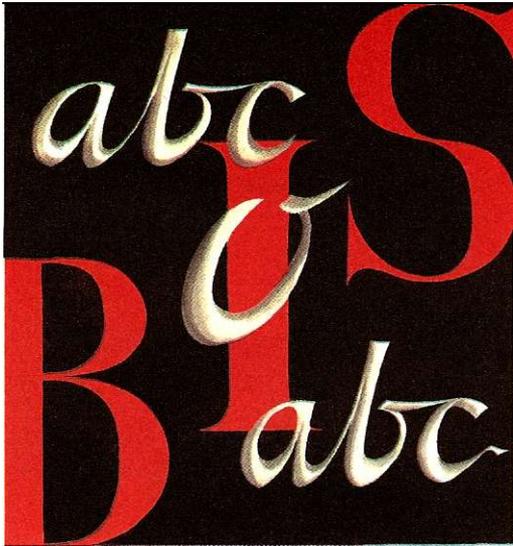
В теории орнамента расположение повторяющихся элементов вдоль прямой или изогнутой незамкнутой линии называется трансляционной симметрией. В общем случае ленточная композиция совсем необязательно должна состоять из повторяющихся элементов, но ее общее расположение обычно вытянуто в каком-либо направлении, что предполагает наличие воображаемой осевой линии, относительно которой строится изображение. Линейно-ленточная композиция является незамкнутой и часто динамичной. Формат изобразительного поля допускает относительную свободу, здесь изображение и поле не так жестко привязаны друг к другу по абсолютным размерам, главное — вытянутость формата.

В ленточной композиции нередко маскируется второй из трех главных признаков композиции — подчиненность второстепенного главному, поэтому в ней очень важно выявить главный элемент. Если это орнамент, то в повторяемых элементах, распадающихся на отдельные мини-изображения, повторяется и главный элемент. Если же композиция одномоментная, то главный элемент не маскируется.



3.3. ПЛОСКОСТНАЯ (ФРОНТАЛЬНАЯ) КОМПОЗИЦИЯ

Само название предполагает заполненность изображением всей плоскости листа. Такая композиция не имеет осей и центра симметрии, не стремится стать компактным пятном, она не имеет ярко выраженного одиночного фокуса. Плоскость листа (целиком) и определяет целостность изображения. Фронтальная композиция часто используется при создании декоративных произведений — ковров, росписей, орнаментов тканей, а также в абстрактной и реалистической живописи, в витражах, мозаике. Эта композиция тяготеет к открытому типу. Не следует считать плоскостную (фронтальную) композицию только такой, в которой видимая объемность предметов исчезает и заменяется плоскими цветовыми пятнами. Многоплановая реалистическая картина с передачей пространственных и объемных иллюзий по формальной классификации относится к фронтальной композиции.

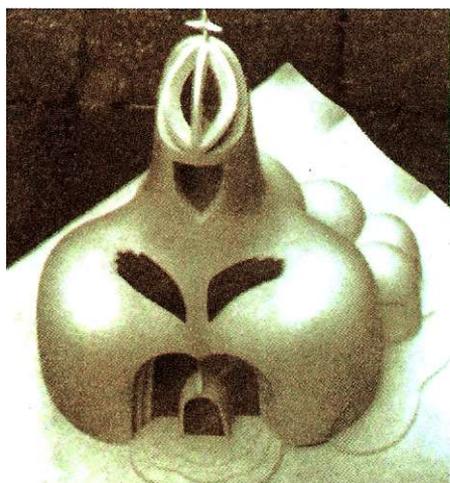
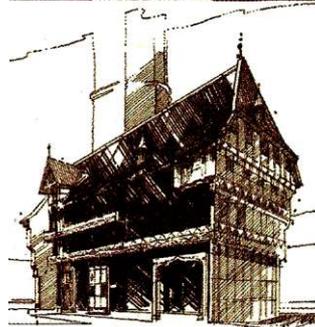
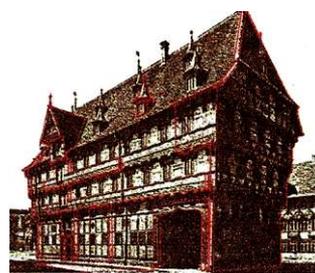


3.4. ОБЪЕМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Было бы очень большой смелостью назвать какую-либо картину объемной композицией. Эта композиционная форма выходит в трехмерные виды искусств — скульптуру, керамику, архитектуру и т. д. Ее отличие от всех предыдущих форм состоит в том, что восприятие произведения происходит последовательно из нескольких точек наблюдения, во многих ракурсах. Целостность силуэта имеет равноценное значение в различных поворотах. Объемная композиция включает в себя новое качество — протяженность во времени; она рассматривается с разных сторон, не может быть охвачена единым взглядом полностью. Исключение составляет рельеф, являясь промежуточной формой, в которой объемная светотень играет роль линии и пятна.

Объемная композиция весьма чувствительна к освещенности произведения, причем основную роль играет не сила света, а его направленность. Рельеф должен быть освещен скользящим, не лобовым светом, но этого мало, надо еще учитывать, с какой стороны должен падать свет, так как от смены направления теней вид произведения совершенно меняется.

Объемную композицию создает автор, а завершает ее освещенность.

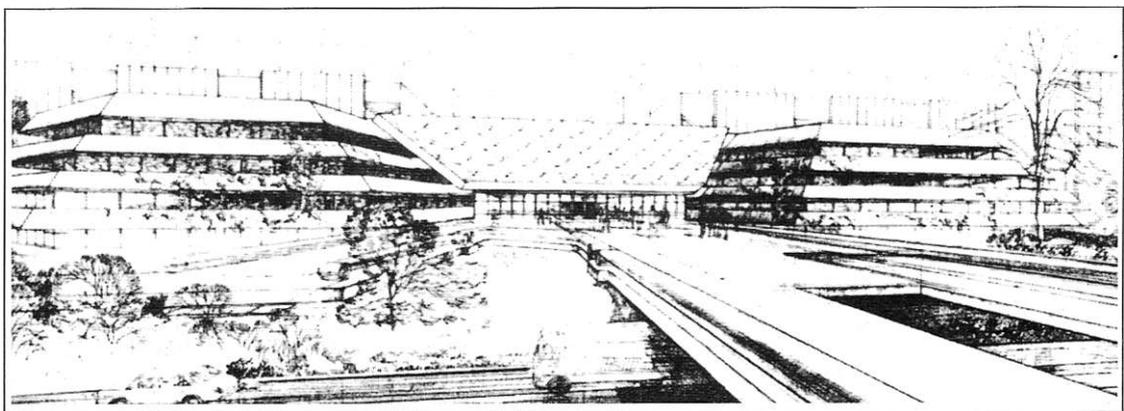
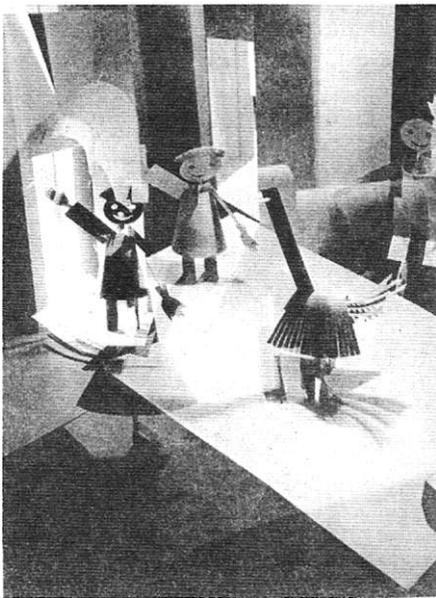


3.5. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Пространство формируют архитекторы и в некоторой степени дизайнеры. Взаимодействие объемов и планов, технологии и эстетики, которыми оперируют архитекторы, не является прямой задачей изобразительного искусства, но пространственная композиция становится объектом внимания художника в том случае, если она строится из объемных художественно-декоративных элементов, каким-либо образом расположенных в пространстве. Во-первых, это сценическая композиция, включающая в себя декорации, бутафорию, мебель и т. д. Во-вторых — ритмическая организация групп в танце (имеются в виду цвет и форма костюмов). В-третьих — выставочные комбинации декоративных элементов в залах или витринах. Во всех этих композициях активно используется пространство между предметами.

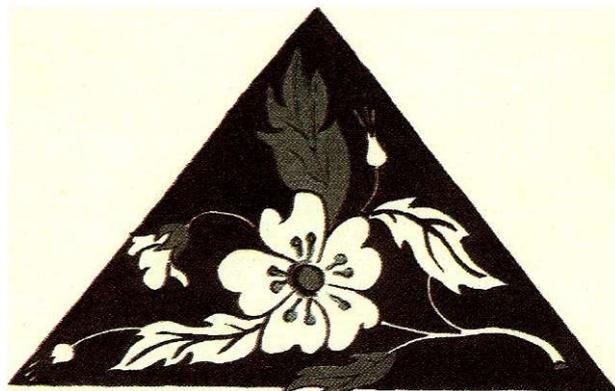
Как и в объемной композиции, здесь большую роль играет освещение. Игра света и тени, объема и цвета может кардинально изменить восприятие пространственной композиции.

Нередко путают пространственную композицию как форму с картиной, передающей иллюзию пространства. В картине нет реального пространства, по форме это плоскостная (фронтальная) композиция, в которой расположение цветовых пятен последовательно как бы удаляет предметы от зрителя в глубину картины, но само построение изображения идет по всей плоскости.



3.6. КОМБИНАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМ

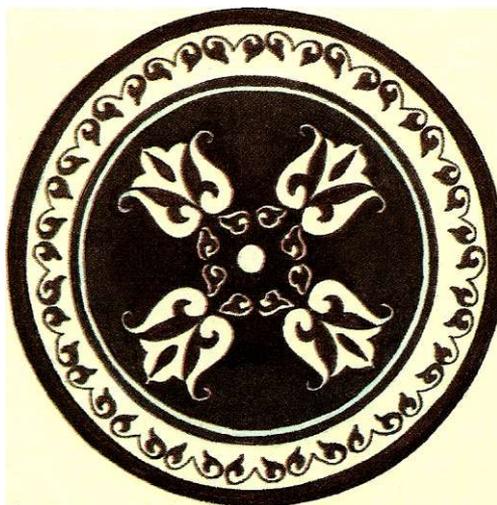
В реальных конкретных произведениях формы композиции в чистом виде встречаются не всегда. Как вообще все в жизни, композиция картины или изделия использует элементы и принципы разных форм. Лучше и точнее всего отвечает чистой классификации орнамент. Кстати, именно орнамент был той основой, на которой прежде всего выявились закономерности и формы композиции. Станковая картина, монументальная роспись, сюжетная гравюра, иллюстрация часто не вписываются в геометрически упрощенные формы композиции. В них, конечно, нередко проглядывают и квадрат, и круг, и лента, и горизонтали, и вертикали, но все это — в сочетании друг с другом, в свободном движении, в переплетении.



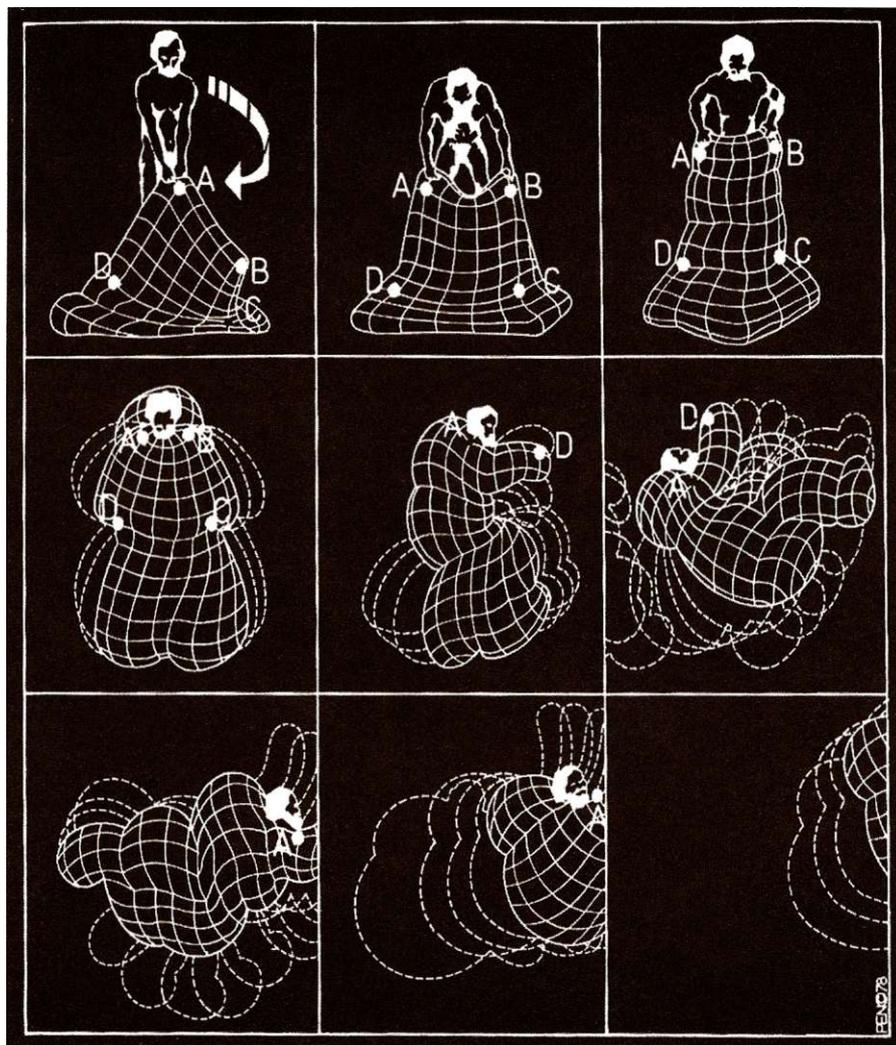
Комбинация центрической и фронтальной композиций



Комбинация ленточной и фронтальной композиций



Комбинация центрической и ленточной композиций



4. ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

Если взять несколько геометрических фигур и попытаться сложить их в композицию, то придется признать, что с фигурами можно сделать только две операции — или их сгруппировать, или наложить друг на друга. Если какую-то большую монотонную плоскость надо превратить в композицию, то, скорее всего, эту плоскость придется расчленить на ритмический ряд любым способом — цветом, рельефом, прорезями. Если необходимо зрительно приблизить или отдалить предмет, можно воспользоваться приближающим эффектом красного цвета или удаляющим эффектом синего цвета. Короче говоря, существуют формальные и в то же время реальные приемы композиции и соответствующие им средства, которыми художник пользуется в процессе создания произведения.

4.1. ГРУППИРОВКА

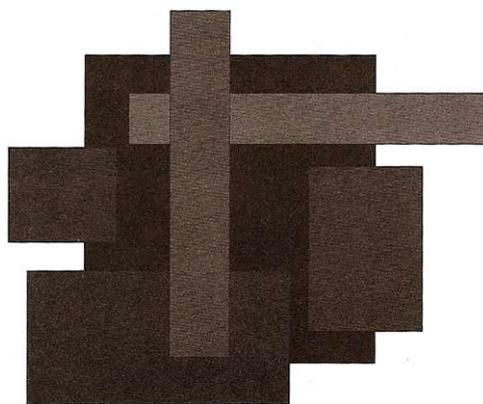
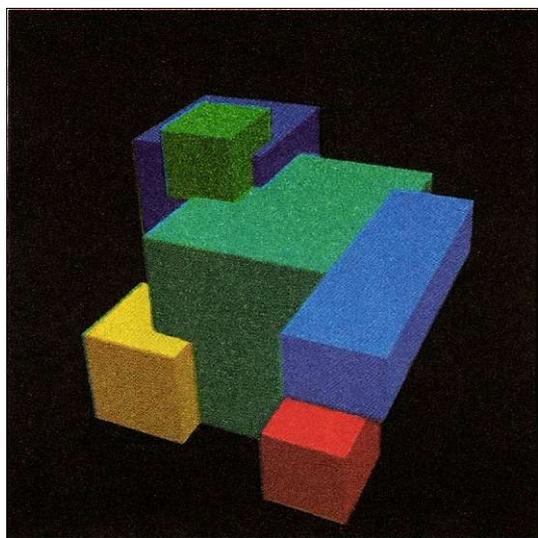
Этот прием является самым распространенным и, в сущности, самым первым действием при составлении композиции. Сосредоточие элементов в одном месте и последовательное разрежение в другом, выделение композиционного центра, равновесие или динамическая неустойчивость, статическая неподвижность или стремление к движению — все по силам группировке. Любая картина прежде всего содержит элементы, так или иначе взаиморасположенные относительно друг друга, но сейчас речь идет о формальной композиции, поэтому начнем с геометрических фигур.

Группировка вовлекает в композицию и пробелы, то есть расстояния между элементами. Группировать можно пятна, линии, точки, теневые и освещенные части изображения, теплые и холодные цвета, размеры фигур, текстуру и фактуру — словом, все, что зрительно отличается одно от другого.



4.2. НАЛОЖЕНИЕ И ВРЕЗКА

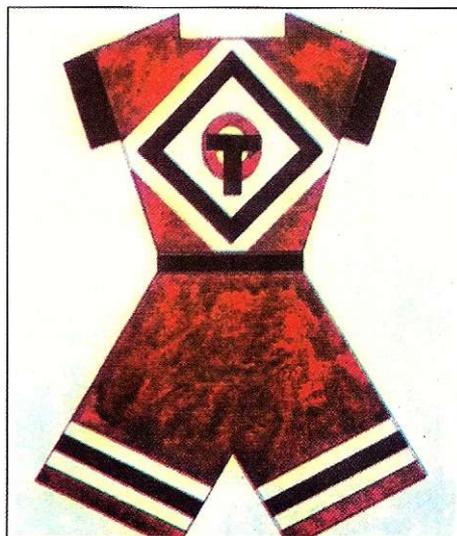
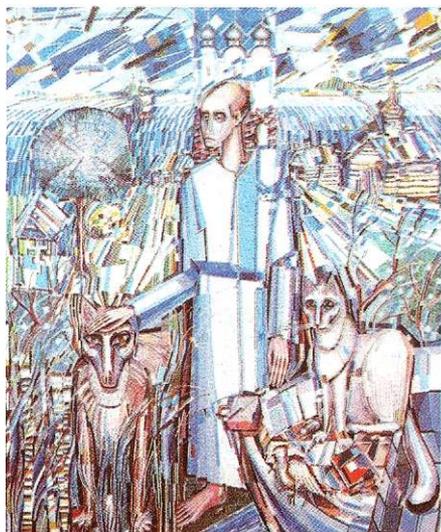
По композиционному действию это группировка, перешагнувшая границы фигур. Размещение элементов или их фрагментов один под другим, частичное перекрытие силуэтов являются моделью композиционной схемы картины при передаче ближних, средних и дальних планов, линейной и воздушной перспективы. Особенно эффектно этот прием выглядит тогда, когда одновременно используется изменение цвета, контраста и масштаба с удалением планов.



4.3. ЧЛЕНЕНИЕ

В скульптуре есть два практических метода работы. По первому методу глина частями накладывается на каркас и постепенно наращивается до нужной формы. По второму методу берется приблизительно общая масса фигуры и затем убирается вся лишняя глина, форма как бы освобождается от ненужных масс. Нечто подобное происходит и при рождении композиции. Группировка и наложение аналогичны первому методу скульптора, а членение напоминает второй метод, то есть прием членения извлекает детальную композиционную структуру из большой монотонной поверхности.

Членение — вторичный прием, он, в общем-то, является обратной стороной группировки и имеет дело с уже имеющейся композиционной основой, давая произведению ритмическую выразительность. Типичный пример построения композиции с помощью членения — живописные полотна Филонова. В них каждый фигуративный элемент композиции разбивается на ряд цветных пятен, что придает работе особое своеобразие, и с точки зрения композиции картина воспринимается прежде всего как совокупность этих ячеек цвета, а уж потом — как изображение фигур и предметов. Прием членения широко применяется в архитектуре от античных ордеров и готических храмов до конструктивизма двадцатого века.



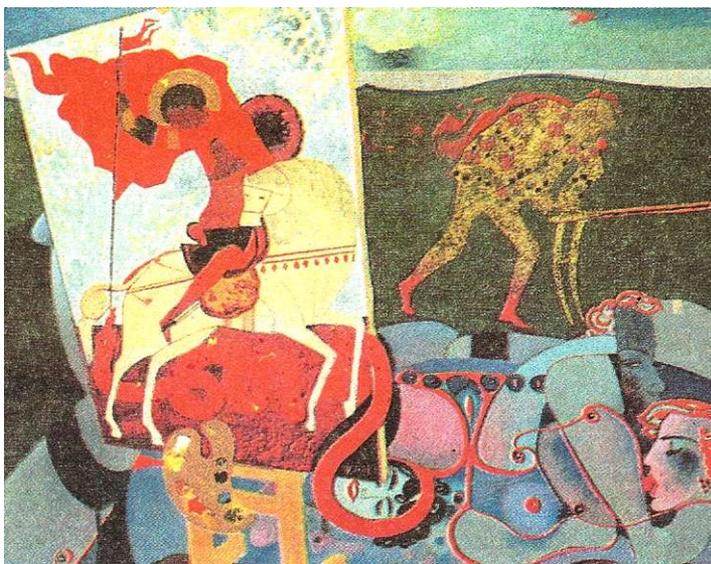
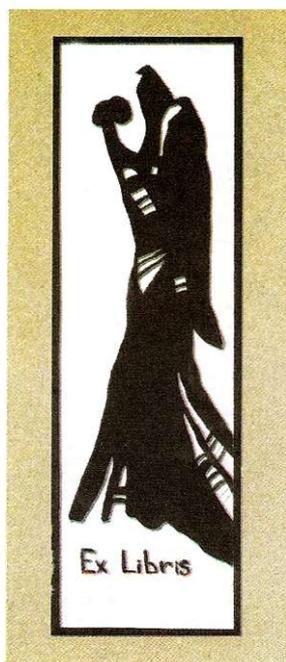
Мы отметили, что, независимо от конкретных художественных задач, жанров, манер, образов, нравственных посылок, художник при создании композиции использует всего несколько формальных приемов. Бесконечно широкий диапазон конкретных результатов обеспечивают те средства, те инструменты композиции, которые, оставаясь формальными, являются уже носителями эстетических категорий, отвечают нашему чувственному восприятию мира. Это и ритм, и контраст, и цвет, и чувство пропорции, и другие проявления нашего осознания порядка в природе.

Отдать предпочтение какому-либо из средств композиции, принять их неравнозначность совершенно невозможно, поэтому в этой работе последовательность их рассмотрения — чистая случайность. Правда, одно из средств можно по порядку поставить первым. Композиция, как правило, начинается с выбора определенного формата — вот это и будет первым средством композиции.

4.4. ФОРМАТ

В подавляющем большинстве картины прямоугольны. Отсюда вытекают три возможных формата — вертикальный, горизонтальный, квадратный. Такие формы композиций, как центровая, скорее всего потребуют квадратного поля, линейно-ленточная — активно вытянутого формата, фронтально-плоскостная в зависимости от конкретной задачи может вписаться в любой формат. Панорамный пейзаж или портрет, многофигурная картина или орнаментальная роспись — каждая из композиций требует своего формата, причем существенное значение имеет не только соотношение сторон, но и абсолютная величина формата. У художников-графиков эмпирически выведен такой закон: чем меньше композиция, тем относительно большими должны быть поля работы. Эскизы, товарные знаки, эмблемы, любые подобные графемы хорошо смотрятся на листах, в которых поля значительно больше самого изображения. Для композиции размером с ватманский лист поля должны быть совсем небольшие (3 - 5 см).

Формат, если он задан заранее, непосредственно становится одним из средств композиции, потому что соотношение сторон и абсолютный размер листа сразу определяют возможные формы композиции, степень ее детализации, дают как бы зародыш композиционной идеи. Кроме прямоугольного формата может быть овальным, круглым, многоугольным и вообще любым, в зависимости от этого меняются и композиционные задачи.

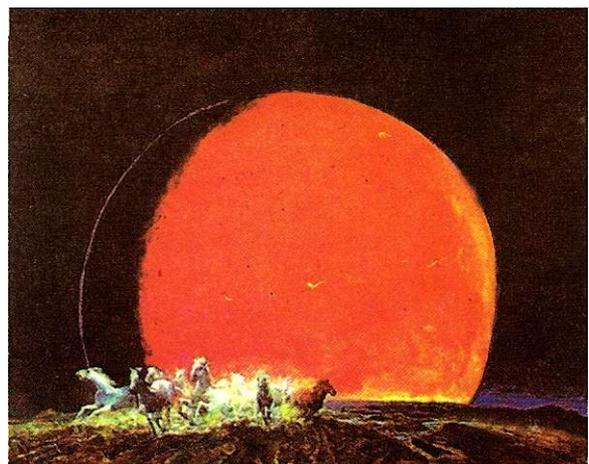
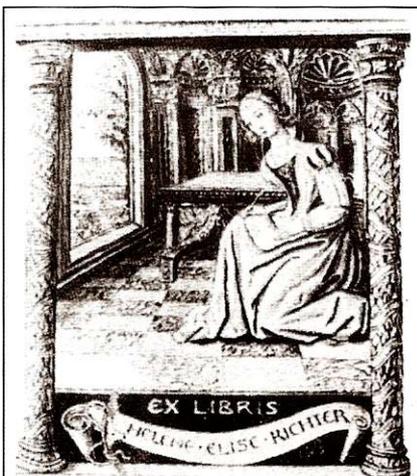
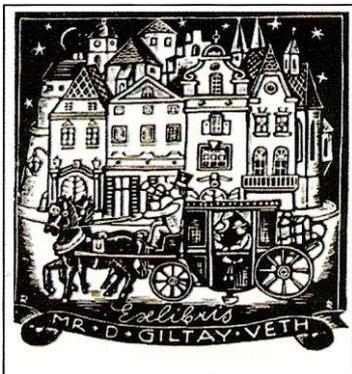


4.5. МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ

Вопрос масштаба мы затронули в предыдущем параграфе. Как средство композиции масштаб работает, так сказать, стратегически. Достаточно сравнить графическую работу и монументально-декоративное произведение, чтобы понять, как масштаб влияет на форму композиции. Формальный аспект графической работы — филигранность всех ее элементов, так как она рассматривается вблизи. Монументальная композиция непременно имеет большую обобщенность, некоторую жесткость формы, упрощенность деталей. С увеличением масштаба повышаются требования к уравновешенности и целостности композиции.

Если рассматривать масштаб внутри композиции, то соотношение между элементами регулируется пропорцией. Широко известное золотое сечение, то есть такое пропорциональное соотношение между элементами, когда целое относится к большей части, как большая часть относится к меньшей, воспринимается гармоничным не только по ощущению, но и логически. Вообще говоря, масштабная пропорциональность как средство композиции применяется фактически постоянно, в любой упорядоченности фигур или предметов. Не всякое соотношение размеров согласуется друг с другом, поэтому внутренний масштаб и пропорция — весьма тонкое средство композиции, основанное на интуиции.

Масштаб и пропорция являются главными средствами передачи перспективы — уменьшение элементов в глубину картины создает ощущение пространства.



4.6. РИТМ И МЕТР

Ритм по определению — это равномерное чередование элементов. Так как мы говорим о композиции, то особенно нужно отметить равномерность чередования. Равномерность — наиболее простая, маршеобразная форма ритма. В композиции равномерное чередование элементов определяется словом «метр» (отсюда — метроном). Самый примитивный, равнодушный и холодный метр — когда размеры элементов и размеры пробелов одинаковы. Выразительность и, соответственно, сложность ритма повышаются, если интервалы между элементами постоянно изменяются.

В таком случае возможны варианты:

- чередование элементов закономерно ускоряется или замедляется;
- расстояния между элементами не носят закономерно-регулярного характера, а растягиваются или сужаются без явной метрики.

Второй вариант имеет больше возможностей, хотя и труднее строится, — это делает композицию внутренне напряженной, с большей тайной.

Ритм как средство композиции часто применяется в сочетании с пропорцией: тогда элементы не только чередуются, но и сами изменяются по размерам в соответствии с какой-либо закономерностью (орнамент) или свободно.



Метр



Закономерный ритм



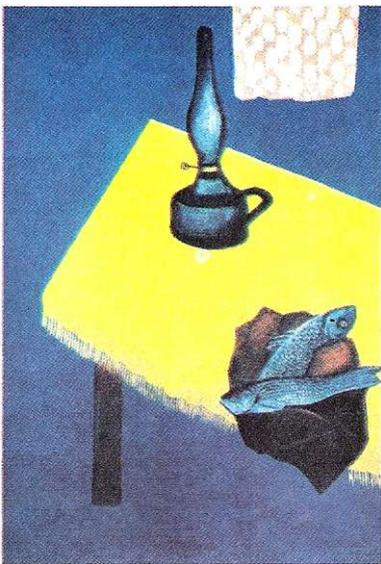
Свободный ритм



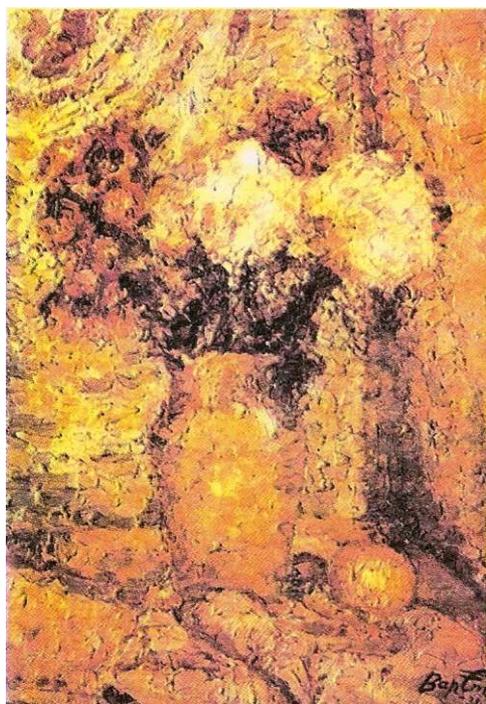
4.7. КОНТРАСТ И НЮАНС

Вообще говоря, контраст — близкий родственник ритма. Соседство резко отличающихся друг от друга элементов (по площади, цвету, светотени, форме и т. д.) аналогично ритмическому чередованию, только синкопированному, сбитою с прямого счета. Контрастность придает композиции выразительную мощь, с помощью контраста легко выделить главные элементы, контраст расширяет динамический диапазон композиции. Однако в слишком резких контрастах таится опасность нарушения целостности композиции, поэтому альтернативным средством выступает нюанс — успокоенный, снивелированный контраст.

Нюанс, создавая целостность, в какой-то момент может не оставить ничего от контраста, превратить композицию в вялую монотонность. Во всем нужно чувство меры. Напомним, что в Древней Греции это считалось показателем умственного развития человека.



Контраст



Нюанс

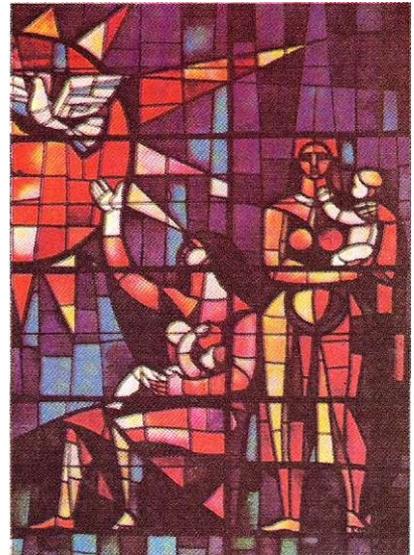
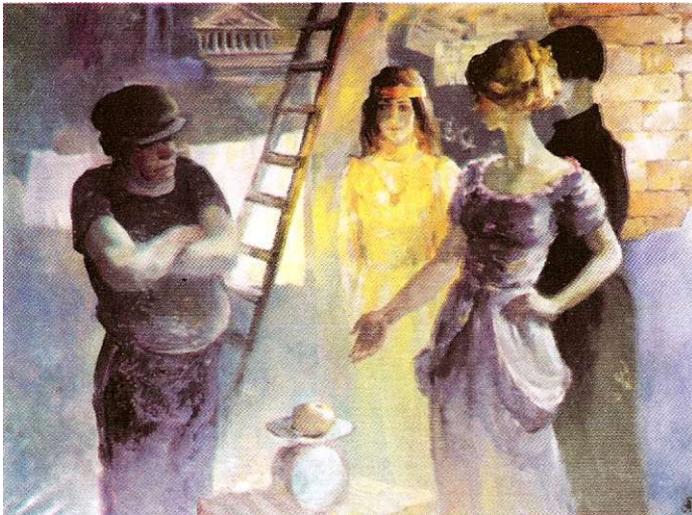


4.8. ЦВЕТ

Три стандартных качества цвета — тон (собственно цвет), насыщенность и светлота — тесно связаны с непервичной, но для композиции очень важной характеристикой — яркостью. Именно яркость зрительно выделяет предмет, играет роль контраста.

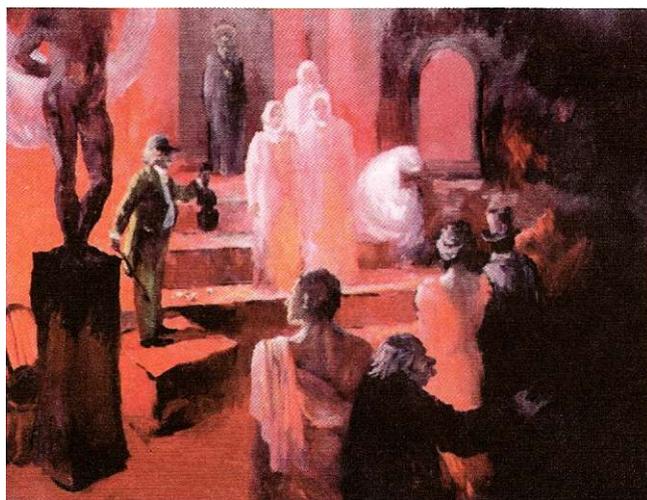
Когда композиция строится в основном цветом, целостность достигается сближением пятен по светлоте, тогда различие в тонах и насыщенности может оставаться значительным. Если гармоничность композиции строится в монохромии или близких тонах, то различие в светлоте тоже желательно уменьшить. Эта ситуация весьма сходна с такими средствами композиции, как контраст или нюанс.

Часто свойство цвета используется для создания иллюзии приближения или отдаления предмета: насыщенные теплые тона как бы приближают, а холодные, малонасыщенные тона отдаляют. Таким образом, только с помощью цвета можно передавать пространство. Цвет как средство композиции присутствует буквально в каждом изображении независимо от его композиционных задач и форм. Вездесущность цвета дает ему право считаться универсальным и необходимым (то есть цвет нельзя обойти) средством композиции.



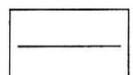
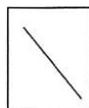
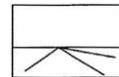
Выделение цветом

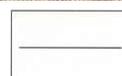
Объединение цветом



4.9. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСИ

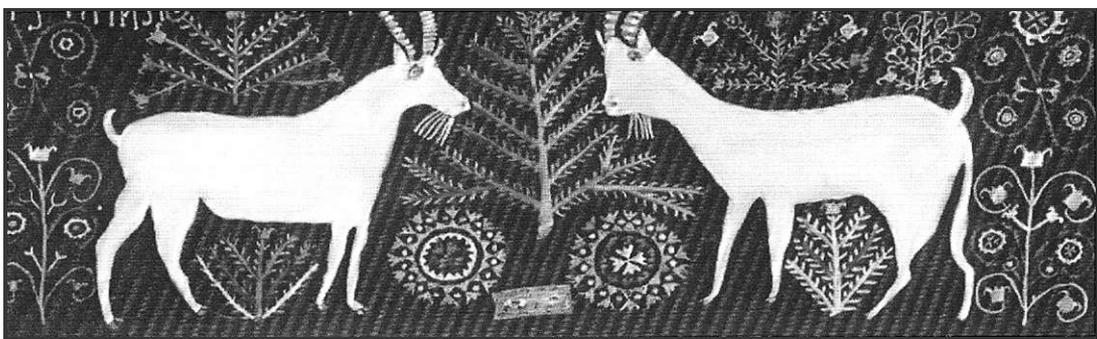
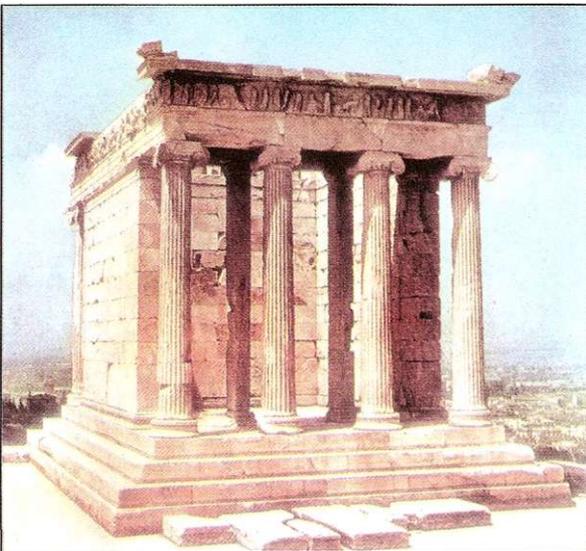
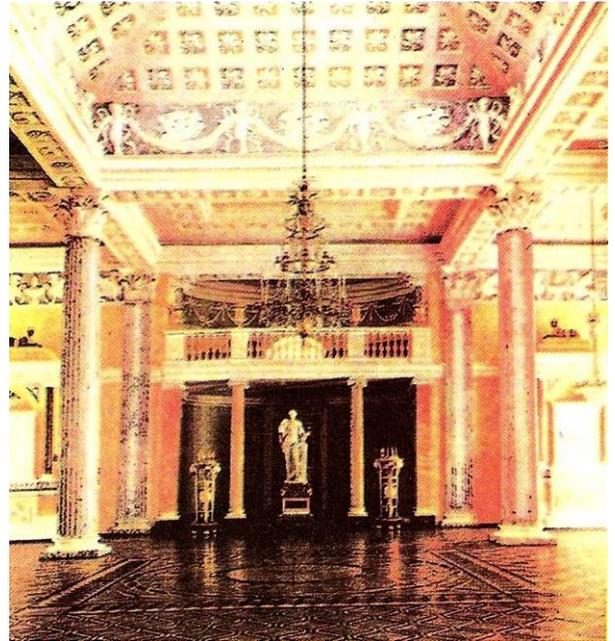
Речь идет не только об осях симметрии в ленточных композициях, являющихся всего лишь частным случаем композиционных осей, а в большей степени о тех направлениях развития композиции, которые ведут взгляд зрителя, создавая впечатление движения или покоя. Эти оси могут быть вертикальными, горизонтальными, диагональными и так называемыми перспективными (уводящими в глубину картины). Вертикальная направленность дает торжественность, устремленность к духу, горизонтальность как бы демонстрирует зрителю неспешное движение, диагональность наиболее динамична, она подчеркивает развитие. Особое место занимают перспективные оси. С одной стороны, они отвечают природному свойству глазного аппарата, воспринимающего предметы сходящимися в точку с удалением от зрителя в бесконечность, а с другой стороны, они втягивают взгляд в глубину картины, делают зрителя участником события. Во взаимодействии с другими средствами композиции оси часто выступают и в комбинации между собой, образуя крестообразные, многоходовые, сложные связи.





4.10. СИММЕТРИЯ

Есть такая французская пословица: если не знаешь, как соврать, говори правду. У художников по аналогии с этой пословицей есть правило: если не знаешь, как построить композицию, делай симметрию. Как средство композиции по эффективности и простоте симметрия не знает себе равных, потому что она изначально уравновешенна и целостна, кроме того, не требует никаких специальных творческих усилий: достаточно отразить зеркально одно в другом — и композиция готова. Другое дело, уместно ли это средство в конкретном произведении, но формально оно беспроблемно.



4.11. ФАКТУРА И ТЕКСТУРА

Фактура — это характер поверхности: гладкость, шершавость, рельефность. Фактурные показатели несут в себе определенные черты композиционного средства, хотя не так явно и не так категорично, как, допустим, ритм и цвет. Фактурой поверхности художник завершает композицию.

Фактура широко используется скульпторами, архитекторами, дизайнерами. В живописи она играет если не вспомогательную, то и не самую главную роль, но иногда выступает равноправным средством художественной композиции, как, к примеру, в картинах Ван-Гога. Фактура редко используется в графике, там значительно большую роль играет близкая родственница фактуры — так называемая текстура, то есть видимый рисунок поверхности (текстура древесины, ткани, мрамора и т. д.). Текстура имеет поистине безграничное разнообразие, во многих случаях именно текстура создает эстетическую особенность произведения.



Фактура



Текстура

4.12. СТИЛИЗАЦИЯ

Это средство композиции в основном связано с декоративным искусством, где очень важна ритмическая организация целого. Стилизация — обобщение и упрощение изображаемых фигур по рисунку и цвету, приведение фигур в удобную для орнамента форму. Вторая ипостась стилизованных форм — средство дизайна, монументального искусства. Наконец, стилизация применяется в станковом изобразительном искусстве для усиления декоративности.

Особенно широко используется стилизация при создании растительного орнамента. Природные формы, нарисованные с натуры, слишком перегружены несущественными деталями, случайной пластикой, обилием цветовых нюансов. Натурные зарисовки — исходный материал для стилизации. Стилизуя, художник выявляет декоративную закономерность форм, отбрасывает случайности, упрощает детали, находит ритмическую основу изображения. Стилизованная форма легко укладывается в любой вид симметричных преобразований, обладает устойчивостью монады в самом сложном переплетении элементов.

5. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Абстрактная живопись В. Кандинского, супрематизм К. Малевича, прямоугольность Мондриана, по сути, являются произведениями, выстроенными как чистой воды формальная композиция. В них заложена большая эмоциональная сила не описательностью, не предметностью, а взаимным расположением и формой цветовых пятен. Нельзя отрицать и другое: средства формальной композиции использовались художниками испокон веку, причем искусствоведы издавна пользуются теми же терминами, которыми пользуемся мы. Интуитивно художники поняли эстетическую сторону формальной композиции еще в период далекой классики, поэтому когда Кандинскому пришла в голову шальная мысль о необязательности предметной основы картины, это явилось логическим завершением витающей в воздухе истины, что без тех признаков и средств композиции, о которых мы говорили здесь, не может быть художественного произведения. Кандинский решил сделать то, что до него не осмеливались сделать другие — сохранить все формальные признаки композиции и убрать из картины литературу, рассказ. И вроде бы пустая, ни о чем и ни о ком картина оказалась весьма жизнеспособной. Реалисты с большим сопротивлением принимали поступок Кандинского, и хотя для этого сопротивления есть серьезнейшие основания, уже многим ясно: абстракция несет в себе определенную эмоциональную энергию.

Автор ни в коем случае не собирается выносить свои суждения и оценки художественному процессу, задача наша проще — спеть дифирамб формальной композиции, подчеркнуть ее эффективную действенность. Условное разделение форм и средств композиции на составные элементы, надемся, не помешает сохранить свежесть восприятия, не разрушит радостного восхищения красотой реального мира, не подменит сухим анализом сердечную общность с природой. Формальная композиция — всего лишь ноты, отдельные звуки и аккорды, в лучшем случае — пьесы для упражнений. Мелодия еще впереди.

6. СТИЛЬ И СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО

Здесь имеется в виду стиль индивидуальный, в пределах одной композиции. Устойчивые особенности изображения элементов и их взаимосвязь составляют стилевое единство. Казалось бы, в формальной композиции эта проблема не должна возникать вообще, но ведь формальная композиция легко переходит в орнамент, более того, орнамент и сам по себе является, по сути, одной из форм абстрактной композиции. Силевое единство становится необходимым условием эстетического восприятия; строго говоря, в любом закопченном изображении независимо от его назначения и вида в силу того, что человек живет в определенную эпоху, окружен предметами со специфическими художественными чертами, набором системных психологических штампов, у человека чувство стиля заложено в подсознании.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

АССОЦИАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

1. ЧТО ТАКОЕ АССОЦИАЦИЯ

Ассоциация — психологическая связь представлений о различных предметах и явлениях, выработанных жизненным опытом. Фактически каждый предмет вызывает какую-либо ассоциацию, каждая форма выражает определенный характер (эскимос — снег, север; ночное небо — бесконечность; пантера — изящество и коварство). Очень простая ассоциация у слова «карнавал». Это яркие краски, динамика, огненные вспышки, контрасты. А если взять более тонкие связи, например, звуки скрипки, стихи Маяковского, то мы вступим в тот раздел композиции, который потребует дополнительно мыслительного процесса, чистого творчества, идущего дальше технического мастерства. Творчество — процесс почти неуправляемый; если стихосложению можно научиться, то поэзии научиться нельзя. Но все же...

Попробуем чуть снизить, приземлить проблему, может быть, тогда наши рассуждения смогут принести ощутимую пользу. Обратимся к тем формам и средствам композиции, которые наиболее тесно связаны с внешней стороной изображения, то есть сами по себе материальны: цвет, контраст, симметрия, текстура и т. д. Эти средства активно ассоциируются с предметами и абстрактными понятиями, легко применимы и, главное, легко переключаются на слова. Перечислим наугад несколько понятий, совершенно не связанных друг с другом, просто первыми пришедшими в голову:

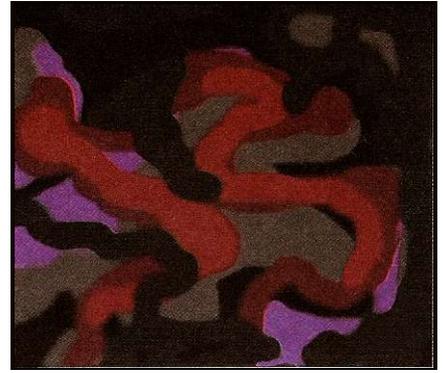
- эмоция;
- страна;
- писатель;
- музыка;

Каждое из понятий можно конкретизировать, сделать названием композиции.

ЭМОЦИЯ:

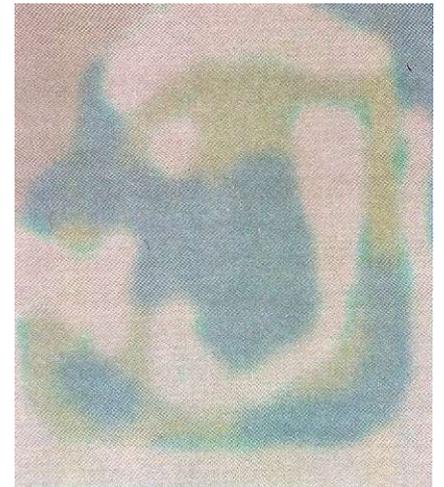
- Страх
- Печаль
- Радость
- Нежность

Страх. Это чувство можно выразить мятущими-ся динамичными темными мазками, а можно показать зловеще-темной поверхностью со вспышками темно-красного цвета. Цвета могут быть в диссонансе друг с другом.

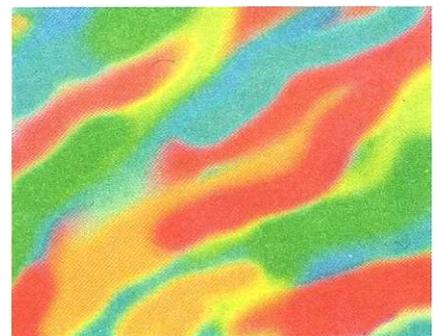


Печаль. Изобразительным аналогом этого чувства видится сдержанная по цвету и несколько статичная композиция. Нейтральные серые тона с тенденцией к холодной гамме, нечеткие границы цветовых пятен, нет резких контрастов.

Можно ли для выражения печали пользоваться описательной, фигуральной композицией, к примеру, изобразить грустную девушку у окна, за которым идет унылый дождь? Конечно, можно, но ассоциативная композиция по своей глубинной сути не иллюстративна, а эстетически формальна, то есть не требует литературы, рассказа. Ассоциативная композиция является уже произведением искусства, но в реалистическом искусстве ассоциация — это общий замысел, основная идея, требующая дальнейшей разработки, наполнения конкретными образами.



Радость. Разливы теплых, ярких, чистых тонов, многоцветная светлая гармония. Композиция открытая, динамичная, свободная.



Нежность. Нечто голубовато-розовое, неяркое, спокойное. Поверхность нефактурная, гладкая, без резких контрастов и темных тонов.

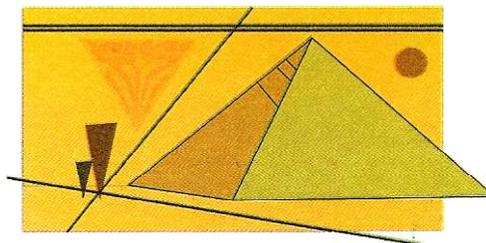


Здесь уместно отметить, что перечисленные композиционные замыслы необязательно должны быть такими, какими их видит автор, у каждого художника свое видение предмета, своя эмоциональная палитра. Но в основных своих характеристиках ассоциативные композиции разных авторов все-таки не будут сильно отличаться друг от друга, как говорится, пойдут в одну страну. Кстати, попробуем определить словесно ассоциативный ряд, связанный с характерными странами.

СТРАНА:

Египет
Япония
Русь
Индия

Египет. Ассоциативный образ Египта — желто-коричневые тона, гармония геометрических форм, прямых линий, ощущение величественного спокойствия. Построение картины видится плоским.



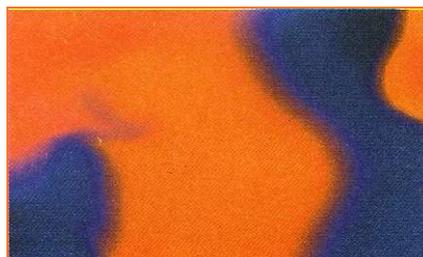
Япония. Сдержанные тона зеленовато-охристой группы, тонко-орнаментальная основа композиции настраивают на два уровня восприятия: с дальнего расстояния воспринимается изысканная гармония целого, вблизи взгляд последовательно перемещается от детали к детали, втягиваясь в расшифровку изобразительного ребуса.



Русь. Прежде всего это нечто яркое, широкое, раздольное, как русская песня. Краски не знают строго определенной гаммы, их многообразие и открытость дают сочность колорита, свободно соединяют противоположные цвета. Русская палитра больше любит красное, белое, зеленое, чем фиолетовое, синее, серое.



Индия. Яркость чистых красок, оранжево-желтое на темно-синем, присутствие золотистых тонов ассоциируются с синевой моря, ослепительным солнцем, густыми тенями.



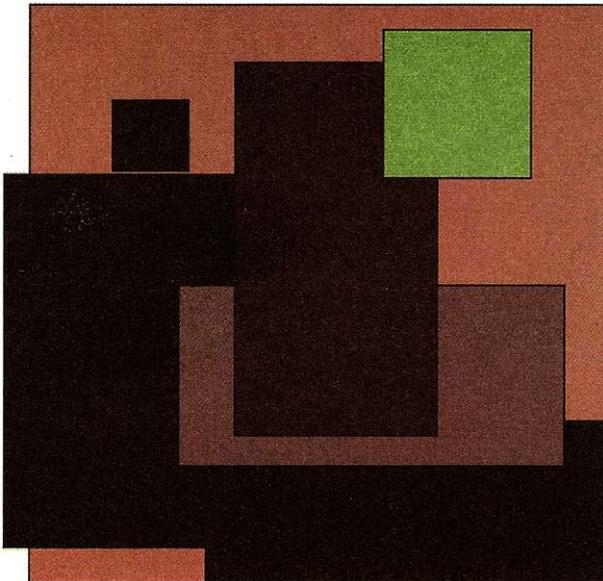
Обратимся теперь к третьему слову из случайного перечня.

ПИСАТЕЛЬ:

Л.Н.Толстой

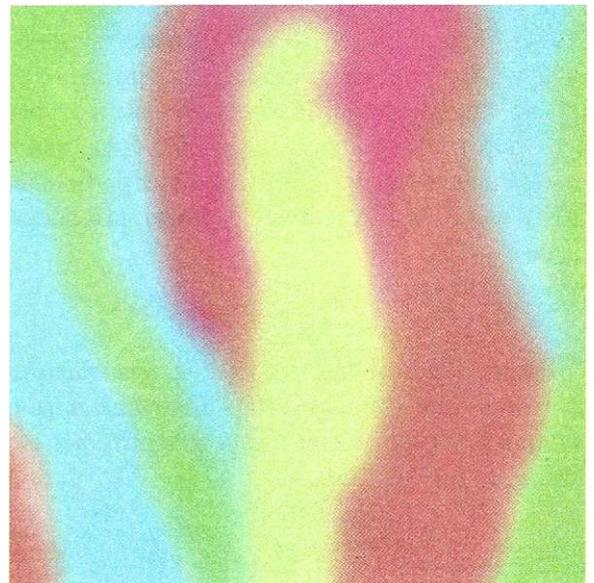
А.П.Чехов

Фамилии, в общем-то, на уровне поверхностного подсознания, но так как они первыми приходят на ум при слове «писатель», то именно они олицетворяют собой типичные ассоциации.



Л.Н. Толстой. Образ беспокойный, тяжелый, многоплановый. Композиционный замысел сразу отвергает тонкое изящество, филигранность, бесплотность. Краски коричневой группы, земляные, насыщенные.

А. П. Чехов. Экономность языка, изящество, интеллигентность, мягкий юмор дают ключ для ассоциативной композиции. Гамма светло-серебристая, меланхоличная, уравновешенная.

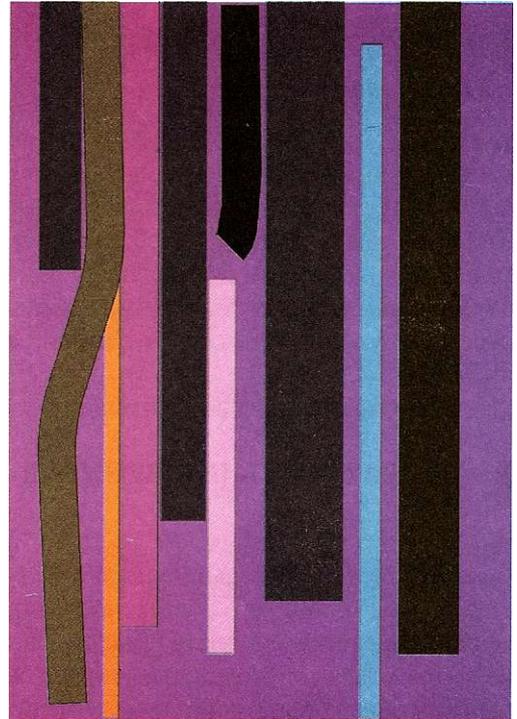
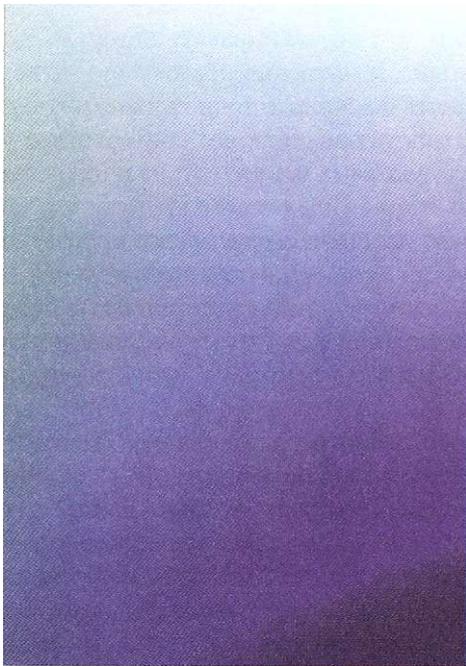


И, наконец, еще одна группа композиций на тему весьма абстрактного понятия — музыки. Как ни странно, музыку художникам легче выразить в предметной форме, чем сугубо ассоциативно, тем не менее попытаемся найти словесный эквивалент беспредметной композиции.

МУЗЫКА:

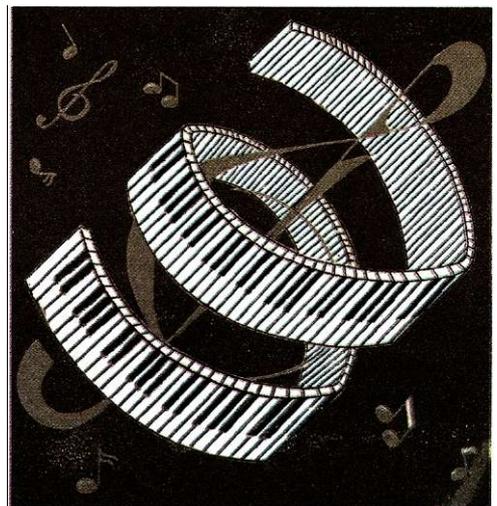
Симфония
Романс
Фортепианный концерт

Симфония. Это торжество строгих, сложных красок, колорит мощный, насыщенный. Композиция видится вертикальной, взлетающей, заполняющей всю плоскость картины.



Романс. Нечто серебристо-синее, композиция с движением вверх, цветовые пятна не жесткие, несколько скруглены, может быть, даже расплывчатые.

Фортепианный концерт. Вписанная в квадрат черно-белая ритмическая композиция, подчеркнута четкая градация тонов. Яркий спектральный цвет в этой композиции, скорее всего, не участвует. Композиция сдержанна и строга, динамична и свободна.



Как видим, тип и форма ассоциативной композиции диктуются не только общей темой произведения, но и его душой, сущностью. Разомкнутость и парадоксальность Кафки, целостная гармоничность Тургенева, искрометность гения Пушкина, основательность Бальзака, романтическая странность Грина, мужественность Джека Лондона, светлая лиричность Пришвина — все это вызывает вполне определенные и совершенно разные ассоциации. Здесь особое значение приобретает новое качество композиции, которое не могло напрямую появиться среди формальных средств. Это качество — художественная выразительность.

2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ

Свойство произведения, в котором проявляется способность ярко и точно, в прекрасной внешней форме и с внутренней глубиной выразить идею, замысел художника, — это и есть выразительность композиции. Это качество нельзя вычислить, перевести на формальный язык, оно или есть, или его нет. Категория сугубо творческая, выразительность рождается всеми средствами композиции, и в то же время никакое средство не гарантирует художественной выразительности. Она проявляет себя только в законченном произведении и в огромной степени зависит от «чуть-чуть». Никто из художников никогда не задумывает маловыразительного произведения, и если оно таковым получилось, художник может только посетовать и... начать все заново.

Художественная выразительность — конечный продукт композиции, ее цель и вершина.

3. АДЕКВАТНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ

Соответствие, совпадение восприятия произведения с тем, что хотел выразить автор, — неперенное условие правильной оценки ассоциативной композиции. Не читавший Чехова просто не имеет в своем сознании его обобщенного образа и не сможет понять, насколько точно или неточно выражает композиция сущность произведений писателя. Адекватность предполагает соответствие уровней образования художника и зрителя, воспитание на общих духовных ценностях, на общей литературе, на общем понимании юмора, на общности взглядов на жизнь. Люди своего круга — так можно определить коллективного зрителя, на которого художник рассчитывает, создавая свое произведение.

Здесь уместен контрвопрос: а разве искусство одной страны непонятно зрителям другой? Разве разные социальные слои общества не могут с одинаково глубоким чувством воспринимать признанные шедевры и совершенно новые произведения? Разве ассоциация радости не одинакова в эпоху Ренессанса и в двадцатом веке? Да, все это так, но мы должны ясно понимать, что ассоциативные композиции представлены двумя большими семействами.

Семейство первое отражает вечные и всем близкие понятия: любовь, радость, тревогу, смерть и т. д., которые не требуют никакого объяснения, они направлены непосредственно к чувству. Семейство второе несет в себе сюжетность и определенный культурный слой: все композиции, связанные с мифологией и библией, историей, литературой, в своей ассоциативной форме требуют знания и понимания культурных процессов, иначе это будут просто ребусы. Например, если назвать ассоциативную композицию «Серебряный век», то мы изначально должны предполагать, что зритель знает, когда и по какому поводу возникло это словосочетание, каковы черты поэзии того времени и какие поэты были в эту эпоху. Или ассоциация «Египет»: если зритель совершенно не знает истории, эта композиция ничего не будет значить для невежды.

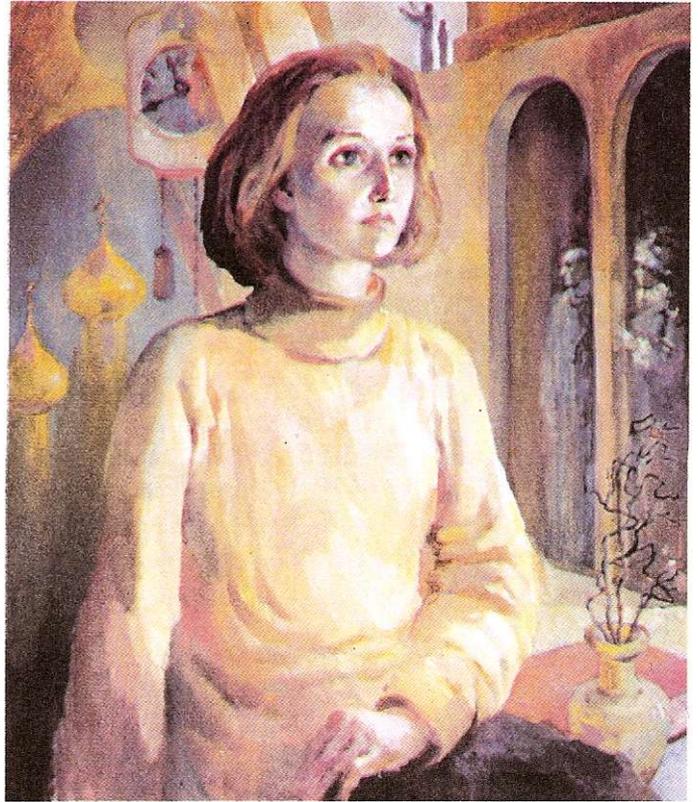
Адекватность восприятия — разговор на понятном языке.

Ассоциативная композиция может создать полнокровную художественную ткань, нередко более тонкую и изысканную, чем образы в сюжетной композиции, но эта ткань не обладает конкретностью, она допускает субъективное толкование, произведение как бы не имеет последнего слова, последнего мазка художника, превращающего композицию в законченный образ. С другой стороны,

любая композиция несет в себе элемент ассоциативности — будь то сугубо формальная композиция на ритм или динамику, сюжетная ли картина с тщательно разработанными персонажами и предметами. Нам важно было очертить круг задач, вычленив на каком-то этапе эту творческую субстанцию — ассоциацию, чтобы особо обратить на нее внимание, а на самом деле расчленение целостного композиционного процесса — весьма искусственное и насильственное явление.

Ассоциация является связующим звеном между инструментальной, рационально-рабочей стороной композиционной деятельности и высокими духовно-чувственными задачами художественных произведений. Так уж случилось (и это, скорее всего, закономерность), что самые первые художники в своих наскальных рисунках изображали вполне конкретные предметы: копья, стрелы, животных, охотников. Искусство зарождалось как подражание реальности, и до наших дней оно продолжает развиваться на почве предметного подражания, хотя духовно-ассоциативное наполнение приобретает главенствующее положение.

Проще говоря, почти все изобразительное искусство предметно. Это совсем не отменяет ассоциативности, опосредованности образа.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПРЕДМЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

1. О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

В течение тысячелетий художники искали способы и приемы изображения предметов, чтобы они были «как живые». Древнегреческая художественная практика стремилась к созданию идеальных пропорций, взяв все лучшее от конкретных натур. Римляне же хотели в портретном жанре настолько приблизиться к натуре, чтобы была абсолютная копия, — они стали делать прямые слепки с изображаемого человека. И все время чувствовалось, что истина неуловимо ускользает, эстетика художественного произведения что-то теряет и в абсолютном совершенстве, и в прямых слепках. Оказалось, и мера подробности в картине и скульптуре не очень связана с художественной правдой. В конце концов художники сделали вывод: живой художественный образ — это не простое копирование.

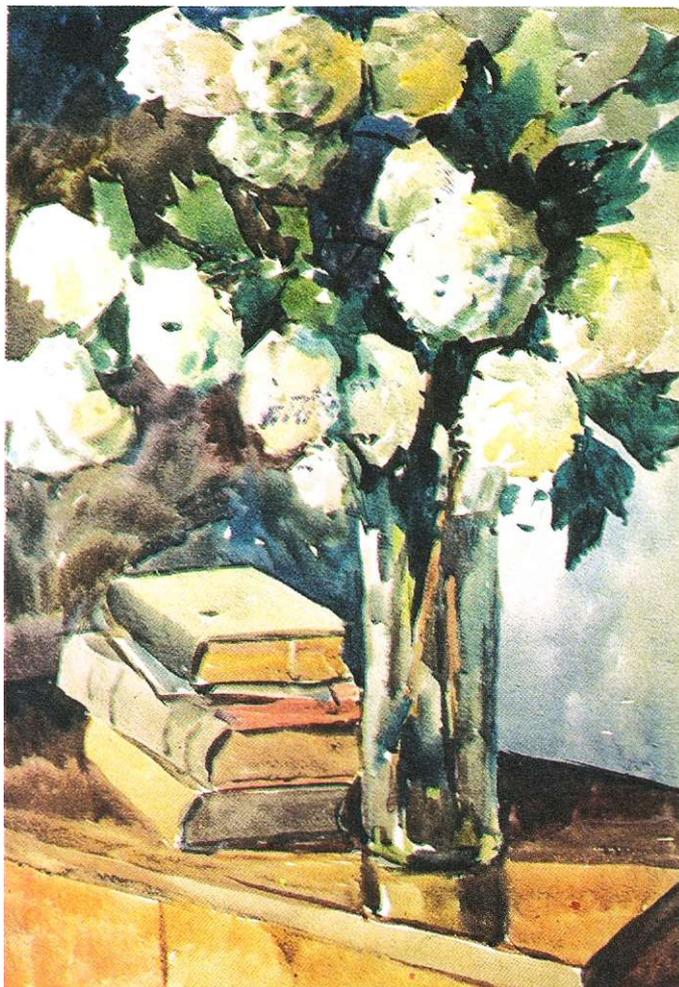
Скульптура, монументальная роспись, картина, графический лист требуют своих средств выразительности — разных, зависящих от задачи, но всех их объединяет одно: художественный образ острее, чем натура, характернее, направленнее. Образ — результат отбора, тенденции, общего замысла произведения. Даже в портретном искусстве художник несколько правит форму, усиливает ее выразительность, нередко ценой некоторого отступления в частностях.

И здесь на первый план выдвигается композиция, сорасположение, соотношение деталей, ритм, пропорция, контраст — все те средства и приемы, о которых говорилось в первой части книги.

Некоторые авторы, говоря о художественном образе и композиции, относят к композиционным средствам типизацию, новизну, общественное значение образа, эмоциональную наполненность, так называемую жизненность и другие признаки художественности. Все это важно, совершенно необходимо, но никакого отношения к композиции как к предмету не имеет. Композиция — это как раз те средства и приемы, которые приводят к жизненности и типизации, а не наоборот. Такая откровенная путаница между целью (художественность) и дорогой к ней (композиция) появляется при нечетком разделении причины и следствия.

Нет такого средства композиции — художественность!

Таким образом, мы исходим из двух важных моментов: во-первых, художественное произведение — это не прямой слепок с природы, а, во-вторых, выразительность и жизненность художественного образа создаются конкретными средствами. Попробуем в предметных композициях провести несложный анализ, чтобы выявить эти средства.



2. КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ КАРТИНЫ

Прежде чем приступить к практическому анализу, необходимо сделать одно существенное замечание: в картине не надо искать того, чего в ней нет, то есть ни в коем случае не надо задаваться целью подгонять живое произведение под определенную схему. Рассуждая о формах и средствах композиции, мы перечисляли возможные ходы и варианты действий художника, но совершенно не настаивали, что все они непременно должны быть использованы в картине. Тот анализ, который предлагаем мы, просто более активно проявляет некоторые особенности произведения и по возможности объясняет композиционный замысел художника.

Как разделить единый организм на части? Можно воспользоваться традиционным набором действий: провести диагональные оси для определения геометрического центра картины, выделить светлые и темные места, холодные и теплые тона, определить смысловой центр композиции, при необходимости указать композиционные оси и т. д. Тогда легче установить формальную структуру изображения.



2.1. АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ НАТЮРМОРТА

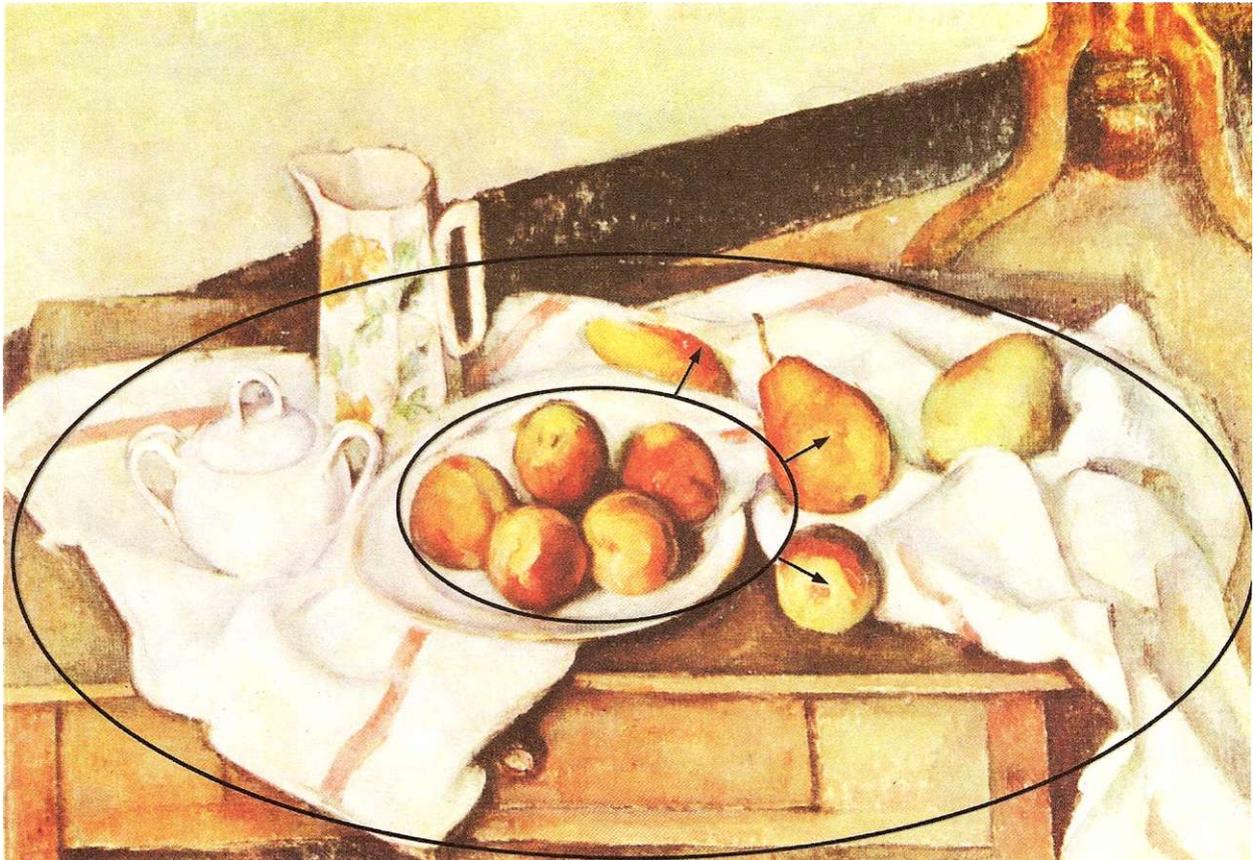
Чтобы шире охватить различные приемы в построении натюрморта, рассмотрим классический натюрморт семнадцатого века, затем натюрморты Сезанна и Машкова.

2.1.1. В. Хеда. Завтрак с ежевичным пирогом. 1631

Проведя первую же диагональ, отмечаем, что композиция натюрморта сделана на грани фола, но художник блестяще справился с задачей уравнивания, введя постепенное высветление фона влево вверх. Рассматривая отдельно светлые и темные обобщенные пятна, мы убеждаемся в светотональной целостности композиции, причем видим, как белая ткань и освещенная поверхность основания лежащей вазы держат главные акценты и создают условия для ритмического расположения темных пятен. Большое светлое пятно как бы рассыпается постепенно на мелкие вспышки света. По этой же схеме строится расположение темных пятен.

Теплохолодность натюрморта в условиях почти монохромной картины очень тонко и деликатно выражена в деталях и разъединена на большие массы слева и справа. Для сохранения целостности колорита Хеда вводит холодные оттенки предметов на левой, «теплой», стороне картины и, соответственно, теплые тона на правой, «холодной», стороне.

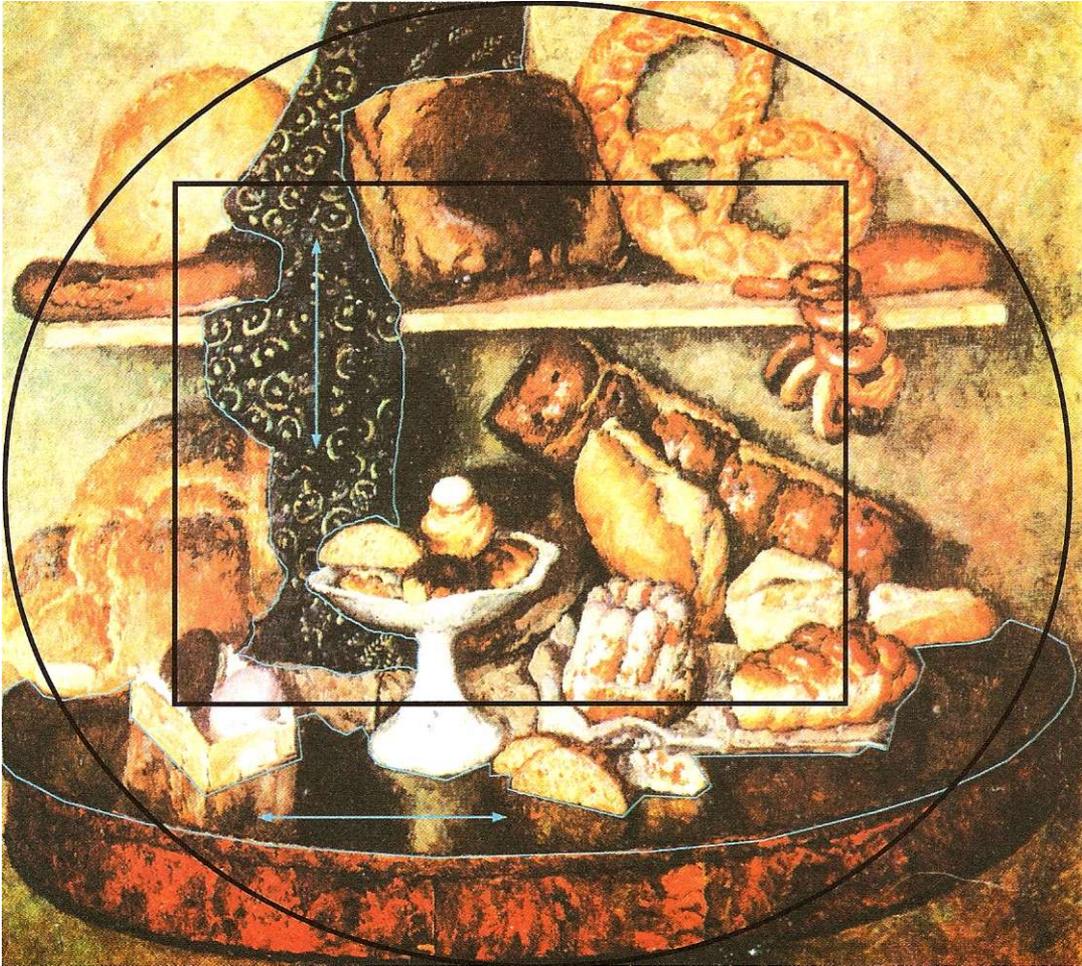
Великолепие этого натюрморта, являющегося украшением Дрезденской галереи, заключается не только в абсолютной материальности предметов, но и в тщательно продуманной композиции картины.



2.1.2. П. Сезанн. Персики и груши. Конец 1880-х годов.

В этом натюрморте прослеживается два последовательных центра: во-первых, это белое полотенце, на котором размещены фрукты и посуда, во-вторых — персики на тарелке в центре картины. Таким образом создается ритмическое трехходовое приближение взгляда к фокусу картины: от общего фона к полотенцу, затем к персикам в тарелке, затем к близлежащим грушам.

По сравнению с натюрмортом Хеды работа Сезанна имеет более широкую цветовую гамму, поэтому теплохолодность натюрморта разлита по всей поверхности картины и трудно отделить локальные массивы теплого и холодного цветов. Особое место в натюрморте занимает косая широкая темная полоса на заднем плане. Она является своеобразной антидоминантой композиции и одновременно подчеркивает белизну ткани в светах и чистоту красок в тенях. Весь строй картины грубоват и носит намеренно-явные следы кисти — этим подчеркивается рукотворность, выявленность самого процесса создания картины. Эстетика композиций Сезанна, пришедшего в дальнейшем к кубизму, заключена в конструктивной обнаженности крепкого каркаса цветовой лепки формы.



2.1.3. И. Машков. Снедь московская. 1924

Композиция натюрморта тяготеет к симметрии. Заполненность всего пространства картины не выходит по смыслу за раму, композиция прочно сидит внутри, проявляя себя то по кругу, то по квадрату (расположение хлебов). Обилие снеди как бы распирает границы картины, в то же время хлебы оставляют цветовым лидером белую вазу, группируясь вокруг нее. Густой насыщенный цвет, плотная материальность хлебов, подчеркнутая точно найденной фактурой выпечки, объединяют предметы в гармонично сгруппированное горячее целостное пятно, оставляя фону гамму несколько холоднее. Белое пятно вазы не вырывается из плоскости, оно недостаточно велико, чтобы стать смысловым центром, но достаточно активно, чтобы крепко держать композицию.

В картине есть два темных продолговатых пятна, расположенных перпендикулярно друг к другу: это кусок свисающей ткани на стене и поверхность столешницы. Соединяясь в цвете, они сдерживают «рассыпанность» предметов. Этот же сдерживающий, объединяющий эффект создают две горизонтальные полосы боковины полки и столешницы.

Если сравнить натюрморты Сезанна и Машкова, то создается впечатление, что, используя колористические достижения великого Сезанна, Илья Машков обращается и к великолепной колористике «монокромного» Хеды. Конечно, это только впечатление; такой большой художник, как Машков, вполне самостоятелен, его достижения выросли естественным образом из его художественной природы.



2.2. КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА

В пейзаже есть одно традиционное правило: небо и ландшафт по композиционной массе должны быть неравны. Если художник ставит своей целью показать простор, беспредельное пространство, он большую часть картины отдает небу и основное внимание уделяет ему же. Если для художника главной задачей является передача подробностей ландшафта, то граница ландшафта и неба в картине обычно располагается значительно выше оптического центра композиции. Если границу расположить посередине, то изображение распадается на две части, равно претендующие на главенство, — нарушится принцип подчиненности второстепенного главному. Это общее замечание хорошо иллюстрирует произведение П. Брейгеля.

2.2.1. Питер Брейгель Старший. Падение Икара. Около 1560 г.

Композиция пейзажа сложна и в то же время очень естественна, на первый взгляд несколько замечена в деталях, но при внимательном анализе весьма крепко скроена. Парадоксальность Питера Брейгеля проявилась в смещении смыслового центра картины (Икар) на периферию, а второстепенного персонажа (пахаря) — в композиционный центр. Вроде бы случайным кажется ритм темных тонов: заросли слева, голова пахаря, деревья у кромки воды, корпус корабля. Однако именно этот ритм не позволяет глазу зрителя уйти из картины вдоль темной диагональной полосы по темной кромке высокой части берега. Еще один ритм строится теплыми тонами светлых участков полотна, а также четким делением пространства пейзажа на три плана: берег, море, небо.

При множестве деталей композиция держится классическим приемом — цветовым акцентом, создаваемым красной рубахой пахаря. Не вдаваясь в подробное описание деталей картины, нельзя удержаться от восхищения гениальной простотой выражения глубинного смысла произведения: падения Икара мир не заметил.



2.2.2. Франческо Гварди. Исола ди Сан-Джоржо в Венеции. 1770-е годы.

По колориту это одна из самых великолепных картин за всю историю живописи, но живописное совершенство не было бы достигнуто без прекрасно выстроенной композиции, отвечающей всем классическим канонам. Абсолютная уравновешенность при асимметрии, эпическая величавость при динамическом ритме, точно найденное соотношение цветовых масс, колдовская теплохолодность воздуха и моря — это работа великого мастера.

Анализ показывает, что ритм в композиции строится как по вертикалям, так и по горизонталям и по диагоналям. Вертикальный ритм образуется башнями, колоннами, членением стен дворца в перекличке с мачтами лодок. Горизонтальный ритм определяется расположением лодок вдоль двух воображаемых горизонтальных линий, подножием дворца, линиями крыш в местах соединения их со стенами. Очень интересен диагональный ритм вершук башен, купола, статуй над портиком, перспективой правой стены, лодками с правой стороны картины. Для уравновешивания композиции введен альтернативный диагональный ритм от левой лодки к центральному куполу дворца, а также от ближайшей гондолы к вершинам мачт справа.

Горячий цвет стен дворца и золото солнечных лучей на фасадах, обращенных к зрителю, гармонично и мощно выделяют здание на фоне общего богатого колорита моря и неба. Граница между морем и небом отсутствует — это придает воздушность всему пейзажу. Отражение дворца в спокойных водах залива обобщено и начисто лишено деталей, что позволяет не затеряться фигуркам гребцов и матросов.

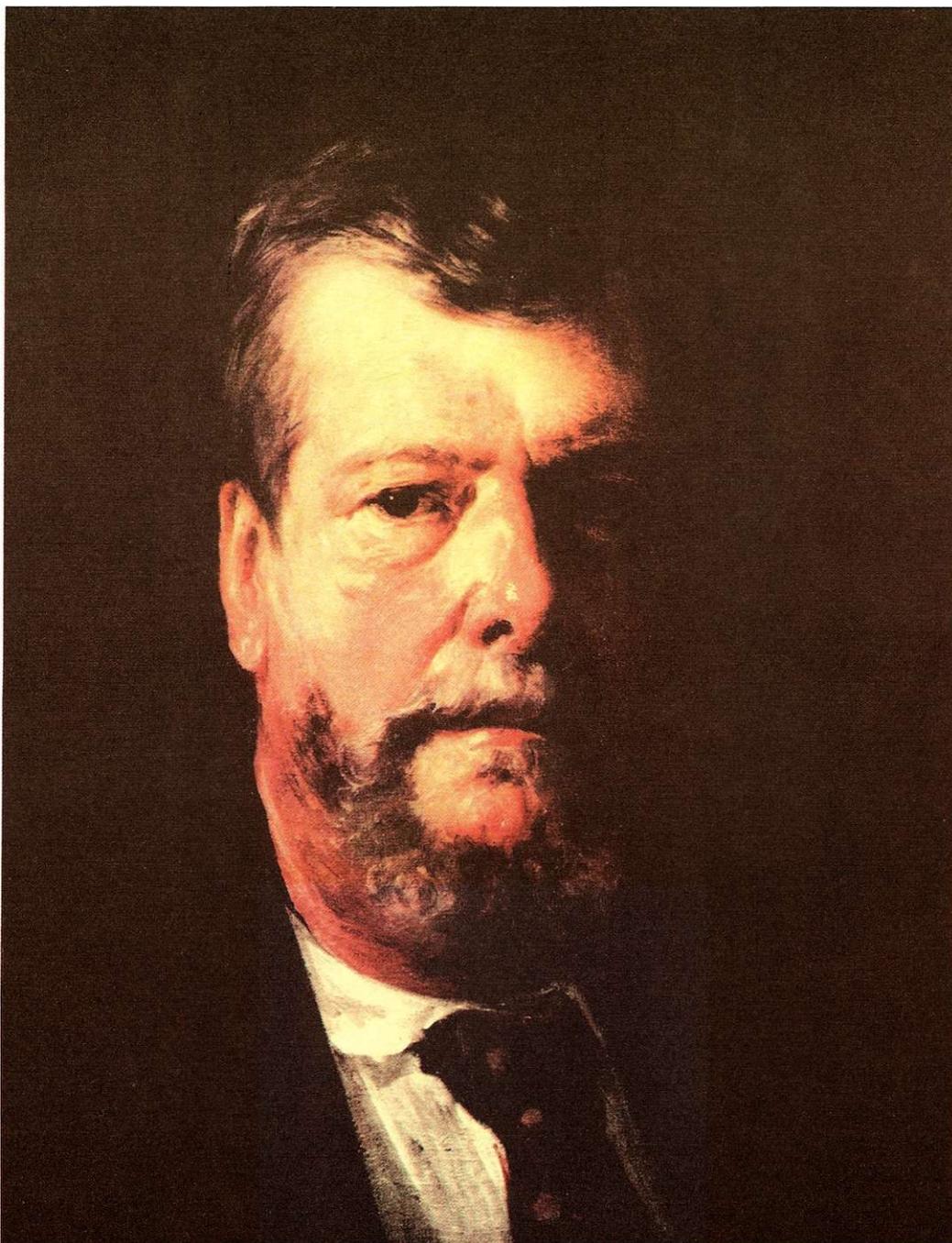


2.2.3. Г. Нисский. Подмосковье. Февраль. 1957

Нисский создавал свои произведения как чистые композиции, он не писал их непосредственно с натуры, не делал массу предварительных этюдов. Пейзажи он запоминал, впитывал в сознание наиболее характерные черты и детали, делал мысленный отбор еще до начала работы у мольберта.

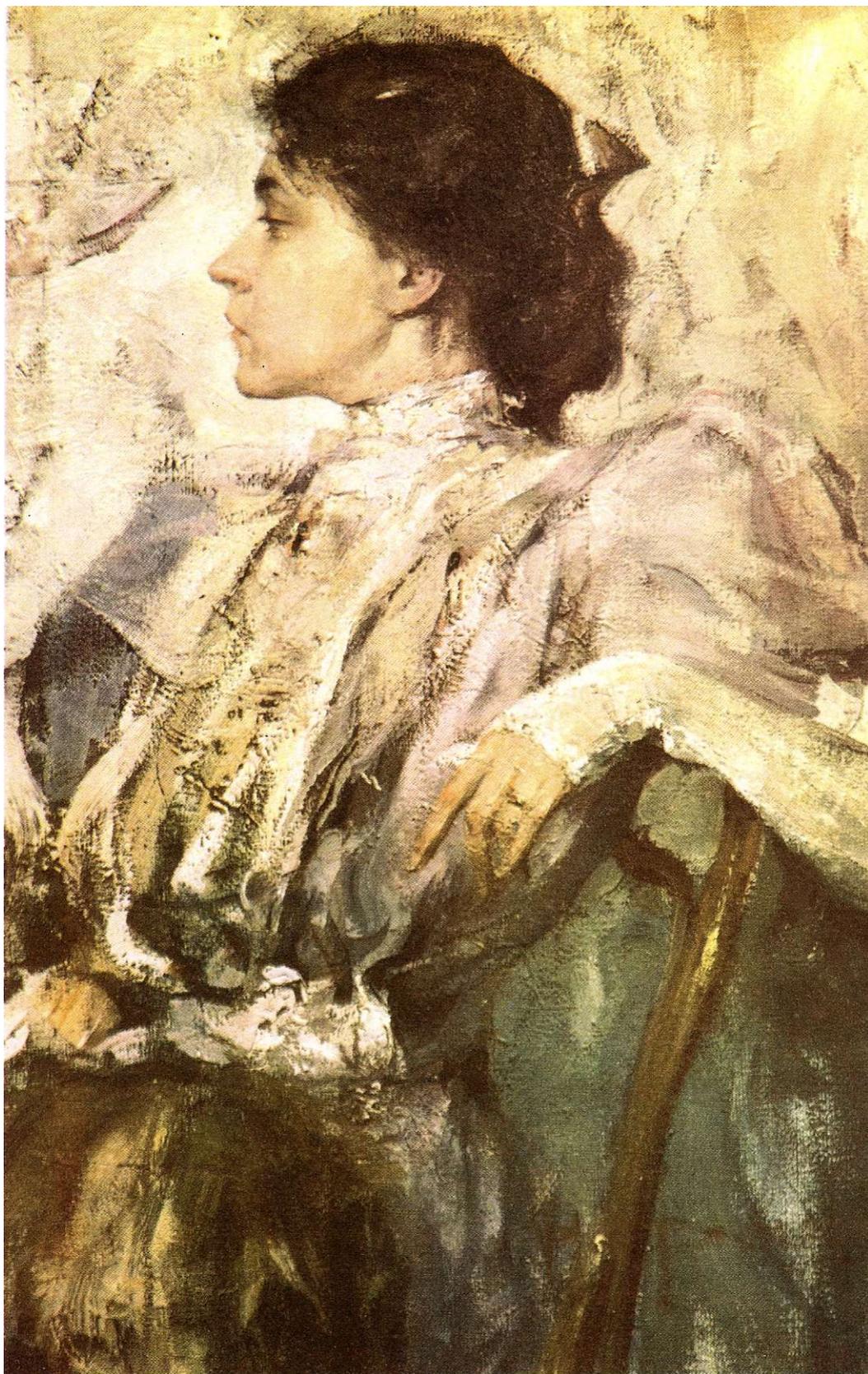
Примером такой рафинированной композиции может служить «Подмосковье». Локальность цветовых масс, четкое разделение длинных холодных теней и розоватой белизны снега, строго выверенные силуэты елей на среднем плане и дальнего леса, мчащийся на повороте товарняк, как по линейке проведенное бетонное шоссе — все это создает ощущение современности, за этим видится индустриальный век, хотя лиричность зимнего пейзажа с его чистым снегом, утренней тишиной, высоким небом не позволяют отнести картину к произведению на производственную тему.

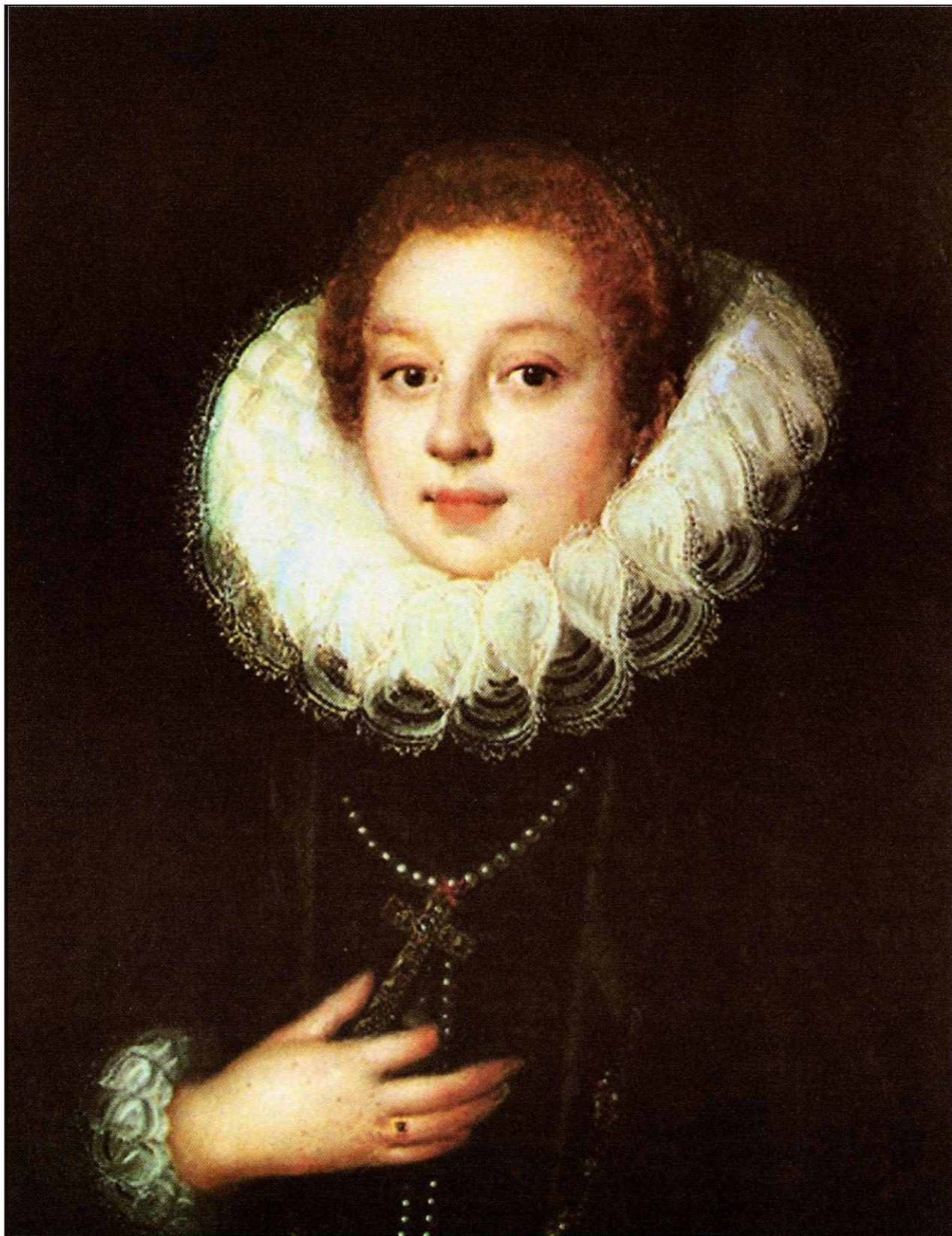
Особо следует отметить цветовые отношения на дальнем плане. Как правило, дали пишутся более холодным тоном, чем первый план, у Нисского же дальний лес выдержан в теплых тонах. Казалось бы, трудно отодвинуть таким цветом предмет в глубину картины, но если обратить внимание на розовато-оранжевый цвет неба, то художник должен был нарушить общее правило построения пространства, чтобы лес не выделялся резко на фоне неба, а был тонально слит с ним. Мастер поместил на ближнем плане фигуру лыжницы, одетой в красный свитер. Это яркое пятно при весьма малой площади активно держит композицию и придает ей пространственную глубину. Деление горизонтальных масс, сходящихся к левому срезу картины, сопоставление с вертикалями елей придает работе композиционную драматичность.



2.3. КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА

Художники по-разному трактуют портрет как произведение. Одни уделяют внимание только человеку, не вводя никаких деталей окружающей обстановки, пишут на нейтральном фоне, другие вводят в портрет антураж, трактуя его как картину. Композиция при второй трактовке, как правило, сложнее, в ней используются многие формальные средства и приемы, о которых говорилось ранее, но и в простом изображении на нейтральном фоне композиционные задачи имеют решающее значение.





Ангишоло Софонисба. Автопортрет



2.3.1. Тинторетто. Мужской портрет. 1548

Все внимание художник уделяет передаче живой выразительности лица. Собственно, кроме головы на портрете ничего и не изображено, одежда и фон так мало отличаются по цвету друг от друга, что освещенное лицо является единственным ярким пятном в произведении. В этой ситуации особое значение приобретают масштаб и уравновешенность композиции. Художник тщательно соизмерил габариты рамы с абрисом изображения, с классической выверенностью определил место лица и в пределах целостности колорита вылепил горячими красками полутона и тени. Композиция проста и совершенна.

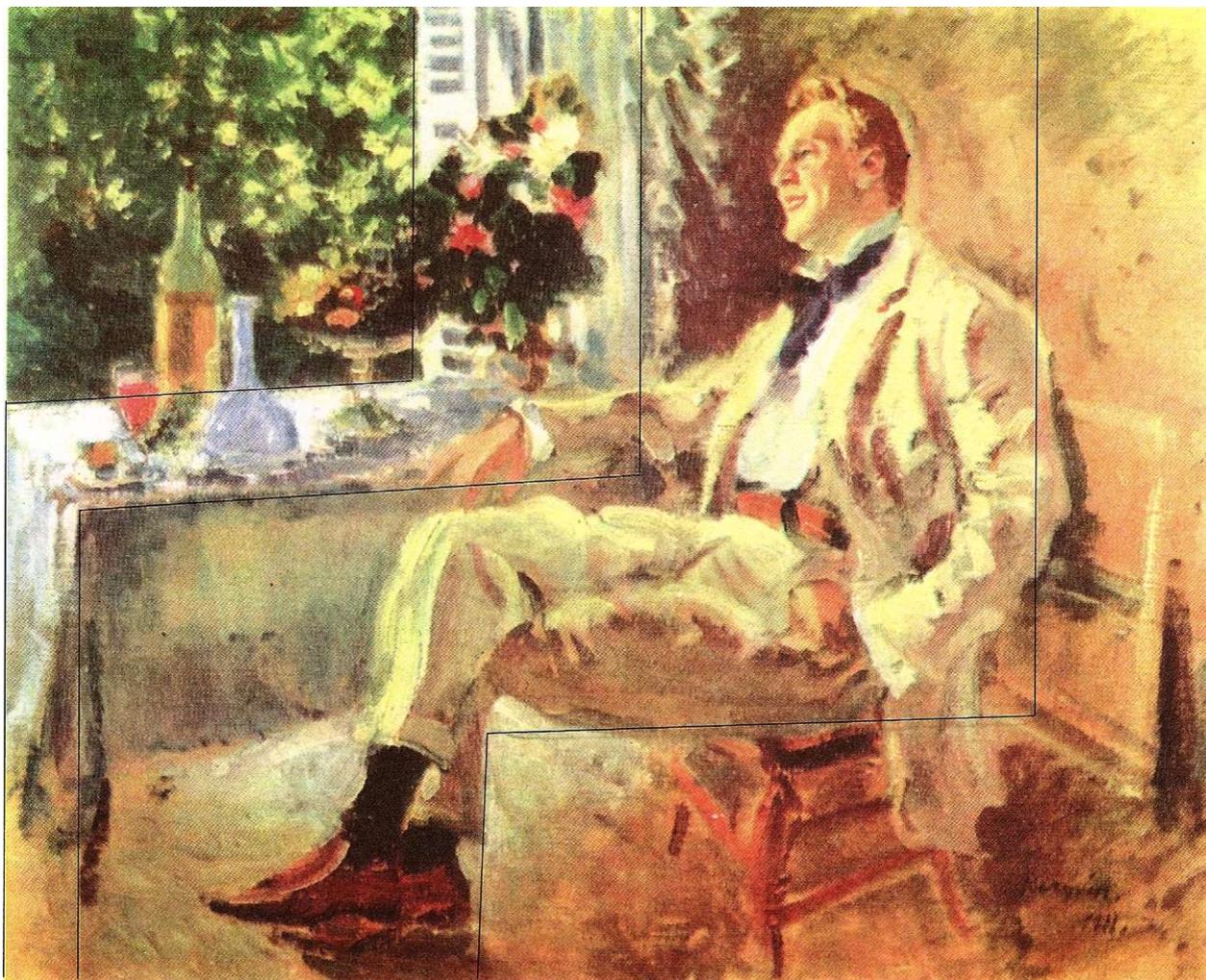


2.3.2. Рафаэль. Портрет юноши (Пьетро Бембо). Около 1505 г.

В традициях Высокого Возрождения были созданы портреты на фоне итальянского пейзажа. Именно на фоне, а не в среде природы. Некоторая условность освещения, сохранение масштаба фигуры по отношению к раме, выработанного на безантуражных портретах, позволяли мастеру показать портретируемого очень близко, во всех характерных подробностях. Таков «Портрет юноши» Рафаэля.

Погрудная фигура молодого человека композиционно построена на ритме нескольких цветовых пар: во-первых, это красная шапочка и видимая часть красной рубахи; во-вторых, справа и слева по паре темных пятен, образуемых ниспадающими волосами и накидкой; в-третьих, это кисти рук и два фрагмента левого рукава; в-четвертых, это полоска белого кружевного воротника и полоска сложенной бумаги в правой руке. Лицо и шея, образуя общее теплое пятно, являются формальным и смысловым фокусом композиции. Пейзаж за спиной юноши выдержан в более холодных тонах и образует красивую гамму в контексте общего колорита. Ландшафт не содержит бытовых подробностей, он безлюден и спокоен, что подчеркивает эпический характер произведения.

Есть в портрете одна деталь, ставшая загадкой художникам на столетия: если дотошный рисовальщик проследит линию плеча и шеи до головы (справа), то шея оказывается, говоря профессиональным языком, совершенно не привязанной к массе головы. Такой прекрасный знаток анатомии, как Рафаэль, не мог так элементарно ошибиться. У Сальвадора Дали есть полотно, которое он назвал «Автопортрет с рафаэлевской шеей». Действительно, в форме шеи рафаэлевского портрета заключена какая-то необъяснимая пластическая притягательность.



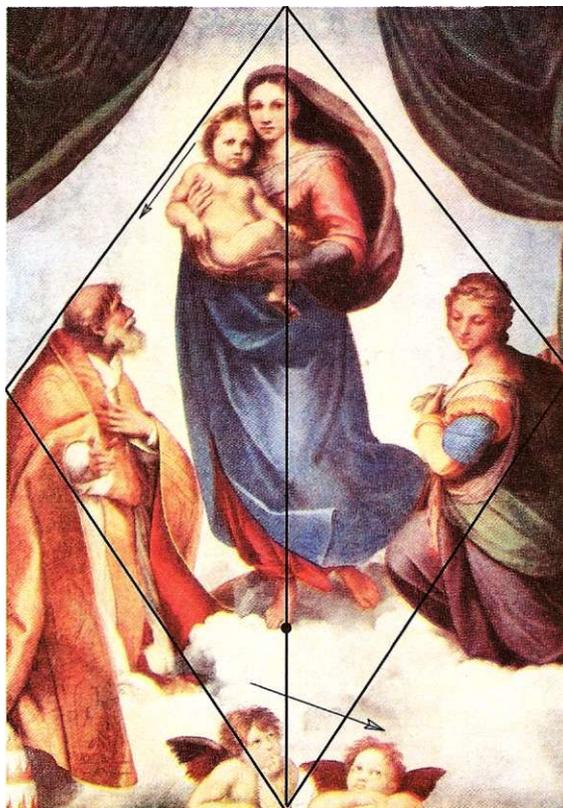
2.3.3. К. Коровин. Портрет Ф.И. Шаляпина. 1911

Многое в этой работе непривычно для зрителя, исповедующего классическую живопись. Непривычен уже сам формат, непривычно композиционное повторение фигуры певца, абриса стола и ставни, непривычна, наконец, живописная лепка форм без строгого рисунка.

Ритм цветовых масс от правого нижнего угла (горячий тон стены и пола) к левому верхнему углу (зелень за окном) делает три шага, изменяясь в холодную сторону. Для уравнивания композиции и сохранения целостности колорита в холодной зоне введены вспышки теплых тонов, а в теплой зоне, соответственно, холодных.

Еще один цветовой ритм художник использует в деталях: горячие акценты вспыхивают по всей поверхности картины (туфли — ремень — бокал — руки).

Масштаб фигуры по отношению к раме позволяет считать антураж не фоном, а полноправным героем картины. Ощущение воздуха, в котором растворяются границы предметов, свет и рефлексy создают иллюзию свободной импровизации без обдуманной композиции, но портрет обладает всеми признаками формально грамотной композиции. Мастер есть мастер.



2.4. КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТНОЙ КАРТИНЫ

2.4.1. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1513

Эта картина, пожалуй, самая известная в мире, соперничает с ней по популярности только «Джоконда» Леонардо да Винчи. Образ богородицы, светлый и чистый, красота одухотворенных лиц, доступность и простота идеи произведения гармонично сливаются с ясной композицией картины.

Художник использовал в качестве композиционного средства осевую симметрию, показывая таким образом изначальное совершенство и уравновешенное спокойствие христианской души, верящей в конечную победу добра. Симметрия как средство композиции подчеркивается буквально во всем: в расположении фигур и занавеси, в повороте лиц, в уравновешенности масс самих фигур относительно вертикальных осей, в перекличке теплых тонов.

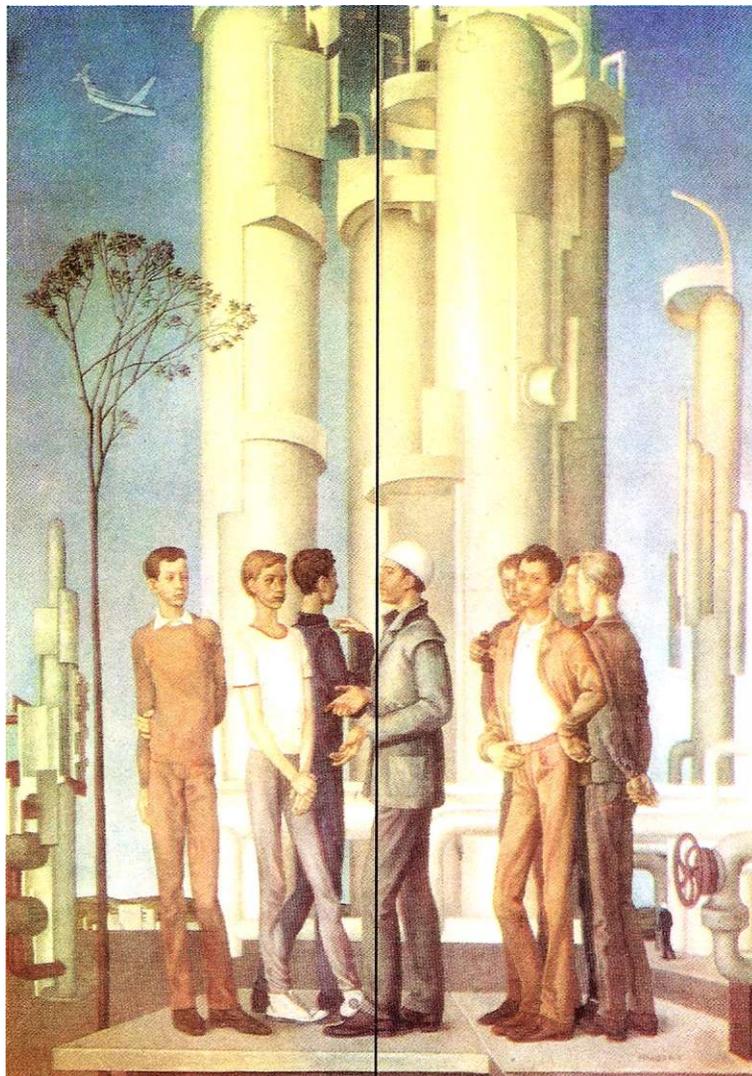
Возьмем центральную фигуру. Малыш на руках мадонны композиционно утяжеляет левую часть, но Рафаэль точно рассчитанным силуэтом накидки уравновешивает фигуру. Фигура девушки справа по массе несколько меньше, чем слева фигура Сикста, но зато цветовая насыщенность правой фигуры активнее. С точки зрения симметрии масс можно посмотреть на расположение лиц мадонны и малыша-Христа, а затем на расположение лиц ангелов у нижнего среза картины. Эти две пары лиц находятся в противофазе.

Если соединить линиями изображения лиц всех главных фигур в картине, образуется правильный ромб. Опорная нога мадонны — на оси симметрии картины. Такая композиционная схема делает произведение Рафаэля абсолютно уравновешенным, а расположение фигур и предметов по овалу вокруг оптического центра сохраняет целостность композиции даже при некоторой разобщенности ее частей.



2.4.2. А.Е. Архипов. По реке Оке. 1890

Композиция, открытая, динамичная даже при статичности фигур, построена по обратной диагонали: справа вверх налево. Часть баркаса выходит на зрителя, под нижний срез картины — это создает ощущение нашего присутствия непосредственно среди сидящих на баркасе. Для передачи солнечного освещения и ясного летнего дня художник использует как средство композиции контраст между общим светлым колоритом и теньвыми акцентами в фигурах. Линейная перспектива потребовала уменьшения фигур на носу баркаса, но воздушная перспектива (ради иллюзии отдаленности берега) четкости фигур на носу не уменьшила по сравнению с ближними фигурами, то есть воздушная перспектива внутри баркаса практически отсутствует. Уравновешенность композиции обеспечивается взаиморасположением общего темного композиционного овала слева от середины и активного темного пятна справа (теньвые части двух фигур и посуда). Кроме того, если обратить внимание на мачту, то она расположена по оси картины, а справа и слева вдаль — симметричные легкие цветковые акценты.



2.4.3. Н. Ерышев. Смена. 1975

Композиция построена на ритме вертикалей. Индустриальные сооружения (кстати, весьма условные), единственное дерево, фигуры людей — все подчеркнуто вытянуто вверх, лишь в нижней части картины идут несколько горизонтальных линий, образуемых бетонными плитами, трубами, горизонтом. Фокусом композиции является группа подростков-экскурсантов, почти симметрично расположенная по обе стороны рабочего мастера. Нефтеперерабатывающие сооружения вместе с белыми майками двух подростков образуют вертикальный прямоугольник. Как бы ограничивая этот прямоугольник, автор разместил двух молодых людей в одежде терракотового цвета. Своеобразная симметрия создана постановкой на вертикальной оси фигуры мастера и переключкой ровно стоящего дерева с трубовидным сооружением справа.

Прямую выстроенность, заведомую условность ситуации, явно задуманную статичность фигур можно было бы отнести к спорным моментам в реалистической передаче жизни, но эта работа носит черты монументально-оформительского направления, где все это является органичным, логичным и необходимым. С точки зрения композиции здесь применены ясные, формально безупречные средства от группировки до ритмических градаций и членений.



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Вот и пришло время говорить о тех качествах произведения, которые, собственно, и являются носителями эстетических ценностей, духовной наполненности, жизненности художественных образов. Это тонкая материя, много здесь неуловимого, замешанного на душевной энергии художника, на его индивидуальности, отношении к миру. Роль композиции сводится к грамотности, возможности выразить задуманное на языке красоты и гармонии, к возможности построения добротной и крепкой формы.

1. ОБОБЩЕНИЕ И ТИПИЗАЦИЯ

В традициях классической художественной практики принято избегать нагромождения случайностей, разрушающих целостность образа, его знаковую определенность. Эту как средство набрать фактологический материал, как разведка в стане объективной действительности несет в себе излишнюю репортажность, сиюминутность, иногда многословность. Отбирая в законченное произведение наиболее характерные черты, делая обобщения и смещая акценты, автор добивается наиболее близкого сходства со своей художественной идеей. В результате обобщения и отбора рождается типичный образ, не единичный, не случайный, а вбирающий в себя самое глубинное, общее, истинное.

Таким образом рождается тип героя или пейзажа, как, например, протодиакон в портрете И. Репина или абсолютно русский пейзаж в картинах И. Левитана.

2. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ

Если произведение не вызывает никаких душевных рефлексий, оно просто не состоится. Скука и безразличие — не те качества, к которым стремится художник, он всегда обращается к сердцу зрителя, сопереживающего вместе с автором. Композиция будет эмоционально наполненной только тогда, когда художник сам горит волнением, желанием поделиться той красотой или чувством, которые открылись ему.

Душа художника — источник эмоциональной энергии произведения.

3. ОБЩЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАЗА

Бывают события и времена, когда общественная значимость образа возвышает искусство, придает ему силу и объединяющую пафосность. Такие общенациональные события, как защита Родины, борьба за национальную свободу, трудовые свершения людей, научные поиски и открытия, достижения искусства, литературы, спорта, заставляют художника выходить за рамки собственной личности, своей внутренней лирики, обращаться не к каждому отдельному зрителю, а ко всем людям, к массам.

Формы общественно значимого образа бесконечно разнообразны. Например, во время войны трудно обойти тему героизма, но и простая полевая ромашка может оказаться символом Родины. Общественно значимый образ — это не столько тема, сколько точно найденная мелодия, которая отзывается вибрацией души, страдающей или ликующей вместе с людьми, с народом.

Эстетическая область такого образа — суть категория возвышенного.

4. НОВИЗНА

Каждый художник мечтает быть оригинальным, единственным среди многих. Мало кому это удастся, но стремятся к этому все. И возникает вопрос: а с чем, собственно, очередной художник обращается к зрителю? За столетия обо всем уже рассказано, в разных комбинациях и в разной технике. Академизм, романтизм, реализм, импрессионизм, фовизм, абстракционизм и т. д. — все было. Выдумывать какую-то новую особую технику, новые приемы изображения? Но если это сделать самоцелью, может уйти душа из картины, останется голая техника. Для композиции как процесса достаточно формы, но для творца и для зрителя нужны еще душа, содержание.

Новизна как признак художественности есть отражение «новизны» самого художника: если художник представляет собой личность, он явился на свет не повторением других людей, а самим собой, со своим восприятием, воспитанием, чувством современности, — он нов, он неповторим.

5. ЖИЗНЕННОСТЬ

Этим качеством некоторые авторы работ по композиции называют, в сущности, актуальность, действенность произведения на протяжении долгого времени, в течение многих поколений. Есть истины в науке, есть истины и в искусстве: их мы называем шедеврами. Рафаэль и Ван-Гог, Рембрандт и Веласкес смогли создать произведения, волнующие людей во все времена, их мастерство и чуткая интуиция смогли воплотить в произведениях наши представления о прекрасном, о гармонии и соразмерности, о жизни, о любви.

Глубина мысли и чувства не очень связана с многословием, с пышностью и богатством средств. Человека волнуют простые, но вечные истины, и если гений художника сумел выразить чаяния людей, не исчезающие из века в век, показал это в совершенной, прекрасной форме — жизненность художественного образа обеспечена.

Путь к долголетию произведения один: надо любить жизнь.



Веласкес. Менины.



Рафаэль. Мадонна с вуалью. 1520

Винсент Ван Гог. Подсолнечники



Рембрандт. Благословение Иакова

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Композиция как предмет анализа и как способ создания добротного произведения в какой-то момент начинает не то чтобы тяготить, а подобно строгому учителю постоянно довлеть над художником, и чем более глубоко внедряется в ремесло творца формальная зависимость от выработанных правил, тем менее свободен художник. Это неизбежное противоречие: чем талантливее и значительнее личность мастера-учителя, тем труднее ученику избежать его прямого влияния, тем чаще ученик впадает в подражание. Преодоление этого закона тяготения — процесс трудный, а нередко и долгий.

При всем презрении к жажде выделиться во что бы то ни стало лицо художника и на самом деле должно быть свое — не потому что оригинальность — самоцель в искусстве, а потому, что душа произведения в идеале является синонимом души творца, а если душа пользуется только правилами и перепевами других мастеров, то зритель просто пройдет равнодушно мимо, не заинтересованный вторичностью произведения.

Правильность композиции, как и правильность языка, может украсить произведение, как язык Тургенева, а может превратиться в сухую речь ученого-иностранца — все на месте, все по законам грамматики, но скучно и выхолощено. Образность художественного языка настолько индивидуальное качество, что не укладывается до конца, без остатка ни в какое прокрустово ложе формальных приемов. Именно поэтому автор этой книги решается вроде бы отвергать самого себя, призывая к крамольной независимости от предыдущего материала. Но «опровержения» законов композиции не будет, признаки композиции определяют ту точку отсчета, ту печку, от которой надо танцевать. Французский скульптор Бурдель говорил молодым художникам, что для свободной лепки фигуры человека надо сначала глубоко изучить пластическую анатомию, а затем забыть ее, не обращать на нее внимания. Те, кто понимает это буквально, наивно идут еще более коротким путем — совсем не изучают анатомию и... терпят фиаско. Ведь мастер, деформируя фигуру, отталкивается от крепкой основы, от академической формы, и деформация усиливает выразительность, заостряет замысел, но не разрушает форму. Необученный, безграмотный исполнитель, не видя базовой формы, ломает все на пустом месте, поэтому и получается пустое нагромождение.

Признаки композиции должны присутствовать всегда, но ведь художественное произведение не иллюстрация этих признаков, у него другая задача. Стремясь к наивысшей выразительности, художник имеет право на любое преувеличение, отклонение, деформацию и обобщение, если это помогает эстетическому, художественному замыслу. Современное искусство вообще имеет тенденцию нарушать правила: именно бунтарское стремление открывает ранее закрытые двери, дает большую свободу творчества. За каждой новой дверью ждет неизвестность, это может быть и новое направление в искусстве, а может быть и тупик.

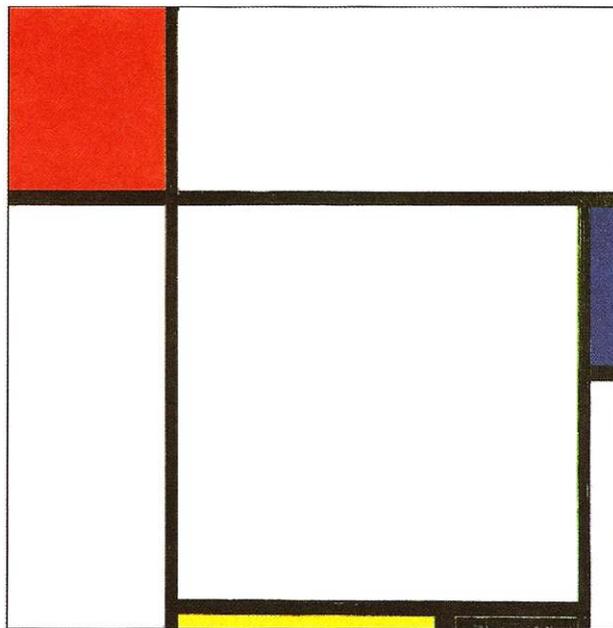
Двойственность авангардного подхода заложена в самой природе творчества, и именно эта двойственность позволяет приверженцам классической ясности во многих случаях яростно выступать против авангарда как разрушителя искусства. Особенно сложен вопрос об одной из фундаментальных сущностей искусства — мастерстве. Подобно наивно-буквальным последователям принципа Бурделя «забыть анатомию», совершенно ничему не желающие учиться художники сразу обращаются к авангарду, справедливо полагая, что академическое мастерство, во-первых, труднодостижимо, а во-вторых, часто мешает творческой свободе. Получается парадоксальная ситуация: хорошо подготовленные профессионалы и неумелые, но совершенно свободные, в области авангарда стоят на одной стартовой линии. Человек — существо догадливое, он понимает, как легко стать художником не учась и не мучаясь. Он вместо мастерства высказывает концепцию, доказывая, что реализм устарел, художественно умер; зачем повторять природу, лучше это сделают фотография и кинокамера.

Однако более чем столетний опыт фотоискусства показал, что эстетические категории живописи и фотографии исходят из совершенно разных источников и возможностей, так что фотография не может подменить живопись, да и не хочет этого. Диапазон изобразительного искусства от натурализма до абстракции достаточно широк, чтобы оставить место для любой формы творческого выра-

жения, тем не менее о мастерстве всегда будет стоять остро: на одном полюсе «Джоконда» Леонардо да Винчи, на другом — «Черный квадрат» Малевича. Сальвадор Дали в своей таблице рейтингов знаменитых художников высшие места отдал Веласкесу, Вермееру Дельфскому, Рафаэлю и Леонардо, а Мондриана поставил на последнее место. Критериев у Дали было несколько, но решающим фактором было в конечном итоге мастерство. Положа руку на сердце, кто будет утверждать о художественном мастерстве при создании «Черного квадрата»?



Леонардо да Винчи. Мона Лиза



Мондриан Питг. Композиция

Возвращаясь к композиции, отметим, что художник волен работать в любой форме, но должен быть мастером — в гармонии элементов, колорите, выразительности идеи произведения, во множестве частных задач картины, которые поднимают работу до высот художественного произведения.

Призыв не сковывать себя в творчестве актуален и во время обучения рисунку. Профессиональный рисунок начинается с того, что ученик с помощью точек, отметок и осей размечает пластическую основу изображения, выверяет пропорции и одновременно наполняет рисунок светотенью. Достигнув определенного уровня подготовки, ученик уже легко видит обобщенные формы предмета, тогда точки и оси можно не размечать, достаточно мысленно проанализировать форму. Став мастером, художник настолько овладевает чувством формы, что может работать абсолютно свободно, ведя линию сразу по форме, как рука взяла, следуя логике движения, а не вспомогательным ученическим разметкам. Работа в композиции точно так же следует логике построения, изменяется по ходу дела, уточняется — композиция живет и движется. И только поставив последнюю точку, мастер убеждается, что композиция завершена в соответствии с его замыслом. Илья Ефимович Репин так описал процесс создания творческой композиции: вот работа подходит к концу, осталась какая-нибудь мелочь, не сгармонированная с общим, тронешь ее — это требует пары мазков в другом месте, опять композиция требует согласования, так и трогаешь картину то там, то сям и переписываешь постепенно все заново. Пикассо вполне серьезно говорил, что почти никогда он в начале работы не знает, как закончит произведение.

Композиция чутко отзывается на приемы и средства, применяемые художником, но в то же время существует самостоятельно, свято соблюдая свои законы, и проявление этих законов заключено в трех главных признаках композиции: целостности, уравновешенности, подчиненности второстепенного главному. С этого мы начали, этим и завершим книгу.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	4
ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	4
1. ФОРМАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ КОМПОЗИЦИИ	4
1.1. ЦЕЛОСТНОСТЬ.....	5
1.2. ПОДЧИНЕННОСТЬ ВТОРОСТЕПЕННОГО ГЛАВНОМУ.....	5
1.3. УРАВНОВЕШЕННОСТЬ (СТАТИЧЕСКАЯ И ДИНАМИЧЕСКАЯ).....	9
2. ТИПЫ КОМПОЗИЦИИ.....	11
2.1. ЗАМКНУТАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	11
2.2. ОТКРЫТАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	12
2.3. СИММЕТРИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	14
2.4. АСИММЕТРИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	16
2.5. СТАТИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	18
2.6. ДИНАМИЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	20
3. ФОРМЫ КОМПОЗИЦИИ.....	23
3.1. ТОЧЕЧНАЯ (ЦЕНТРИЧЕСКАЯ) КОМПОЗИЦИЯ.....	24
3.2. ЛИНЕЙНО-ЛЕНТОЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	25
3.3. ПЛОСКОСТНАЯ (ФРОНТАЛЬНАЯ) КОМПОЗИЦИЯ.....	26
3.4. ОБЪЕМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	27
3.5. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	28
3.6. КОМБИНАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМ.....	29
4. ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ.....	30
4.1. ГРУППИРОВКА.....	31
4.2. НАЛОЖЕНИЕ И ВРЕЗКА.....	32
4.3. ЧЛЕНЕНИЕ.....	33
4.4. ФОРМАТ.....	34
4.5. МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ.....	35
4.6. РИТМ И МЕТР.....	36
4.7. КОНТРАСТ И НЮАНС.....	38
4.8. ЦВЕТ.....	40
4.9. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСИ.....	42
4.10. СИММЕТРИЯ.....	44
4.11. ФАКТУРА И ТЕКСТУРА.....	45
4.12. СТИЛИЗАЦИЯ.....	46
5. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....	46
6. СТИЛЬ И СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО.....	46

	79
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	47
АССОЦИАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	47
1. ЧТО ТАКОЕ АССОЦИАЦИЯ.....	47
2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИЦИИ.....	52
3. АДЕКВАТНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ.....	52
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	54
ПРЕДМЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.....	54
1.0 ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ.....	54
2. КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ КАРТИНЫ.....	56
2.1. АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ НАТЮРМОРТА.....	57
2.1.1. В. Хеда. Завтрак с ежевичным пирогом.....	57
2.1.2. П. Сезанн. Персики и груши.....	58
2.1.3. И. Машков. Снедь московская.....	59
2.2. КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА.....	60
2.2.1. Питер Брейгель Старший. Падение Икара.....	60
2.2.2. Франческо Гварди. Исола ди Сан-Джоржо в Венеции.....	61
2.2.3. Г. Нисский. Подмосковье. Февраль.....	62
2.3. КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА.....	63
2.3.1. Тинторетто. Мужской портрет.....	66
2.3.2. Рафаэль. Портрет юноши (Пьетро Бембо).....	67
2.3.3. К. Коровин. Портрет Ф.И. Шаляпина.....	68
2.4. КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТНОЙ КАРТИНЫ.....	69
2.4.1. Рафаэль. Сикстинская мадонна.....	69
2.4.2. А.Е. Архипов. По реке Оке.....	70
2.4.3. Н. Ерышев. Смена.....	71
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ	72
КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ.....	72
1. ОБОБЩЕНИЕ И ТИПИЗАЦИЯ.....	72
2. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ.....	73
3. ОБЩЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАЗА.....	73
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	76

