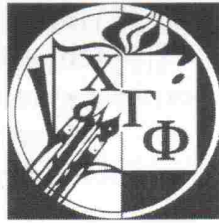


Державний заклад  
«Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»



Художньо-графічний факультет  
Кафедра теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки

**Методичні рекомендації до самостійної роботи з питань композиції  
для здобувачів освіти художньо-графічного факультету  
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»**

м. Одеса - 2019 рік

Розробив: к.п.н. Фогель Т.М.

Рецензент:

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Державного вищого навчального закладу «Криворізький державний педагогічний університет»  
Володимир Володимирович Томашевський

доктор архітектури, доцент Архітектурно-художнього інституту Одеської державної академії будівництва та архітектури  
Олександр Борисович Василенко

Методичні рекомендації до самостійної роботи з питань композиції для здобувачів освіти художньо-графічного факультету Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» розглянуто і ухвалено на засіданні кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки

протокол № 3 від «3» жовтня 2019 року

*Рекомендовано до друку Вченою Радою  
державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»  
(протокол № \_\_\_ від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ року)*

**Фогель Т.М.** Методичні рекомендації до самостійної роботи з питань композиції для здобувачів освіти художньо-графічного факультету Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» / Т.М. Фогель

ДЗ «Південноукраїнський нац. пед. ун-т імені К. Д. Ушинського». – Одеса : Вид-во ПНПУ імені К. Д. Ушинського», 2019. – 63 с.

## ЗМІСТ

|          |                                 |    |
|----------|---------------------------------|----|
|          | Вступ                           | 2  |
| Розділ 1 | Що таке композиція              | 3  |
| 1.1      | Історія розвитку композиції     | 5  |
| 1.2      | Предмет композиції              | 6  |
| 1.3      | Методологічні основи композиції | 12 |
| 1.4      | Види композиції                 | 16 |
| 1.5      | Типи композиції                 | 19 |
| Розділ 2 | Основні закони композиції       | 23 |
| 2.1      | Правила композиції              | 42 |
| 2.2      | Прийоми композиції              | 55 |
| 2.3      | Засоби композиції               | 58 |
|          | Висновки                        | 62 |
|          | Література                      | 63 |

## ВСТУП

Самостійна робота студентів є важливою складовою частиною навчально-виховного процесу і має на меті: закріплення та поглиблення знань і навичок, отриманих на всіх видах навчальних занять, виконання курсових робіт, підготовку до наступних занять, заліків та екзаменів, а також формування культури розумової праці, самостійності й ініціативи у пошуку та набутті знань.

Самостійна робота – основа успішного оволодіння навчальних дисциплін, особливо формування умінь і навичок у застосуванні теоретичних знань у вирішенні конкретних практичних задач.

Самостійна робота повинна носити систематичний та безперервний характер під час навчання.

Зміст самостійної роботи студентів над конкретною дисципліною визначається в організаційно-методичних вказівках робочої навчальної програми, тематичним планом вивчення дисципліни, завданням та вказівками викладача.

## РОЗДІЛ 1. ЩО ТАКЕ КОМПОЗИЦІЯ

Аналізуючи розвиток композиції як спеціальної учбової дисципліни в історичному аспекті, можна побачити, що на цей предмет завжди робили вплив композиційні досягнення великих майстрів. Природно, це знаходило відображення і в практиці викладання образотворчого мистецтва. Композиція як учбовий предмет з'явилася значно пізніше, ніж такі дисципліни, як малюнок і живопис. Спочатку вивчення композиції зводилося лише до твору картини на біблейські, міфологічні, пізніше на казкові і вільні теми.

Відставання композиції як учбового предмета пов'язано з тим, що творити витворів мистецтва визнавався довгий час справою суто індивідуальною і дуже складною, доступною обмеженому колу учнів. Художники-педагоги вважали, що їх головне завдання - навчити малювати і писати фарбами, і як підсумок навчання пропонували учням вигадати ескіз, а на основі його і картину.

Звичайно, виходячи зі свого особистого творчого досвіду, педагоги давали випускникам школи якісь загальні вказівки, але все таки створення картини не виділялося чітко в спеціальний предмет. Пізніше формування композиції як самостійної учбової дисципліни обумовлено так само і тим, що процес твору, створення твору дійсно дуже складений, він є свого роду творчим феноменом; явище багато в чому інтуїтивне, таке, що важко піддається вивченню.

Нині композиція як учбовий предмет знаходиться у стадії становлення і розвитку. Це пов'язано з тим, що немає наукового обґрунтування учбового предмета "композиція", у тому числі його теоретичній частині. А це, у свою чергу, залежить в цілому від міри розробленості теорії композиції як науки. [1, с.135-136].

Недооцінка, а іноді і заперечення необхідності композиції як учбового предмета, особливо в період формування радянської художньої школи(20 - 30 роки), гальмували творчий розвиток молодих художників. Нерідко і зараз зустрічаються педагоги, що вважають головним в творчості інтуїтивний початок, "осяяння". Проте практика довела необхідність навчання композиційним

---

<sup>1</sup> Кибрик Е. Об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві, - М., 1986.

навичкам як початкуючих художників, так і викладачів образотворчого мистецтва.

Без знання історії мистецтв неможливо по-справжньому зрозуміти значення і роль композиції, малюнка, живопису. В той же час, володіючи малюнком, живописом, композицією, студенти придбавають необхідні знання і уміння для глибокого аналізу творів майстрів, пізнають специфіку малюнка, картини, скульптур і т. д. При вивченні історії мистецтва вони проникають в таємниці майстерності, в творчу лабораторію великих художників.

Освоївши основні закони композиції, виведені з практики роботи майстрів минулого і сучасних художників, вони впевненіше підходять до рішення власних творчих завдань.

Композиція як учбовий предмет ставить своєю метою: навчання, виховання студентів в області композиції в образотворчому мистецтві, розвиток їх творчих здібностей, підвищення пізнавальної активності.

## 1.1. Історія розвитку композиції

Напрями, що панували в різні епохи, в мистецтві чинили істотну дію на характер викладання таких учбових дисциплін, як малюнок, живопис, композиція в художніх школах, і на малювання - в загальноосвітніх.

Тому, перш ніж почати розмову про композицію як учбовий предмет в системі художньої освіти в нашій країні, необхідно познайомитися з досягненнями попередніх поколінь в цій області, а також з методами навчання композиції і їх впливом на розвиток образотворчого мистецтва.

Вивчення історії розвитку композиції в образотворчому мистецтві і методів її викладання дозволяє побачити певні етапи становлення композиції в різні соціальні епохи, відкриття конкретних об'єктивних закономірностей і технічних прийомів, накопичених попередніми поколіннями майстрів. [2,с.14].

Композиційні форми і закономірності склалися одночасно з розвитком образотворчої творчості починаючи з первісних часів. Паралельно з виникненням художніх шкіл, прямо або побічно пов'язаних з переважаючим напрямом в мистецтві, світоглядом і смаками панівних класів, композиційні форми перетворювалися іноді на догматичні, рецептурні.

З часом, від епохи до епохи, образотворче мистецтво удосконалювалося як з точки зору чисто технічної(покращувався інструментарій, технологія виготовлених матеріалів і т. д.), так і з точки зору художніх засобів.

---

<sup>2</sup> Любимов Л.Д. Мистецтво древньої Русі.- М., 1981.

## 1.2 Предмет композиції

"Композиція" в перекладі з латинського «compositio» означає твір, складання, розташування.

Поєднання окремих частин, складання елементів в певному порядку, їх взаємозв'язок, що переходить в гармонію цілого, ми спостерігаємо у рослинному і тваринному світі. Наприклад, кожна рослина складається з частин, разом вони утворюють форму, яка є деяким гармонійним цілим.

У природі найбільш характерними і часто такими, що зустрічаються композиційними закономірностями є цілісність, симетрія і ритм. Цілісність проявляється в гармонійності, закінченості будови або конструкції предмета, симетрія - в рівновазі, схожості лівої і правої частин об'єкту, ритм - в повторюваності одного або декількох елементів через певні інтервали. Для симетрії характерний відносний спокій, урівноваженість частин, ритму властива велика або менша міра руху.

Композиційні начала(цілісність, симетрія, ритм), властиві світу природи, в мистецтві присутні у особливому, специфічному вигляді.

Людина, створюючи різні предмети і образи предметів, явищ, спирається на форми, створені природою, вчиться у природи і якоюсь мірою наслідує її. При цьому він вивчає природу, пізнає суть предметів і явищ, їх закономірності. Але природа настільки складна, різноманітна, що людина не може пізнати все абсолютно, а тільки прагне до цього. Розкриваючи діалектику пізнання людиною дійсності, В.И. Ленін писав: "Людина не може охопити = відбити = відобразити природи усій, повністю, її "безпосередній цілісності", він може лише вічно наближатися до цього, створюючи абстракції, поняття, закони, наукову картину світу і так далі і т. п". Природа несе в собі нескінченну різноманітність предметів і явищ. Але почуття людини у взаємодії з логічним мисленням дають можливість йому настільки пізнати природу і її закономірності, що дозволяють створювати нове і в науці, і в техніці, і в мистецтві.



Оскільки людина творить за законами краси, він намагається робити речі красивими, привабливими. Таким чином, у своїй творчій діяльності людина прагне поєднувати утилітарне з естетичним. [3,с.161-168].

Тому, наслідуючи природу, він не лише дотримується принципів будови органічної і неорганічної природи, але творчо переосмислює їх, робить відбір найбільш виразного для цього предмета або явища. За допомогою композиції, створеної на основі такого відбору, творіння рук людських впливають на почуття людей, вселяють їм певні ідеї і представлення.

Композиція властива усім видам мистецтва. Композиційні начала лежать в основі архітектурних будівель, музичних і літературних творів, скульптур і картин, театральних постановок і кінофільмів. Говорячи про визначення поняття "композиція" слід зазначити, що в різних видах мистецтва воно має свій специфічний зміст і різну міру розробленості. У музиці це поняття цілком визначене.

Проте, як вважають деякі фахівці, визначення композиції як загального плану музичного твору, як його ділення на великі частини занадто формально і його необхідно доповнити формами, що будують зв'язки між частинами.

У теорії літератури в термін "композиція" також вкладають цілком певний зміст. Композиція означає розміщення в тексті конкретного матеріалу, наприклад сюжету в послідовності оповідання, або - як зміну "точок зору".

Що стосується визначення поняття "композиція" в образотворчому мистецтві, то тут ще немало неясностей. Існують різні варіанти визначення. Пов'язано це з тим, що теорія композиції в образотворчому мистецтві знаходиться лише у стадії становлення. Причому багато хто до цієї проблеми в образотворчому мистецтві відноситься скептично. Як справедливо писав відомий мистецтвознавець, психолог і художник Н. Н. Волков, "на жаль, ще необхідно захищати ідею такої теорії від софізмів її недоброзичливців".

---

<sup>3</sup> Кузин В.С. Психология. - М., 1982.

А теорія така потрібна, оскільки спеціально і глибоко проблемами композиції в образотворчому мистецтві не займається ні загальна естетика, ні історія мистецтва, ні теоретичне мистецтвознавство [4,с. 146].

Тільки теорія композиції, як частина теоретичного мистецтвознавства, може безпосередньо досліджувати проблеми композиції в образотворчому мистецтві, тільки вона, глибоко займаючись предметом композиції, через аналіз здатна встановити чіткі терміни і визначення.

Короткий словник термінів образотворчого мистецтва так визначає композицію: ".структура, взаємозв'язок найважливіших елементів художнього твору, від якої залежить увесь його сенс і лад. Цілеспрямованою єдністю композиції художник виражає зміст свого задуму, робить цей задум дохідливим і вражаючим". На відміну від попередніх визначень тут композиція розглядається як структура. А, як відомо, структура є цілим, що складається із закономірно і єдиним характером пов'язаних частин.

Правда, структура не обов'язково є завершеним цілим. Проте у визначення включено поняття "Єдність композиції", через яке художник виражає зміст і робить дохідливим задум.

Наведемо ще декілька прикладів визначення композиції.

В.А. Фаворский писав: "Одно з визначень композиції буде наступне: прагнення до композиційності в мистецтві є прагнення цілісно сприймати, бачити і зображувати різнопросторове і різночасне. Приведення до цілісності зорового образу буде композицією". Фаворский виділяє головним в композиції цілісність, а також такі композиційні чинники, як простір і час.

К.Ф. Юон представляє композицію в живопис як конструкцію, яка своїми частинами розподіляється на площині, і як структуру, яку утворюють також площинні чинники. Як відомо, і конструкція, і структура є спорідненими поняттями і є цілим, але обоє вони не обов'язково можуть бути завершеними, замкнутими.

---

<sup>4</sup> Волков Н.Н. Сприйняття картини.- М., 1976.

Мистецтвознавці Л.Ф.Жегін і Б.А.Успенський вважають, що центральною проблемою композиції витворів мистецтва найрізноманітніших жанрів і видів є проблема "точки зору". "У живописі. проблема точки зору виступає передусім як проблема перспективи".

Вони стверджують, що найбільш досконалі в композиційному відношенні твору з множиною точок зору(російська ікона, твори сучасного західного живопису), а побудова простору з однієї точки зору(пряма центральна перспектива) несе в собі ознаку композиційної аморфності. Така позиція Л.Ф. Жегіна і Б.А. Успенського є відображенням естетичної концепції 20-х років.

Е.А. Кібрік, виділяючи цілісність(цілісність) не лише як найважливішу рису композиції, але і як один з основних композиційних законів, звертає увагу на те, що цілісність закладається в композиції відразу через знаходження так званої "конструктивної ідеї". Це означає, що Е.А. Кібрік фактично визнає в композиції структурну основу, і зокрема конструктивну, як різновид структури. А думка його про "конструктивну ідею" полягає в тому, що справжня композиція (т. е. цілісність, образність і ідея в єдності) виходить тоді, коли в ній знайдена певна "конструкція", що є єдністю з ідейним задумом. Таке розуміння суті композиції Е.А. Кібріком йде в руслі найбільш правильного напрямку досліджень поняття "композиція". [5.с.78].

Аналіз вищеперелічених визначень і тлумачень поняття "композиція" показує наступне. Л.Ф. Жегін і Б.А. Успенський, які проблеми композиції представляють як проблеми "точок зору" і "перспективи", очевидно, не вирішують питання, що є композиція. Тому їх позиція далі розглядатися не буде. У усіх інших приведених визначеннях закладена ідея цілісності, єдності як властивості композиції. К.Ф.Юон, хоча відкрито не говорить про цілісність, але його думка про те, що композиція є структурою і конструкцією, природно, припускає її, безумовно, слід рахувати визначення, дане Волковим.

В результаті аналізу цього визначення виникла необхідність створення більше усеосяжного визначення поняття "композиція".

---

<sup>5</sup> Кібрік Е. Об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві, - М., 1986.

Для цього необхідно зробити ще три додавання наступного характеру:

1. Уточнити, що композиція - це таке ціле, в яке нічого не можна ні додати, ні прибрати;

2. Розкрити поняття "структура" в тексті визначення композиції.

3. Позначити у визначенні композиції, що вона є художньою формою витвору мистецтва.

За умови включення у визначення композиції, це звучати так: "Композиція витвору образотворчого мистецтва є головна художня форма витвору образотворчого мистецтва, що об'єднує усі інші форми, характеризується як ціле з фіксованими, закономірно пов'язаними між собою і з цілими частинами(елементами), в якому нічого не можна перемістити або змінити, від якого нічого не можна відняти і до якого нічого не можна додати без збитку художньому образу, це ціле, що знаходиться в нерозривній єдності з сенсом(ідеєю, змістом) твору".

Це визначення поняття "композиція" в образотворчому мистецтві в основному, головному сенсі, т. е., як головної художньої форми витвору мистецтва.

Крім того, поняття "композиція" вживається ще і для позначення власне художнього твору - в образотворчому мистецтві композицією називають картину, скульптурну групу.

Таким чином, поняття "композиція" тут розглянуто в двох сенсах:

1) в основному - композиція як художня форма витвору мистецтва;

2) та у додатковому – композиція, як власне, витвір мистецтва.

Композицію можна розглядати ще в двох значеннях: композиція (теорія композиції) як наука, т. е. як частина теоретичного мистецтвознавства, і композиція як учбова дисципліна(учбовий предмет).

Композиція або теорія композиції як наука в образотворчому мистецтві знаходиться у стадії свого зародження. У зв'язку з цим, природно, історії цієї теорії фактично не існує. Проте деякі питання, пов'язані з проблемами композиції в образотворчому мистецтві, вже вивчалися фахівцями.

У книзі Н.Н. Волкова "Композиція в живописі" уперше зроблена спроба позначити круг основних проблем теорії композиції в образотворчому мистецтві. Тому, природно, в книзі можна знайти багато невирішених питань, можна погоджуватися або не погоджуватися з автором з приводу трактування тих або інших проблем. В цілому ж спроба ця вдала, оскільки автор виділив найбільш важливі проблеми, що відносяться до теорії композиції. Говорячи про необхідність створення теорії композиції, Н.Н.Волков сформулював також ряд основних завдань, які покликана вирішувати теорія композиції як наука.

Ці завдання дійсно охоплюють майже увесь круг основних проблем теорії композиції. Проте, на наш погляд, в них необхідно включити ще одне істотно важливе завдання: дослідження об'єктивних приватних, специфічних законів, що є проявом загальних і загальних, таких, що діють в природі і суспільстві, у тому числі в мистецтві, і зокрема в області композиції, і промовців як закони композиційні.

Закони ці не носитимуть догматичний характер, але будуть, як вважав Н. Н. Волков, надзвичайно важливі для художника, оскільки в основі їх лежить аналіз широкого арсеналу композиційних форм.

Художник, що знає, наприклад, що цілісність не просто властивість композиції, а закон композиції, враховуватиме це у своїй творчості і заздалегідь уникатиме грубих помилок, не витратиме на їх виправлення творчий час.

З урахуванням сказаного вище основні завдання теорії композиції можна формулювати таким чином:

- 1) вироблення системи понять, що відносяться до композиції;
- 2) вивчення арсеналу композиційних форм;
- 3) вивчення характеру зв'язків усіх форм в єдиній структурі окремого твору;
- 4) аналіз в історичному аспекті ряду зразків з метою виявлення типології композиційних рішень;

5) на основі рішення попередніх завдань дослідження проблем історичних і національних стилів, проблем історизму, що припускає глибоке проникнення в суть кожного жанру мистецтва і в специфіку його форм;

б) дослідження об'єктивних приватних, специфічних законів, що є проявом загальних і загальних, таких, що діють в природі і суспільстві незалежно від свідомості людей, у тому числі в мистецтві, і зокрема в області композиції, і промовців як закони композиційні [6,с.56-59].

Слід зауважити, що без дослідження композиційних форм і характеру їх зв'язків в творі, типології композиційних рішень і об'єктивних законів композиції вирішити таке важливе завдання, як виробітку системи понять, що відносяться до композиції і суміжних питань, неможливо. Тому завдання вироблення системи понять вирішуватиметься поступово, у міру рішення інших вказаних завдань.

Оскільки теорія композиції як наука знаходиться у стадії становлення і основні, глобальні завдання, які перед нею стоять, вирішені ще в малій мірі, доводиться, природно, задовольнятися тим, що вже вивчене, відоме, більш менш визначене.

---

<sup>6</sup> Волков Н.Н. Сприйняття картини. - М., 1976.

### 1.3 Методологічні основи композиції

Композиція як учбовий предмет вивчає найважливіші питання головної художньої форми витворів мистецтва з метою пізнання закономірностей створення творів і навчання студентів основам цієї складної справи. Навчання створенню композицій, т. е. витворів мистецтва, включає, природно, і питання творчості, техніки, майстерності і пізнання.

Багато художників, викладачі, студенти в суперечках і міркуваннях про мистецтво, про проблеми творчості розглядають усі ці питання часто лише з професійного боку, у відриві від філософських положень. Це неправильно. В.І. Ленін писав: "Ми повинні зрозуміти, що без солідного філософського обґрунтування ніякі природні науки, ніякий матеріалізм не може витримати боротьби проти натиску буржуазних ідей і відновлення буржуазного світогляду.

Щоб витримати цю боротьбу і провести її до кінця з повним успіхом, природник має бути сучасним матеріалістом, свідомим прибічником того матеріалізму, який представлений Марксом, тобто має бути діалектичним матеріалістом". Це положення В. І. Леніна однаково відноситься і до науки, і до мистецтва. Особливо це важливо тепер, коли боротьба ідеологій в мистецтві загострилася і ускладнилася.

Ідеологією радянського мистецтва є марксизм-ленінізм і методологічною основою радянського мистецтва є марксистсько-ленінська філософія і естетика. З цих позицій тільки і треба розглядати проблеми мистецтва.

"Роль почуттів в художній творчості визначається як тим значенням, яке займають почуття в духовному житті людини, так і тими специфічними особливостями, які характерні тільки для образотворчого мистецтва". Почуття і емоції в образотворчому мистецтві грають величезну роль і в психологічній передачі станів героїв, подій, природи, коли ці різноманітні стани викликають у глядача почуття радості або смутку, страху, жаху або захвату, гордості, любові, сміху, ненависті, горя і т. д. [7,с.62].

---

<sup>7</sup> Алехин А.Д. Образотворче мистецтво: Художник. Педагог. Школа.- М., 1985.

Художник-реаліст після етапу "живого споглядання", чуттєвого пізнання, переходить до другого ступеня художнього пізнання - поглибленого вивчення природи, аналізу результатів чуттєвого пізнання, сприйняття, відчуттів. Цей ступінь - ступінь художнього мислення - включає і наочно-образне, і абстрактно-теоретичне мислення. Після живого споглядання при аналізі сприйнятого і відчутого переважає, безумовно, наочно-образне мислення, хоча і абстрактно-теоретичне має місце.

Ці дві форми художнього мислення тісно взаємозв'язані і взаємодіють в процесі сприйняття і вивчення природи. Наприклад, перед виконанням етюдів пейзажів художник спочатку спостерігає і вибирає мотив. Вибір мотиву пов'язаний, безумовно, з почуттями художника, з естетичним відношенням до мотиву. Тут відбувається живе споглядання, сприйняття, відчуття, т. е. художник виражає своє емоційне відношення до мотиву. Тут більше працює наочно-образне мислення, оскільки аналізується те, що поглядається, сприймається, відчувається.

Це перше емоційне враження художник прагне зберегти упродовж усієї вже практичної роботи по написанню етюду пейзажу. Це вже третій ступінь пізнання - практика, де використовуються матеріали перших двох східців - "живого споглядання" і аналізу сприйнятого. В процесі образотворчої діяльності художник зустрічається з рядом складних творчих завдань, які треба вирішувати, продовжуючи "працювати" не лише почуттями, але і розумом, мисленням.

Таким чином, пізнання через практику, в даному випадку написання етюду, - це вид діяльності художника, який включає створення "по почуттю" і аналіз створеного "по почуттю", т. е. роботу одночасно і наочно-образного і абстрактно-логічного мислення. [6.с.19-22].

Наприклад, художник спостерігає небо, аналізує ці спостереження, потім пише небо в етюді. Те ж він робить і відносно інших частин мотиву, але витрачає при цьому інший час, хоча площа полотна обоє вони займають однакову. Художнє пізнання ускладнюється ще і тим, що художники йдуть різними шляхами в сенсі техніки і прийомів, наприклад мальовничого листа. Одні



пишуть "широко", прагнучі відразу закрити усю площину полотна і бачать етюд цілісно. Інші пишуть зверху вниз, починаючи з "неба" і кінчаючи "землею".

Від цього також залежить, яка кількість часу витрачається на написання окремих "шматків" мотиву, частин композиції. Різні технічні прийоми, у різних художників і в роботі над схожими композиціями вимагають різну кількість часу. Іноді художникові доводиться переписувати окремі частини своєї роботи у зв'язку з тим, що характер частин, зображених раніше, вимагає цього заради цілісності сприйняття твору.

#### 1.4 Види композиції

Виділення видів композиції пов'язане зі значною різницею в показі простору в різних композиціях, що проявляється в різних видах і жанрах образотворчого, прикладного, декораційно-театрального, дизайнерського і архітектурного мистецтв. Розрізняють і виділяють три види композиції : фронтальну, об'ємну і глибинно-просторову. Але усі ці три види композиції тісно взаємозв'язані один з одним.

Так, наприклад, в глибинно-просторову композицію (інтер'єрний простір фойє театру) входять і об'ємна(скульптурні зображення і інші об'ємні речі) і фронтальна(картини, панно, вітражі, стенди і т. д.). Об'ємна композиція складається з ряду невеликих фронтальних, площинних елементів. Фронтальна ж композиція, що може бути найрізноманітнішою по мірі передачі відчуття простору, іноді показує простір вкрай ілюзорно.

Прикладом цього можуть служити театральні декорації на площині із зображенням простору, який як би продовжує реальний простір сцени, що є глибинно-просторовою композицією.

Фронтальна композиція характеризується тим, що вона має або абсолютно плоску форму, на якій глибина показується ілюзорно(картинна площина в усіх її різновидах і з усіма особливостями), або плоску форму з меншим або більшим барельєфом(барельєфи, горельєфи, неглибокі фасади будівель і т. д.) З цього виходить, що фронтальна композиція характеризується в основному домірністю, а іноді і невеликою глибиною. [8,с.96].

Основна вимога, яка повинна враховуватися при створенні фронтальної композиції, - це її площинна, відчуття площини як цілого незалежно від того, абсолютна це площина(картина) або це барельєф, горельєф, і незалежно від того, якої форми ця площина(квадрат, прямокутник, овал, ромб і т. д.). Для того, щоб ця вимога виконувати, необхідно враховувати характер тонових і колірних контрастів частин і елементів, а також ліній і фактур, що утворюють площину або руйнують її, ділять на якісь частини.

---

<sup>8</sup> Лебедева Е.В, Чорних Р.М. Мистецтво художника- оформителя.- М., 1981.

Характер контрастів фронтальної композиції буде різним в різних видах і жанрах мистецтва. Необхідно враховувати міру як реальної, так і ілюзорної глибини, яка передається у фронтальній композиції відповідно до її задуму. Саме характер контрастів частин і елементів фронтальної композиції створює цілісність її як площини.

Так, наприклад, в одинтоновій фронтальній композиції (чистій площині - світлій або темній) головну роль показу частин, елементів композиції і різноманіття характерів цих частин і композиції в цілому грають лінії, їх характер (напрямок, товщина, довжина), які і виділяють усі елементи композиції. Тональні і колірні контрасти можуть створювати і "сплощення" фронтальної композиції і більший або менший рух погляду в глибину.

Закономірностями фронтальної композиції є, по-перше, загальні закономірності, що діють в усіх видах і жанрах образотворчого мистецтва, і, по-друге, специфічні закономірності, властиві фронтальній композиції будь-якого виду і жанру образотворчого мистецтва окремо (у станковій картині, графічних листах, в оформленні книги, в плакаті, портреті, пейзажі, натюрморті, в панно, вітражі, барельєфі та ін.).

Об'ємна композиція своєю назвою говорить про форму, що має три виміри, три основні просторові координати (висоту, ширину і глибину), і що оглядає з усіх боків. При цьому мається на увазі, що жоден з трьох вимірів не передбачається мінімальним, перетворюючим об'єм на площину.

На об'ємну композицію поширюються усі загальні закономірності, що відносяться до усіх видів і жанрів образотворчого мистецтва. В той же час в об'ємній композиції діють специфічні закономірності, властиві тільки їй в різних видах і жанрах образотворчого мистецтва (у монументальній, станковій, прикладній скульптурі, витворах прикладного мистецтва і дизайну, архітектури та ін.).

Глибинно-просторова композиція будується з різних матеріальних предметів (скульптур, меблів, стендів і інших об'ємів і поверхонь), простору (інтер'єру, відкритого простору) і інтервалів між ними. [9,с.34].

Глибинно-просторова композиція використовується при створенні повністю обладнаного і оформленого інтер'єру житлового або громадського приміщення, зокрема житлової кімнати, фойє кінотеатру, виставкового залу, сцени театру, архітектурного ансамблю та ін.

Глибинно-просторова композиція, так само як фронтальна, об'ємна, будується відповідно до дії загальних, об'єктивних закономірностей композиції, у тому числі таких, як симетрія і асиметрія, ритм, цілісність, наявність сюжетно-композиційного центру та ін. Є в глибинно-просторовій композиції і свої специфічні закономірності, прийоми і методи побудови, компоновання.

---

<sup>9</sup> Иконников А.В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции.- М., 1971. Мистецтво: Живопис. Скульптура. Архитектура.- М., 1987-1989.

## 1.5 Типи композиції

Розмова про типологію композиційних побудов тут буде йти в основному у рамках живопису, хоча деякі типи композицій можна виділити і в графічному мистецтві (станкова графіка, книжкова графіка, плакат), і у барельєфі, і в повній скульптурі. Але тут мова піде про типи композиції тільки в живописі тому, що в цій області вже є деякі дослідження, зокрема М.В. Алпатова, Н.Н. Волкова.

Питання аналізу типології композиційних побудов представляє величезну важливість для розробки теорії композиції в цілому і для виявлення історичної типології.

Типологічні особливості часом досить ясно проступають у багатьох творах живопису і інших видів і жанрів образотворчого мистецтва. Причому деякі типи композиційних побудов базуються на відомих закономірностях композиції, наприклад на правилах композиції, зокрема таких, як ритм, сюжетно-композиційний центр, симетрія та ін. [10, с.63].

При розгляді питання про типологію композиційних форм в живописі будуть використані деякі матеріали дослідження типології побудови простору в картині Н.Н. Волкова.

Передусім слід мати на увазі два типи розчленовування простору в картині:

- 1) розчленовування на шари;
- 2) розчленовування на плани.

У першому типі побудови картинного простору головними чинниками, що будують "глибину", являються затуляння і розташування предметів і фігур, що відповідає йому, вище і нижче по площині. Простір такого типу фактично ще не має міри в глибину. Тут фігури не розміщуються в просторі, а створюють його своєю мірою об'ємності і затулянням. У цьому типі побудови простору можуть мати місце порушення масштабів фігур.

---

<sup>10</sup> Любимов Л.Д. Мистецтво древньої Руси.- М., 1981

З часів Проторенесансу з'явився і почав розвиватися другий тип побудови простору картини - розчленовування на плани. Вже у багатьох фресках часів Проторенесансу з'явилося розчлененіє шарів, що загороджують один одного, стали утворюватися просторові плани, і передусім перший, розвинений план і слабо виражений простір вдалині. Другий план, як правило, - це архітектурний або природний пейзаж, який сприяє ритму і розчленовуванню дії і нагадує завісу, що закриває сцену.

Це типове для творів Джотто і художників його круга. Їм властива відома статичність. Уся дія розгортається перед глядачем на першому плані. Погляду немає чого йти далеко, в глибину. Ніде немає натяку на діагональний рух. Легко зчитуються ритм фігур, симетрія. Однопланова дія вимагає особливої ясності і виразності силуетів. Другий план "сплощив" і щільний. Створюється враження замкнутої театральної сцени.

"Втеча в Єгипет" з падуанського циклу Джотто - прекрасний зразок такого розуміння простору картини. У "Оплакуванні" з того ж циклу ангели на небі усі знаходяться на одній площині і здаються намальованими на далекій завісі.

У інтер'єрних композиціях з життя Франциска (капела Барди) простір перетворюється на замкнутий з боків і ззаду неглибокий ящик, за стінами якого немає іншого простору, окрім вузької смуги неба згори, відкритою для польоту ангела, що відносить душу Франциска".

У джоттовській просторовій композиції дія позбавлена якої б то не було історичної, обстановочної конкретності. Але в той же час це не просто дія, а подія, в якій і скупі жести, і небагата різноманітність характерів, повтори в позах і одязі, особах вказують на те, що сенс події треба розуміти з самої події.

Цей тип композиції - розчленовування простору на плани - отримав розвиток надалі; простір став в картині глибокий, розвинене по планах і ходах, за першим планом відкрився другий, за другим третій, показалося два, три простори, іноді - дві дії, створився також ряд ясно видних ходів в глибину, що зв'язують плани в одно цілісну дію. "У такій класичній композиції, як

композиція картини Олександра Іванова "Явище Месії", передній план не виділений спеціально, хоча і розроблений уважно.

Від фігури хлопчика, що виходить з води, старого і "раба", звернених до головного плану дії, око глядача повинне пройти відомий шлях. Фігури і спрямовані туди.

Строкатий натовп навколо Іоанна - другий план - план головної дії. Дія - це слово і жест Іоанна, що вказують на фігуру Христа, що повільно спускається з гори. Шлях від Іоанна до Христа, підкреслений самотністю фігури Христа і єдиною спрямованістю до нього багатьох персонажів натовпу, - це головний діагональний хід в глибину. Куліса дерева визначає другий план.

Куліса, проте, не закриває дії(вона відразу ж за натовпом), але контрастує своєю теплою зеленню з легкими блакитними силуетами гір третього(далекого) плану, де ледве помітно малюється місто. Фігура Христа належить переходу від головного плану до далекого і завершує просторовий зв'язок дії. Додатковий хід в глибину йде від щільного натовпу іудеїв, що спускаються, до воїнів, що озираються на Христа.

Отже, перед нами розчленовування на плани і діагональний зв'язок їх. Смыслова функція просторового синтезу тут очевидна. "Явище" - на тлі реального італійського пейзажу. Різноманітність натовпу і єдина спрямованість - підказка сенсу за допомогою просторових зв'язків. Простір вільний для розміщення дії. Ніщо не стискає його. Дія символічна, але відбувається у широкому реальному світі. В той же час - це дійсно масова сцена. Просторовий лад логічно об'єднує плани загальним ходом в глибину і його доповненнями.

Він не переходить в жорстку розчленовану, не створює основи для штучності дії і обстановки, а залишається природним".

Прикладами багатопланової побудови простору в картині можуть служити "Мисливці на снігу", "Сінокіс" П. Брейгеля, "Літо" Н. Пуссена, "Весна. Лід пройшов" С.В. Герасимова, "Весна. Велика вода" И.И. Левітана.

Побудова простору фронтальними планами - це умовність, схема. Але плани ці в картині, передавальній простір, існують, і обов'язково через

вираження зв'язків між ними(ходів в глибину) - такий тип побудови. У кожному окремому творі простір будується відповідно до задуму художника і приймає тому іноді приховану, іноді більше явну характерну образну форму, якою умовно можна дати такі назви, як печера, ящик, двогранний кут, чаша та ін.

Виділяються також типи побудови композиційного інтер'єрного простору.

Одним з ранніх типів побудови простору картини з використанням інтер'єрного простору є зображення архітектурних будівель з наявним навколо них відкритим простором; але архітектура показується із зрізом стіни, з боку глядача (інтер'єр в розрізі і в просторі, іноді декілька інтер'єрів і декілька дій, частин дії). Як приклад можна привести "Явище ангела св.Ганні", "Франциск зрікається батька" Джотто.

Четвертим підтипом композиції з вираженим сюжетно-композиційним центром можна рахувати багато картин, побудованих за принципом симетрії(центральної симетрії).

У картинах такого типу композиція будується з центром в районі вертикальної осі симетрії, а все, що зображується вліво і вправо від центру, близько між собою по масах, плямах, за характером ритму. Причому в такому типі композиції ритм відіграє важливу роль. Він створює певний рух від країв картини ліворуч і справа до центру, яке поступово стає все більш і більш енергійним.

Прикладом подібної побудови композиції можуть служити такі твори, як "Афінська школа" і "Заручення Марії" Рафаеля, "Темна вечір" Леонардо да Вінчі, "Свято чоток" А. Дюрера, "Сталевари" К. Баба.



## РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ЗАКОНИ КОМПОЗИЦІЇ

Основними законами композиції слід назвати такі: закон цілісності, закон контрастів, закон новизни, закон підлеглості усіх засобів композиції ідейному задуму.

Провідні риси цих законів принципово правильно були сформульовані Е.А. Кібриком.

Окрім основних, загальних, законів композиції в образотворчому мистецтві, в окремих видах і жанрах діють приватні закони композиції, що відбивають істотні ознаки і специфіку побудови творів певних видів і жанрів. Серед приватних законів можна назвати закон життєвості, закон дії "рами" на композицію зображення на площині.

### *Закон цілісності.*

Цілісність як явище, що об'єднує елементи, частини в єдине ціле, проявляється скрізь в природі і суспільстві і виступає як діалектичний закон. К. Маркс говорив, що "в живому організмі абсолютно зникає всякий слід різних елементів як таких. Відмінність полягає тут вже не в роздільному існуванні різних елементів, а в живому русі відмінних одна від однієї функцій, які одушевлені одним життям". Безумовно, думки К. Маркса було б неправильно застосувати буквально до проблеми цілісності витвору мистецтва.

Цілісність витвору мистецтва і цілісність живого організму не тотожні, оскільки цілісність витвору мистецтва духовно-предметна, специфічна.

Специфічність закону композиційної цілісності полягає в тому, що він діє тільки в області композиції витвору мистецтва. Він витікає з суті композиції, її родової ознаки "цілісності". І оскільки ця ознака головна, то її дія переростає в дію глобальну для композиції, на рівні закону.

Завдяки дотриманню першого закону композиції - закону цілісності - витвір мистецтва сприймається як єдине і неділиме ціле.

Суть закону можна розкрити, проаналізувавши основні його риси або властивості. Головна риса закону цілісності - неподільність композиції означає неможливість сприймати її як суму декількох, хоч би в малому ступені

самостійних частин. Неподільність закладається в композиції через знаходження художником так званої конструктивної ідеї, яка здатна об'єднати в одно ціле усі компоненти майбутнього твору. [11,с.53-60].

При знаходженні конструктивної ідеї спочатку слід поєднувати основні маси, до силуетів яких увійдуть деталі. Значить, розробка деталей допустима лише після визначення положення основних частин композиції. У зв'язку з цією послідовністю створення композиції Е.А. Кібрік наводить переконливі приклади, що дозволяють ясніше зрозуміти суть конструктивної ідеї : "Збереглися найперші нариси композиції знаменитої "Тачанки" Грекова. Вони є пластичною абстракцією майбутньої композиції.

Компонуючи, Греків малював перспективно скорочений прямокутник(пляма майбутньої тачанки), розташування якого у межах ескіза створювало почуття стрімкого руху. Тільки знайшовши найбільш виразний зв'язок цієї плями з простором - його остаточне місце в композиції, знайшовши конструктивну ідею її, можна малювати коней, тачанку, кулеметників і т. д. Раніше це робити було безглуздо. Первинних нарисів композиції "Степана Разіна" Сурикова не зберіглося.

Але абсолютно очевидно, що її конструктивною ідеєю є темний трикутник тури, що розтинає світлу масу води і неба. Тільки задумавши так само картину, можна було приступити до пошуків персонажів, що заповнюють цей трикутник. Саме тому, що картина в основі своєю задумана з такою простотою і цілісністю, ми бачимо її усю відразу і запам'ятовуємо її як ціле. Цілісно сприймаються твори, що виникли тільки так само.

Коли ж картина як би склеєна з шматочків і не має в основі своєї широко задуманої конструктивної ідеї, ми можемо запам'ятати лише окремі, виразні фігури з неї. Цілого немає".

Композиція картини А. А. Дейнеки "Оборона Петрограду" побудована в два яруси. У цій конструктивній ідеї закладений глибокий зміст: на зміну пораненим солдатам - захисникам Петрограду - йдуть нові загони робочих

---

<sup>11</sup> Беда Г.В. основи образотворчої грамоты.- М., 1989.

бійців, рух приймає круговий хід, що об'єднує усі частини композиції в єдине ціле.

Іншою рисою, або властивістю, закону цілісності являється необхідність зв'язку і взаємної узгодженості усіх елементів композиції. Виходячи з конструктивної ідеї, виділяється центр уваги, що підпорядковує другорядні деталі. Цього вимагає закон цілісності, витікаючи із закономірностей зорового сприйняття дійсності.

У природі форма і колір існують як частини цілого, в єдності з середовищем, в якому вони знаходяться, у взаємозв'язку між собою і простором, що має глибину. В силу цього предмети бачаться в скороченнях, ближні - крупніше, ніж далекі, такі, що втрачають при цьому інтенсивність свого забарвлення і значне число деталей. У досконалій композиції все настільки доречно, що не можна прибрати жодну деталь без збитку для цілого. Усі частини знаходяться у взаємному зв'язку і супідрядності.

Закон цілісності вимагає неповторності елементів композиції, включаючи сюди форми, розміри, інтервали, характери, типи, жести і т. д. Усе схоже повинне або об'єднатися в силует, або різко відрізнитися, індивідуалізуватися. Для ілюстрації цієї риси закону цілісності приведемо композиційний аналіз відомих творів, зроблений Е.А. Кібріком: "Наочні приклади багатofігурних композицій, де різноманіття деталей наводиться до простої і виразної єдності. Така "Здача Бреди" Веласкеса.

На картині зображена драматична подія, значний історичний момент - здача фортеці. Композиція гранично проста і симетрична. У центрі дві головні фігури полководців, справа і ліворуч два війська, рівноцінні по масі. Але силуети обох військ різко різні. Ліс вертикальних довгих копій будує силует військ переможців з конем на першому плані, декілька похилих алебард і коротких копій зовсім інакше малюють силует переможених військ. Жодна з фігур нічим не схожа на іншу.

Картина справляє враження потужності, величності, простоти цілого і багатства деталей. [12.с.44].

"Хресний хід в Курській губернії" Ріпина виглядає єдиною плямою - картину відразу бачиш усю цілком. Маси в композиції розташовані по діагоналі, що зв'язує чотири кути картини. Зображений надзвичайно багатолюдний натовп, але кожна фігура в ній не лише характер, але і соціальний тип. Тут - усі класи і стани. Рухається російське суспільство 80-х років з усіма своїми зв'язками і протиріччями. В глибині ліворуч - центр композиції - бариня, що несе ікону під охороною сотницьких. Ціле просто і нерозривно, деталі нескінченно різноманітні.

Прекрасно скомпоновано "Ранок на Куліковому полі" Бубнова. Величезна рать єдиною плямою розтягнулася по діагоналі справа наліво. Зворотню діагональ будують фігура воїна попереду війська і чорний прапор із золотим Спасом, підтриманий списами в правому верхньому кутку картини. Це те, що дає єдність, цілісність величезному історичному полотну. У цю єдність поміщено велике різноманіття типів і характерів, кожен з яких додає щось істотне до образу російського народу - головної теми картини".

Зображувані предмети доцільно розміщувати так, щоб вони легко і ясно сприймалися глядачем, навіть у тому випадку, якщо вони частково закриті іншими предметами. Не можна допускати, щоб дотичні в композиції предмети співпадали своїми силуетами або зливалися, оскільки одні з них сприйматимуться як продовження інших. Звідси виникне плутанина і стане неясним, якою з дотичних фігур належить рука, нога і т. д.

У малюнках Леонардо да Вінчі до "Битви при Ангіарі", що є складною багатофігурною композицією, в якій зображуються люди і коні в сильних динамічних рухах і ракурсах, фігури загороджують один одного і переплітаються між собою. Незважаючи на це, глядач ясно представляє кожен фігуру. Те ж саме можна сказати і про картини П. Рубенса "Охота на левів" і

---

<sup>12</sup> Иконников А.В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции.- М., 1971. Мистецтво: Живопис. Скульптура. Архитектура.- М., 1987-1989.

"Охота на гіпопотама". У фресках Мікеланджело в Сікстинській капелі серед безлічі фігур в різних рухах глядач ясно сприймає кожну фігуру.

У картині "Останній день Помпеї" К.П. Брюллова ідейний задум диктував художникові композицію складного характеру. У момент раптової катастрофи городяни, рятуючись від неминучої загибелі, утекли. Панічний страх, відчай, безумство - усе це позначилося на поведінці людей, в їх діях, позах, жестах, міміці. Скупчення дорослих, людей похилого віку, дітей на вулицях гинучого міста вносило плутанину і нерозберіху в усю ситуацію.

Проте художник знайшов таку конструктивну ідею композиції, яка дозволила зберегти цілісність і рівновагу картини, де навряд чи можна знайти співпадаючі силуети, приблизність в окресленні форм, смислове непогодження між групами фігур.

Художник, що знає, що цілісність не просто властивість композиції, а, більш того, закон композиції, враховуватиме це у своїй творчості і заздалегідь уникатиме грубих помилок, не витратиме на їх виправлення свій творчий час.

### ***Закон контрастів***

Закон контрастів - один з основних законів композиції.

Термін "контраст" означає різку різницю, протилежність сторін. Важко усеосяжно представити масштаби дії контрасту, його роль і значення, оскільки, виходячи із законів діалектики, дія його поширюється не лише на матеріальний світ Землі, але і усього Всесвіту.

Контрасти як різка протилежність сторін проявляється як в природі, так і в суспільстві. Наприклад, в природі існують електричні частки, заряджені позитивно і негативно; магнітне поле має протилежні полюси.

У людському суспільстві, згідно з найпрогресивнішим і об'єктивнішим філософським вченням - марксистсько-ленінською філософією, ми бачимо дію закону єдності і боротьби протилежностей. Цей закон вказує на те, що в суспільстві, як і в природі, існують протилежності, т. е. явища, що різко відрізняються за своїми властивостями і якостями. Але разом з такою найважливішою суттю контрастів, як наявність різко протилежних сторін,

контрастам властива інша найважливіша суть - єдність протилежних сторін, т. е. контрасти - це одночасно боротьба протилежностей і їх діалектична єдність. [13,с.182].

Без контрастів світла і тіні, а звідси і контрастів форм, величин і т. д., без контрастів кольорів, за умови, що різні кольори будуть однаковими по світлотним тонах і сильно розбілені, людина не побачить ні форми, ні об'єму. У абсолютній темряві людина нічого не бачить. При слабкому світлі або у відносній темряві людина слабо сприймає об'єм і колір.

У інших випадках, якщо, наприклад, об'ємна гіпсова куля, поміщена на темному фоні, освітити з різних сторін так, що не буде ні тіні, ні півтіні, то людина сприйме форму(світла плоска куля на темному фоні), але не об'єм. У випадку якщо узяти плоский круг зеленого кольору і помістити його на зеленому фоні, людина цього круга не побачить (якщо світлотний і колірний тон зеленого фону і круга співпадає). В перших двох випадках відсутній контраст світла і тіні (тоноюю), а в третьому - колірний.

Ці приклади показують, що в життя контрасти тону і кольору грають роль об'єктивних законів, пов'язаних з умовами життя на Землі, зі значенням світла і звідси з облаштуванням організму людини, його зорової системи.

Оскільки дія контрастів проявляється в законах і природи, і суспільства, то, безумовно, і в усіх областях суспільної свідомості. У мистецтві(у тому числі і образотворчому), як одній з форм суспільної свідомості, також знаходить своє відображення дія контрастів. [13.с.152].

Приклади з кулею і кругом в житті мають пряме відношення до образотворчого мистецтва, як мистецтва "зорового", наочного, т. е. якщо художник не покаже тонових або колірних контрастів, то його зображення на площини і об'єми в просторі не сприйматимуться. Навіть лінійні малюнки, коли показуються тільки контури об'ємної форми і коли тон або колір ліній не співпадає з тоном або кольором фону, матимуть тонові або колірні контрасти.

---

<sup>13</sup> Левін С.Д. Бесіди з юним художником.- М., 1988.

За наявності контрастів тону або кольору ліній і фону в лінійних малюнках, навіть при низькому рівні майстерності того, що малює, напевно передається форма(нехай неправильна) зображуваних предметів. Для передачі в лінійних (безтональних) малюнках відчуття об'єму форми необхідно мати високий рівень художньої майстерності.

Основними контрастами в образотворчому мистецтві є тоновий (світлотний) і колірний природні контрасти. На їх основі виникають і діють інші види контрастів - контрасти ліній, форм, розмірів, характерів, станів, а також контрасти, пов'язані з ідеями(контрасти ідей, положень), контрасти в побудові сюжету(контрасти в знаходженні конструктивної ідеї) і т. д. На основі вищесказаного про контрасти, визначаючи роль і значення контрастів в образотворчому та і в інших видах мистецтва, слід сказати:

1) контрасти є законом композиції, що є специфічним проявом загального закону діалектики, - закону єдності і боротьби протилежностей;

2) без контрастів не можна створити не лише витвори мистецтва, але навіть просте зображення, у тому числі лінійний малюнок. Контрасти - ця необхідна умова для того, щоб глядач побачив зображення, оскільки без них зображення зіл'ється з фоном по тону або кольору;

3) контрасти створюють виразність витвору мистецтва і тому виступають впливаючою силою композиції;

4) контрасти в композиції виступають як композиційна сила не лише з точки зору "механіки" побудови, т. е. побудови композиції як якоїсь структури, але і з точки зору творчого процесу створення художніх образів : велика частина творчого процесу створення художником твору - від появи задуму і перших чорнових ескізів композиції до завершення - це усе композиційна робота, яка пронизана думкою про основну ідею, про основні образи і вигляд твору.

А це завжди, навіть в первинному задумі, коли образ твору знаходиться в зоровій пам'яті художника, припускає наявність тих або інших контрастів. Тому основна робота над твором пов'язана з проблемою визначення характеру контрастів у зв'язку із створенням художнього образу.

Значення контрастів в композиції художники відмічали здавна. Леонардо да Вінчі в "Трактаті про живопис" говорить про контрасти величин (високого з низьким, товстого з тонким), контрасту характерів, фактур, матеріалів та ін.

Мікеланджело велике значення надавав контрастам об'єму і площини. У своїх творах він поєднував площини з об'ємними фігурами, домагаючись потужної об'ємності фігур.

Значення контрастів як поєднання протилежного в зоровому сприйнятті виключно велике. Людина сприймає предмети, що оточують його, передусім по контрасту їх силуетів і довкілля. Знайомі фігури, предмети ми дізнаємося з великої відстані по силуетах, які мають велике значення в мистецтві. Форму предмета людина сприймає тільки завдяки контрасту світла і тіні. Повна відсутність світлотіні створює площину.

У портретному мистецтві і в сюжетних картинах різної тематики з давніх часів художники користувалися тональними контрастами, показуючи світлу фігуру на темному фоні (наприклад, "Портрет герцогині де Бофор" Т. Гейнсборо, "Повернення блудного сина" Рембрандта). У XIX столітті майстра стали застосовувати світлий фон в портреті. У картині В.А. Серова "Дівчинка з персиками", наприклад, смугляве обличчя дівчинки зображене легким силуетом на тлі світлого вікна.

Живопис будується на контрасті теплих і холодних кольорів. Сила кольору збільшується від поєднання його з контрастним(додатковим) кольором, наприклад: червоного із зеленим, синього з помаранчевим, жовтого з фіолетовим і т. д.

Істотну роль в композиції грають контрасти величин(великих і малих) і контрасти в побудові сюжету(контрасти положень, психологічні контрасти).

Наведемо приклади. У картині В. И. Сурикова "Степан Разін" темний трикутник тури, що розтинає світлі води Волги, виражає конструктивну ідею композиції. Виразність конструктивної ідеї підкреслюється тональним контрастом - контрастом силуету темної тури і світлої води і неба. Монументальні твори також будуються на контрастах. Тут провідну роль грають



контрасти величин. Наприклад, скульптори-монументалісти показують малі форми біля підніжжя великих монументів.

Це зіставлення цілком виправдано, оскільки витвори монументального мистецтва повинні сприйматися зі значної відстані.

У монументальному живописі використовується низький горизонт для різкого зіставлення великої першопланової фігури з крихітними фігурками заднього плану. Згадаємо картини "Тракторист" А.А. Дейнеки, "Портрет Ф.И. Шаляпіна" Б.М. Кустодієва, ілюстрації до поеми "Мідний вершник" А.Е. Бенуа.

Переконливі приклади застосування контрастів положень, психологічних контрастів в побудові сюжету і вираженні ідеї композиції приводить Е.А. Кібрік. Він пише: "Також істотна роль протиставлення положень в побудові сюжету композиції. Що може бути більш контрастним селян, поміщених в арештантський вагон, і вільних голубів на пероні? Це контраст положень, на яких побудована картина Ярошенко "Усюди життя".

Не менш контрастні брудний, скорчений на земляній підлозі цеху робітник поряд з фабрикантом, багато і пишно одягненим, таким, що зверху вниз озирнулося на робітника, на картині Йогансона "На старому уральському заводі". І другий, найважливіший психологічний контраст в цій картині: розумний, повний свідомій ненависті погляд робітника суперечить його жалюгідному положенню і тому особливий виразний.

Фігура Леніна на відомому пам'ятнику Манізера в м. Ульяновське особливо міцно, упевнено і енергійно коштує, тому що долає натиск вітру. Ленін як би виходить переможцем в зіткненні з протиборчою силою. Цей контраст виражає ідею пам'ятника".

Таким чином, роль контрастів в композиції універсальна - вони мають відношення до усіх елементів композиції, починаючи з характеру конструктивної ідеї і кінчаючи побудовою сюжету.

### ***Закон новизни***

Новизна виступає як загальний закон мистецтва, що проявляє свою дію в тому, що художній образ, - це завжди нове в мистецтві і за формою, і за змістом.

І оскільки художній образ завжди вирішується а новій композиції, то новизна в композиції, як в головній художній формі витвору мистецтва, діє як закон і, таким чином, набуває форми закону композиції.

Новизна в мистецтві, оскільки мистецтво є формою естетичного пізнання світу, проявляється передусім в естетичному "відкритті світу". Предмети і явища дійсності, які звичайна людина сприймає такими, що надокучили, нецікавими, художник бачить незвичайними, красивими за формою, цвіту; він прагне проникнути в їх стан, настрій і передати в образах мистецтва. Новизна має відношення і до тем, і до художніх засобів, і до композиційних рішень.

І дійсно, видатне в мистецтві відрізняється несподіванкою рішення, відчуттям уперше створеного і побаченого, сильним естетичним зарядом. Незважаючи на те що ми багато разів бачили твори великих майстрів різних епох, вони кожного разу наново хвилюють нас своєю нестаріючою красою і гармонією.

Згадаємо, наприклад, пейзажі російських художників : "Граки прилетіли" А.К. Саврасова, "Золота осінь" І.І. Левітана, "Березовий гай" А.І. Куїнджі, "Московський дворик" В.Д. Полєнова, "У блакитному просторі" А.А. Рилова та ін. [14,с.96].

Але зустрічаються іноді такі твори, подивившись на які відчуваєш, ніби десь їх вже бачив. Їх не можна віднести до справжніх витворів мистецтва. У основі таких творів завжди лежить шаблон, схема або компіляція.

Розкриваючи суть закону новизни, Е.А. Кібрік приводить як приклад творчість Мікеланджело. "А. Кондіві - біограф Мікеланджело - говорить: "Мікеланджело мав дивовижну пам'ять; написавши стільки тисяч фігур, він ніколи не робив одну схожою на іншу або повторюючою позу інший. Я навіть чув від нього, що він не проводить жодної лінії перш, ніж не пригадає і не переконається в тому, що ніколи їм не було зроблено подібною, і знищує ту, в якій не знаходить новизни".

---

<sup>14</sup> Шорохов Е.В. Композиція. М., 1986.

Новизна, як сказав Е.А. Кібрік, є дорогоцінною якістю композиції. Але новизна не може бути в творчості самоціллю. Це призводить до лженоваторству, новаторству заради новаторства, до формотворчеству, до спустошення змісту мистецтва. Новизна композиції завжди повинна виходити з естетичного сприйняття і відчуття художником реальності, має бути пов'язана з ідейним задумом художника, з його світоглядом. Тільки тоді вона не буде формальністю і лженовізнаю. Е.А. Кібрік ілюструє цю думку яскравим прикладом.

"Композиція картини Давида "Смерть Марата" була справжнім відкриттям по несподіванці, невіданності і сміливості рішення. Але це було пластичне втілення потужного цивільного почуття великого художника. "Навмисно" вигадати таку оригінальну композицію, без глибокого ідейного стимулу, неможливо".

Справжню новизну, справжнє мистецтво може створювати тільки художник, який здатний яскраво відчувати і сприймати, знаходити у буденному незвичайне, "нове", який повний цікавості до цього "нового" і пристрасного бажання відобразити його в творах, ствердити це нове, звернувши на нього увагу сучасників.

### *Закон підлеглості*

Закон підлеглості усіх засобів композиції ідейному задуму зобов'язує художника створювати цілісне по сприйняттю, виразний, ідейне змістовний і високохудожній твір. Цей закон вимагає, щоб організація твору в усіх деталях і частинах підкорялася не мертвим формалістичним схемам побудови композиції, а ідейному змісту.

У роботі над твором художник через композицію виражає те, що його зацікавило, захопило, показує своє відношення до зображуваного, його розуміння, т. е. дає моральну і естетичну оцінку. Таким чином, все, що зображує художник, особливо по уяві, стає художнім явищем лише тоді, коли воно натхненне ідейним задумом, реалізованим через композицію. Інакше це буде ремісниче, фотографічне копіювання об'єктів реальної дійсності.

Цей закон вимагає обліку співвідношення об'ємів, кольору, світла, тону і форми, а також передачі ритму і пластики, руху або стану відносного спокою, симетрії або асиметрії. Він вимагає визначення відношення розмірів усіх фігур до розміру картини, сюжетного центру до інших частин композиції. Співмірність частин і елементів має бути вирішена як гармонійне поєднання пропорцій, щоб твір створював враження єдиного цілого. Усі ці питання повинні вирішуватися художником відповідно до ідейного задуму.

Роботу художників відповідно до цього закону можна побачити в таких відомих творах, як "Свобода, що веде народ" Э. Делакруа, "Арешт пропагандиста" И.Е. Рєпіна, "Тачанка" М.Б. Грекова, "Оборона Севастополя" А.А. Дейнеки та ін.

У картині Э. Делакруа "Свобода, що веде народ" все підпорядковано вираженню задуму твору. Свобода виражена в алегоричній формі, в образі жінки, зображеної дуже динамічно. Свобода, як дуже важливе і дороге, виділена в творі як головний художній образ(він є сюжетно-композиційним центром) і місцем розташування, і поєднанням довколишніх кольорів і тонів.

У картині видно підпорядкування законів життєвості, контрастів, цілісності, правил сюжетно-композиційного центру, засобів кольору, тону, світла і інших ідейному задуму твору.

Із сказаного вище про суть закону підлеглості усіх засобів композиції ідейному змісту видно, що художник повинен мати розвинений розум, гарячим серцем і бути здатним глибоко мислити. Тому величезне значення для художника має світогляд. Повноцінним світогляд стає тоді, коли знання і погляди художника на світ і суспільство визначають не лише його думки, але і почуття, т. е. стають його світовідчуттям, яке формує істинний зміст художньої творчості.

Можна назвати ще два закони композиції, але не загальних, а приватних, таких, що відносяться не до усіх видів образотворчого мистецтва.

## Закон життєвості

Він виступає не як загальний закон композиції, а як приватний, проявляючи свою дію у витворах образотворчого мистецтва, в яких ставиться завдання передачі руху в часі. Рішення такої задачі відноситься передусім до творів, що мають сюжетні зав'язки(станкова графіка, живопис і скульптура; монументальний живопис і скульптура, прикладні сюжетні композиції на площині; мініатюрний живопис; прикладна скульптура, книжкова графіка).

Закон життєвості вимагає, щоб у витворах мистецтва, де зображений рух в часі, був переданий сенс руху в часі і тим самим почуття життєвості того, що відображається. Оскільки в таких творах час є присутнім як чинник, то передача в них відчуття руху в часі виступає як композиційне завдання (Н.Н. Волков), без рішення якої проблема відчуття життєвості того, що відображається, життєвості образу в творі повною мірою бути вирішена не може.

Безумовно, це композиційне завдання в творі вирішується художником відповідно до задуму і з урахуванням того, якими властивостями наділяється той або інший художній образ. І звичайно, вирішення проблеми життєвості через передачу відчуття руху в часі передусім має бути тісно пов'язане з проявом в творі таких найважливіших властивостей художнього образу, як типове і характерне, естетичне. [15.с.193].

Показ в художньому образі рис типового через характерне, а також передача в творі тих або інших естетичних якостей(красивого, трагічного, комічного, ліричного і т. д.), безперечно, створює в тій чи іншій мірі відчуття життєвості образу. Проте проблема передачі руху не лише механічного, а рухи в глибинному сенсі, передачі відчуття руху в часі, почуття єдності різночасного багато в чому залежить саме від рішення цієї композиційної задачі, яка діє як закон композиції.

Проблема передачі часу в образотворчому мистецтві в сенсі об'єднання різночасного є великою і складною. На неї звертали увагу багато художників, зокрема В.А. Фаворский, Е.А. Кібрік, Н.Н. Волков.

---

<sup>15</sup> Кібрік Е. Об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві, .- М., 1986.

### *Закон дії.*

Повністю закон сформулюється як закон дії "рами" на композицію зображення на площині.

Абсолютно справедливо говорив Н. Н. Волков про типове для наших днів забуття того, що навіть "найілюзорніша" картина, якщо цей справжній витвір мистецтва, є зображення вичерпне, завершене в "рамі".

Очевидно, справжня композиція - це композиція, погоджена з "рамою", з форматом. Художник повинен зважати на організацію плоского поля картини з урахуванням дії на композицію "рами". "Рама" виступає як невід'ємна складова частина композиції.

Закон дії "рами" на композицію в образотворчому мистецтві характеризується рядом істотних властивостей, що об'єктивно діють у взаємозв'язках "рами" і зображення на площині.

Однією з головних властивостей цього закону є неоднорідність образотворчого поля, що викликається "рамою". Ця властивість характеризується наступними сторонами:

1) предмет, зображений на однорідному полі близько до "рами", в результаті звички у глядача до відчуття глибини картини (антиципації), викликані наявністю "рами", сприймається таким, що лежить близько до площини "рами" або навіть частково злитим з нею;

2) предмет, розташований не близько до "рами", і особливо в центральній зоні картини, сприймається таким, що лежить в глибині;

3) рівне плоске поле завдяки наявності "рами" стає простором, своєрідною "печерою", перспективно і метрично ще абсолютно невизначеною. [16,с.12.]

Ця дія "рами", створення нею антиципації, відчуття простору, передчуття його - об'єктивно. Художник, будуючи композицію відповідно до того або іншого задуму і враховуючи відчуття наперед глибинності в центральній частині картинного поля, може посилити відчуття глибини простору або вступити у свідомий(чи інтуїтивний) конфлікт з поглибленою поля в центральній зоні.

---

<sup>16</sup> Любимов Л.Д. Мистецтво древньої Руси.- М., 1981

Тоді властивість неоднорідності картинного поля, і зокрема явище відчуття наперед глибини в центральній частині, виступатиме і діятиме "приховано", як основа контрасту з переднім "простором" картини. Явище антиципації, глибини картинного поля, використовується у багатьох "центральных" композиціях для виявлення і підкреслення поглибленої побудови сцени в глибину від "рами", в центральну частину картинного поля.

Наприклад, в "Поклонінні волхвів" Ботічеллі композиція будується з показом глибини в центрі від країв картини і з урахуванням меж картинного поля. Таким чином, зображення будується від "рами" і завершується в ній, "рама" мимоволі стає початком і кінцем зображення. У картині Антонелло та Мессіні "Св. Себастьян", хоча і зображений глибокий архітектурний простір в перспективі і з сильними ракурсами, підкресленими низьким горизонтом, глибинність виступає як одна із сторін контрасту, де іншою стороною є виразна фігура Себастьяна на передньому плані, у самих країв картини знизу і згори. Контраст полягає тут в тому, що, хоча простір за фігурою побудований досить сильно, фігура Себастьяна написана значно сильніше і перебиває задній простір і тим самим як би послабляє його поглиблену.

4) перетин далеких і другорядних предметів(пейзаж у фігурній композиції) "рамою" виступає композиційно нейтрально і не вимагає смислового роз'яснення. Перетин же предметів і фігур переднього плану і особливо нижнім краєм картини, перетин сильно контрастних по тону і кольору предметів, рівновага зон картинного поля, що порушує, повинно бути виправдано по сенсу, як, наприклад, в картині Рембрандта "Давид і Урія", де Урія йде вперед, "покидаючи картинний простір";

5) в сприйнятті такого явища в "рамі" картини, як "важкий низ і легкий верх", також проявляється властивість неоднорідності картинного поля, його верху і низу, пов'язана з явищем гравітаційного плану. Явищу "важкий низ і легкий верх" властивий ряд закономірностей.

По-перше, на плоскому однорідному полі, обмеженому "рамою", де не позначено ні небо, ні землю, предмет, зображений у верхній частині поля,

сприймається таким, що падає, а в нижній - що лежить на горизонтальній площині так, як нібито в нижній частині передбачається земля або підлога. По-друге, на стосунки верху і низу і на відчуття їх тяжкості або легкості чинить дію неоднорідність напрямів в картинному полі.

Вертикальні і близькі до них напрями сприймаються як що належать до фронтальної, вертикальної площини і визначають її. Навпаки, вертикальний напрям важко зрозуміти як що йде одним кінцем в глибину. Те ж справедливе і по відношенню до горизонтального відрізка. Похилі ж відрізки сприймаються просторово, т. е. як би що означають якусь глибину, оскільки здаються такими, що в тій чи іншій мірі йдуть одним кінцем в глибину.

Але слід мати на увазі те, що похилі напрями з точки зору теорії візуального сприйняття відносяться до класу багатозначних зображень. Вони здаються такими, що йдуть в глибину одним або іншим кінцем або що лежать на фронтальній, горизонтальній площинах. [17,с.112].Для припинення такого сприйняття відрізка, що "коливається", необхідно ввести його в якусь конструктивну систему.

Новизна і виразність композиції нерідко можуть бути пов'язані саме з тим, що розроблені художником ті або інші конструктивні ідеї в силу діалектики творчості вступають у боротьбу із звичними уявленнями про закономірності явищ дійсності, що відображаються в образотворчому мистецтві, як, наприклад, з відчуттям "важкого низу і легкого верху", внаслідок чого створюються контрасти, виразність, гострота і новизна композиції.

Ці психологічні моменти важливо знати і інтуїтивно відчувати художникові, щоб успішно вирішувати конкретні композиційні завдання.

Іншою важливою властивістю закону дії "рами" на композицію зображення на площині і органічному їх взаємозв'язку являється дія "рами" з урахуванням її типу(формату).

Практика образотворчого мистецтва виробила декілька типів "рам". Серед них найбільш поширеними є прямокутні, круглі і овальні.

---

<sup>17</sup> Голубева О.Л. Основи композиції.- М., 1985.



Створення картини в прямокутному форматі дає відчуття стійкості, визначає передню фронтальну площину, верх і низ. Вертикалі і горизонталі "рами" перекликаються з вертикалями і горизонталями зображення і таким чином створюють стійкість. Наявність похилих напрямів у взаємодії з вертикалями і горизонталями підкреслюють нестійкість. Але, як вже було сказано, в контрастах стійкого і нестійкого відповідно до задуму може полягати новизна композиції і образів.

Як приклад взаємодії композиції і "рами", змісту і задуму назвемо картину "Смерть комісара" К. С. Петрова-Водкіна. Фігури в ній поставлені похило по відношенню до "рами", що пов'язано з планетарною перспективною системою художника. Незалежно від того, приймаємо ми теорію перспективи Петрова-Водкіна або ні, в цій картині в наявності контраст вертикалі і горизонталі "рами" з похилими предметами і фігурами. Нестійкий нахил посилює враження руху.

Контраст вертикалей і горизонталей "рами" з похилими фігурами народжує особливий сенс. Цей же прийом художник використав в інших картинах і у багатьох натюрмортах.

"Рама" типу овалу має ясно виражені перпендикулярні осі - вертикальні і горизонтальні, має верх і низ як основні конструктивні чинники зображення. Овал і неоднорідність його поля задає і тип побудови композиції і визначає сприйняття картини.

З типами або форматами "рами" пов'язаний прояв і інших закономірностей в змісті картини. Кожен з наявних різновидів прямокутної "рами", наприклад витягнутий вертикальний прямокутник, квадрат, витягнутий горизонтальний прямокутник та ін., має свої властивості. Від витягнутого вгору формату виникає відчуття стрункості, височини як контраст із заземленістю. Наприклад, в зображеннях страти Себастьяна його фігура частіше давалася на повний зріст посередині вузького, вертикального формату.

Надмірно витягнутий вертикальний формат, який можна розглядати від низу до верху, але легше, природніше, зверху вниз, як сувій тексту (наприклад, манера гошуа в Китаї) не типовий для картини. Для формату, витягнутого

завширшки, характерна, як сказав Н.Н. Волков, "розпахнутість". Такий тип картинного поля зручний для показу багатоплановості масової дії. "Сильно витягнутий по горизонталі формат співзвучний епічному розмаху "Боярині Морозової" і "Підкоренню Сибіру Єрмаком" Сурикова".

Горизонтальний, сильно витягнутий формат зменшує значення центру композиції, послабляє почуття замкнутості картинного поля. Подальше подовження такого формату з показом в нім декількох центрів і безлічі другорядних елементів композиції перетворює його на архітектурний фриз.

Необхідно пам'ятати про об'єктивність загальних і приватних законів композиції і враховувати їх дію на процес створення творів будь-якого жанру.

При свавільному відношенні до об'єктивно існуючих універсальних композиційних законів не можна створити витвори мистецтва, одна з головних функцій якого - служити засобом спілкування між людьми. І не випадково названі закони композиції чужі як абстракційному, руйнуючому образне уявлення про реальний світ, так і натуралізму з його пасивним методом копіювання дійсності, що виявляється перед художником-споглядачем.

Звичайно, теоретичні дослідження в області мистецтва не відразу знаходять визнання серед художників, схильних, як правило, сподіватися на інтуїцію, чуття, відчуття. Їм іноді здається, що знання теорії заважає практиці, безпосередньому сприйняттю краси світу речей і явищ, що оточує нас, в природі, в громадському житті. У цьому є доля правди : розсудливість і теоретизування з кистю в руках можуть пригасити емоції, засушити живопис.

Але проблему взаємовідносин раціонального і чуттєвого чинників в художній творчості допомагає успішно вирішити почуття міри, дароване талановитому художникові самою природою. Це почуття міри підказує майстрові спосіб з'єднання в одній композиції того, що їм було побачено, відчуте і продумано в процесі сприйняття зображуваного явища, події, факту.

Теорія озброює практику, вірніше, повертає мистецтву накопичений багатьма поколіннями художників найбагатший матеріал в систематизованому виді, в сформульованих законах кольорознавства, композиції, перспективи і т. д.

Знання теорії мистецтва має не менш важливе значення для художника, ніж світогляд, який формується буттям і цілим комплексом наук, що освоюються з шкільних років, - історією, літературою, естетикою і т. д.

Як вже говорилося, нині зроблені широкі дослідження в області психології мистецтва, що дозволило розшифрувати істотні сторони в протіканні творчого процесу, виявити роль інтуїції і логіки в евристичній діяльності художника, що здійснює естетичні відкриття. Науково доведено, що подібні відкриття - осяяння - виникають в ті щасливі миті, коли творча особа цілком зосереджується на своїй роботі, що шлях до них прокладається усім попереднім досвідом художника.

Цілком очевидно, що логічне, дискурсивне пізнання має ту перевагу перед інтуїтивним, що воно відбувається за бажанням художника, який у будь-який час може повторити хід своїх міркувань, щоб знайти потрібне рішення задачі. [18.с.116].

Аналогічну роботу в процесі створення витвору мистецтва виконують універсальні закони композиції. Це ніскільки не зменшує значення емоцій і продуктивної, творчої інтуїції, що дозволяють художникові, як говорив К.Г.Паустовський, по окремій частині відновлювати картину цілого.

---

<sup>18</sup> Кибрик Е. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве, - М., 1986.

## 2.1. Правила композиції

Якщо закони носять об'єктивний, загальний характер, стійко діють упродовж тривалого відрізка часу в історії розвитку образотворчого мистецтва, то композиційні правила і прийоми, що допомагають будувати композицію, відносяться до менш постійних категорій. Вони мають важливе значення в розробці пластичного мотиву, образотворчого "зерна" сюжету. Правила і прийоми, по словах Е.А. Кібріка, є лише композиційною технікою(разом із засобами).

Але слід мати на увазі, що, незважаючи на "технічний" багатство в чому характер правил і прийомів, вони в основі своїй, як і усе мистецтво, витікають із закономірностей природи.

Основними правилами композиції є ритм, виділення сюжетно-композиційного центру, симетрія або асиметрія, розташування головного на другому просторовому плані.

### *Ритм*

Ритм в житті і в мистецтві проявляється через велику або меншу періодичну повторюваність якого-небудь елемента тотожних, аналогічних положень, що дублюються через деякі інтервали. Якщо симетрії властива спокійна рівновага елементів, то ритм має на увазі рух, який може бути продовжений до безкінечності.

Ритм є передусім одним з основних композиційних начал в природі, він є присутнім у багатьох сферах дійсності : в космічних явищах, в органічній і неорганічній природі(грані кристала, морський прибії), в повторюваності циклів пір року, у рослинному світі, в людському організмі(ритми обміну речовин, дихання, серцебиття і т. д.). Проте ритм в природі і ритм в мистецтві - це не зовсім одно і те ж.

Наслідуючи деякі види ритму в органічній і неорганічній природі, мистецтво робить ритм одним з важливих засобів композиції. Ритми в мистецтві ближче до ритмів органічного світу, де вони пластичніші, ніж технічні. "У мистецтві ритмічна повторність не жорстка, не математично точна, вона завжди

припускає відступ від правил періодичної впорядкованості. "Перебої" ритму, ритмічні акценти, порожнечі і так званих "стяжаний" - характерна особливість мистецтва".

Одні художники ритм вважають правилом композиції(наприклад, А. А. Дейнека), інші - закономірністю, треті - засобом, організуючим початком композиції.

Розуміючи ритм як організуюче начало, Е.А. Кібрік пише: "Ритмічна основа композиції виражає внутрішню закономірність ідейного задуму художника. Ця особлива закономірність є присутньою в кожному ідейному задумі, і уміння знайти композиційний лад, що відповідає йому, або ритм є запорукою художності в творі.

Ритм - це не лише організуюче начало в композиції, але і естетичне. Саме через нього повідомляються твору поетичні, музичні властивості, невід'ємні від художності". До вищесказаного можна зробити деякі уточнення і додавання.

Ритм як правило композиції має свої особливості і широкий діапазон дії в творчості художників. Він виконує організуючу і естетичну роль в композиції. Його дієвість ґрунтується на законах композиції, на тональних і колірних контрастах(у скульптурі - на контрастах об'ємів). Саме наявність тональних або колірних контрастів забезпечує сприйняття зображеного здалека, навіть на далекій відстані.

При згасанні тональних і колірних контрастів ритм майже не сприймається, навіть за наявності контрастів величин або положень предметів в просторі(далі - ближче).

Зв'язок ритму в мистецтві із законами композиції і з об'єктивною дійсністю проявляється в специфічній формі. Досить ясно, наприклад, про це сказано мистецтвознавцем Е. В. Валкової: "Художні ритми впливають в характерному для естетичного сприйняття напрямі. Вони розчленовують компоненти твору і об'єднують цілий ряд вражень в єдине ціле. Повтор, який завжди є присутнім в ритмі, нагадує про попередній і примушує передбачати, чекати подальше.

Відступ від правильного періодичного чергування створює порушення одноманітності і монотонності".

Ритм був і є в усіх видах мистецтва і у всі часи. Вже в мистецтві Древнього Сходу композиція була впорядкована, відрізнялася суворістю, наявністю ритму. У старогрецькому мистецтві фриз був основною формою композиції, в якій ритмічно чергувалися образотворчі елементи.

Мистецтво Древньої Греції, що добре засвоїло явище ритму і симетрії, зробило крок вперед в порівнянні з мистецтвом Єгипту. Зображення людини в природніших позах, в активніших рухах дозволило старогрецьким художникам через різноманітні ритми домагатися виразності композицій. Певний ритм ми бачимо в розписах грецьких ваз. Ритмічно побудовані мальовничі композиції класичного періоду Греції.

Якщо в мистецтві Древньої Греції головним об'єктом була людина, зображена об'ємно, в активному русі, то в середньовічному мистецтві художник вимушений був під тиском релігійних догм відмовлятися від передачі вільно фігур, що рухаються в реальному просторі. Але явище ритму зберігається і в цьому мистецтві. Наприклад, в іранській мініатюрі композиція будувалася на ритмічній основі. Часто забажалися рослинні форми, стебла, що звиваються, які утворювали вишукані ритмічні мотиви.

В епоху відродження передача ритму вважалася одним з трьох головних завдань композиції. Ці три завдання композиції – перспектива (тривимірний простір), ритмічне розчленування площини і точка зору - уперше були усвідомлені художниками раннього Відродження (про це свідчать їх монументальні фрески).

У цьому плані вирішував завдання композиції Джотто. Приклад тому - фрески "Оплакування Христа" і "Весільний хід Марії". У "Оплакуванні Христа" люди і пейзаж зображені в декількох просторових планах. Ритмічне рішення композиції дозволяє виявити зоровий центр(голова Христа, що лежить на землі).

У XV столітті прийоми і правила композиції найбільш послідовно і успішно розробляли Мазаччо, Ботічеллі, Монтеня. У "Легенді про дінарії"

Мазаччо показав ритмічне поєднання мас, великий простір, об'ємність зображених фігур і в той же час добився композиційної цілісності усєї фрески.

Композиційні принципи, закладені в мистецтві раннього Відродження, досягли повної зрілості в період Високого Ренесансу в творіннях Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тиціана. Вже в ранньому творі Рафаеля "Заручення Марії" проявилися риси, що стали типовими для ренесансної композиції : поєднання ліній, пластики, тону і ритму для вираження змісту.

Правила композиції, які розробляли майстра епохи Відродження, в XVI - XVIII повіках залишаються в арсеналі мистецтва, а ритміці надається ще більше значення. У компонованні мальовничих творів з'являється складний візерунок, гармонія світла, тіні і кольору.

Художники XVII - XVIII століть стали вільніше оперувати перспективою: вводячи в композиції високі і низькі точки зору, вони домагалися правдоподібного зображення важких і хитромудрих ракурсів. Характер ритму значно ускладнився. Складний ритм ми бачимо, наприклад, в картині "Таємна вечеря" Тінторетто, де діагональний лад композиції посилювався динамічністю зображених фігур. Така композиція зажадала і енергійніших контрастів величин, тонів, фарб. Змінився і характер ритму - він став динамічнішим.

У XVII столітті особливо важливу роль в композиційних рішеннях стали грати світлотінь і колір. Яскравим прикладом можуть служити багато творів Рембрандта, зокрема "Нічний дозор" і "Повернення блудного сина". У композиціях, де велику роль грали ефекти світла і тіні, роль ритму не знижувалася, навпаки, він посилював емоційну дію витвору мистецтва і відкривав глядачеві нове бачення відомих предметів і явищ.

Посилення уваги до світлотіні і кольору, сприяючих об'єднанню частин композиції в єдине гармонійне ціле, в якому ритм виконував організуючі і естетичні функції, мало певне значення для розвитку композиційного мислення художників і створення виразних і сильних художніх образів.

Представники академічного напрямку в мистецтві XIX століття, незважаючи на обмежувальні рамки цієї течії(зокрема, в області змісту і правил

композиції), також звертали серйозну увагу на композицію за участю геометричних схем, ілюзорних контрастів тону і кольору в окресленні фігур, розташованих в певному ритмічному порядку. Проте недостатньо життєве академічне мистецтво послабляло організуючу і естетичну роль ритму(приклад тому - картина "Клятва в залі для гри в м'яч" Л. Давида).

У найбільш виразних композиціях романтичного напрямку ритм діє значно сильніше і сприяє впорядкуванню, організації усієї площини картини, досягненню її цілісності (наприклад, "Мірабо в Національних зборах" Е. Делакруа).

### *Сюжетно-композиційний центр*

У конкретних явищах дійсності ідейна суть нерідко буває прихована другорядними і навіть випадковими деталями, що затуляють головне. Тому художник повинен глибоко знати життя, щоб виявити істотне, знайти дійсно характерні, типові риси, властиві і одному і багатьом явищам, гідним відображення в мистецтві.

Центром композиції є та частина, яка досить ясно виражає головне в ідейному змісті сюжету. Центр виділяється об'ємом, освітленістю і іншими засобами відповідно до основних законів композиції.

Композиційний центр повинен в першу чергу привертати увагу глядача. Звичайно, в сюжеті, в пластичному мотиві не все однаково важливо, і другорядні частини, деталі мають бути строго взаємозв'язані, підпорядковані головному, утворюючи разом з ним єдине ціле - витвір мистецтва. Центр композиції включає сюжетну зав'язку з головними дійовими особами і аксесуарами. Побудова усього твору з усіма його частинами ведеться в ім'я виявлення ідейного змісту з опорою на дію закону цілісності.

Смисловий центр має місце не лише в живописі, але і в скульптурі, графіці, декоративному мистецтві, архітектурі.

Виділення головного в композиції пов'язано з особливостями зорового сприйняття людини, фіксувати свою увагу передусім на сильно діючому подразнику. Це можуть бути рух, світлові ефекти або різка зміна умов



освітленості, контрасти тонові або колірні, контрасти величин, форм і т. д. Так зорovo сприймає предметний світ будь-яка людина, у тому числі і художник. Це обумовлює і характер чуттєво-образного мислення художника, зобов'язаного враховувати особливість сприйняття твору глядачем.

Є ще одна особливість нашого зору. Коли погляд людини зупиняється на якомусь об'єкті в межах середнього просторового плану (фігура, що рухається, або механізм, яскрава світлова або колірна пляма в контрасті з тим, що оточує), зір тут же фіксується на цьому об'єкті. Око чітко бачить тільки в певному радіусі (у так званому полі ясного бачення) і в той же час смутно сприймає предмети, що знаходяться поза районом фокусу.

Таким чином, людина ясно бачить тільки те в просторі або на площині, на що спрямований фокус зору.

Без цієї здатності людського зору не можна було б розглянути те, що викликало інтерес в даний момент, за даних обставин. Якщо припустити можливість однакової міри фокусування зору на близьких і далеких об'єктах з їх численними і різноманітними деталями, людині було б дуже важко розібратися в цьому сум'ятті близького і далекого, малого і великого.

Подібну скруту може випробувати глядач, що оглядає картину, побудовану хаотично, з роз'єднаними частинами композиції, однаково виділеними і підкресленими. [19,с.198].

Ось чому композицію треба будувати з урахуванням особливості нашого зору. Звідси слідує необхідність виділення сюжетно-композиційного центру, в якому з найбільшою силою і ясністю виражається головне в змісті художнього твору.

Цим обумовлене одно з головних вимог до композиції - об'єктивно правильно розмістити сюжетно-композиційний центр, що містить в собі конструктивну ідею сюжету, мотиву. Наслідуючи закон цілісності, художник повинен логічно обґрунтувати зв'язок центру з іншими частинами композиції.

---

<sup>19</sup> Григорян Е.А. Основи композиції в прикладній графіке.- М., 1990.

Якщо центр в картині буде надмірно зрушений убік, може з'явитися невинувато порожній простір, що ослабляє сприйняття ідеї твору.

Про значення законів зору в створенні композиції і розміщенні сюжетно-композиційного центру дуже вірно сказав відомий радянський художник Г. К. Савицький : "Якщо центр композиції надмірно зміщений, скажімо, вліво, то створюється враження, що і за рамою картини ліворуч повинне тривати дія, а права сторона - незайнятий порожній простір - "розріджує" композицію, відволікає увагу глядача від основної зав'язки картини. При подібній побудові художник неправильно використовує образотворчу площину картини.

В той же час в композиції дуже рідка ідейна зав'язка береться у буквальному геометричному центрі. Така геометрична рівновага по центру йде врозрід з враженнями, що даються безпосереднім сприйняттям життя. Центр композиції може трохи переміститися убік, але не з тим, щоб віддати решту простору полотна непотрібному матеріалу або порожньому, нічим не виправданому простору. Тут треба мати на увазі закони рівноваги, відчуття заповненої полотна композицією.

Найбільш цінною є та композиція, від якої не можна нічого відняти і до якої не можна нічого додати. У художника завжди є відчуття рівноваги і насиченості композиції".

Прикладів зміщення композиційного центру по відношенню до геометричного можна привести множини. Назвемо "Повернення блудного сина" Рембрандта, "Приїзд гувернантки в купецький будинок" В.Г. Перова, "Зворотний" А.Е. Архипова.

Сюжет картини Рембрандта навіяний євангельською притчею, але художник переклав її мовою реалістичного мистецтва, попутно відсіявши безліч досить ефектних деталей. Події притчі розгортаються в різних країнах, де молодший син "розточив маєток свій, живучі розпусно", потім голодував, пас свиней і т. д. Усі перепади і несподівані обставини в долі блудного сина відбуваються впродовж тривалого часу.

На картині ж все пов'язано в один тугий вузол часу в межах дуже обмеженої просторової площі - біля входу до рідного будинку. Сліпий батько(у притчі батько бачить блудного сина, здалека біжить до нього назустріч, "ліг йому на шию і цілував його") поклав руки на плечі сина на знак пробачення. У цьому жесті прихований клубок емоцій - батьківських почуттів, що накопичилися за прожиті в тузі і тривозі роки.

Виділяючи головне, Рембрандт лише натякає на обстановку, де відбувається зустріч з молодшим сином(фігура старшого сина лише замикає композицію справа). Але це головне сильно зрушене від центру картинного поля; центральну зону займає смуга напівтемряви, в якій знаходяться служниця і ще один свідок зворушливого побачення батька з сином.

"Повернення блудного сина" - яскравий приклад децентралізованої композиції з чітко вираженим сюжетним акцентом.

Класичним прикладом поєднання композиційного центру з геометричним служать "Тамна вечір" Леонардо да Вінчі, "Оленушка" і "Багатири" В.М. Васнецова і багато однофігурних композицій. Організація простору в межах картинної площини залежить передусім від ідейного задуму автора. Реалізуючи конструктивну ідею композиції, він знаходить напрям руху фігур(чи пластичних мас) по відношенню до сюжетно-композиційного центру і їх положення в просторових планах. Наприклад, в картині "Трійка" В. Г. Перова сюжетно-композиційний центр складають діти, зображені на передньому просторовому плані. Вони втілюють долю, умови життя бідноти в дореволюційній Росії, через них художник виражає свій протест проти нелюдської експлуатації дитячої праці. Саме ідейний задум підказав необхідність висунути на перший план дітей, що везуть сани з важкою, обмерзлою бочкою води.

У картині В.А. Серова "В Смільному" сюжетно-композиційний центр - фігура В.І. Леніна - також розміщений на другому плані. Групи людей, які знаходяться на першому плані і оточують вождя, зображені так, що їх жести, погляди звернені до центру і тим самим сюди ж направляють увагу глядача.

Важливе значення для виявлення смислового центру має співвідношення розміру предметів, що входять в твір. Невдалою виявиться та композиція, в якій об'єкти центру будуть або занадто маленькими, або, навпаки, занадто великими по відношенню до інших частин і до розміру картинної площини.

Ці стосунки(чи масштабність) залежать передусім від ідейного задуму автора, а також від специфіки виду, жанру образотворчого мистецтва. Без співвідношення фігур з ідейним задумом важко виділити сюжетний центр композиції.

Не варто сильно перебільшувати масштаб фігур, що є сюжетно-композиційним центром в станковому творі. У картині В.Г. Перова "Чаювання в Мигіщах" смисловий центр співпадає з оптичним при мінімальній кількості елементів за першопланними фігурами. Низько узятий горизонт підкреслює їх огрядність, масивність.

У картині А.А. Іванова "Явище Христа народу" сюжетний центр, реабілітовуючий назву цього грандіозного полотна, значно віддалений від переднього плану і відповідно зменшена фігура головного персонажа, але він помітно виділяється своєю самотністю серед великого простору. До того ж приходу Месії чекає натовп, що зібрався на березі Йордана. Серед очікуючих і група апостолів на чолі з Іоанном Предтечою з перстом, що вказує на Христа, що повільно йде до місця хрещення, - усе це підкреслює сюжетний і смисловий центр картини.

### ***Симетрія***

Симетрія в мистецтві взагалі і в образотворчому зокрема бере свій початок в реальній дійсності, багатій симетрично влаштованими формами.

Для симетричної організації композиції характерна урівноваженість її частин по масах, по тону, цвіту і навіть за формою. У таких випадках одна частина майже дзеркально схожа на другу. У симетричних композиціях найчастіше є яскраво виражений центр. Як правило, він співпадає з геометричним центром картинної площини. Якщо точка сходу зміщена від центру, одна з частин більше завантажена по масах або зображення будується по

діагоналі, усе це повідомляє динамічність композиції і в якійсь мірі порушує ідеальну рівновагу.

Правилом симетрії користувалися ще скульптори Древньої Греції. Прикладом може служити композиція західного фронтона храму Зевса і Олімпії. У основу її покладена боротьба лапіфов (греків) з кентаврами у присутності бога Аполлона. Рух поступово посилюється від країв до центру. Воно досягає граничної виразності в зображенні двох юнаків, які замахнулися на кентаврів. Наростаючий рух як би відразу обривається на підступах до фігури Аполлона, спокійно і фронтону, що велично стоїть в центрі.

Уявлення про втрачені твори знаменитих живописців V століття до н. е. можна скласти по античних вазописах і помпейських фресках, нав'язаних, як вважають дослідники, творами грецьких майстрів епохи класики.

Симетричні композиції спостерігалися і у грецьких майстрів IV - III віків до н. е. Про це можна судити по копіях фресок. У помпейських фресках головні фігури знаходяться в центрі пірамідальної композиції, що відрізняється симетрією.

До правил симетрії нерідко прибігали художники при зображенні урочистих багатолюдних зборів, парадів, засідань у великих залах і т. д.

Велику увагу правилу симетрії приділяли художники раннього Відродження, про що свідчить монументальний живопис (наприклад, фрески Джотто). У епоху Високого Відродження італійська композиція досягла зрілості. Наприклад, в картині "Свята Ганна з Марією і немовлям

Стійкість композиції викликає у глядача почуття упевненості в непереможності багатирів, захисників землі російської. Мало того, в "Багатирях" переданий стан напруженого спокою на межі переходу в дію. А це означає, що і симетрія несе в собі зародок динамічного руху в часі і просторі. [20.с.132].

### *Асиметрія*

Асиметрія по структурі до своєї протилежна явищу симетрії. Якщо композиція побудована асиметрично, то вона, як правило, не симетрична, і,

---

<sup>20</sup> Волков Н.Н. Сприйняття картини.- М., 1976.

навпаки, якщо композиція симетрична, то вона, як правило, не асиметрична. Це цілком доводить, що симетрія і асиметрія є взаємно обумовленими правилами композиції.

Якщо симетричне розташування зображуваних предметів в живописі, малюнку, декоративному панно, фресці, плакаті, у барельєфі, скульптурній групі, створює враження композиційної рівноваги і порою майже дзеркальної схожості лівої і правої частин твору, то в асиметричній композиції рівновага досягається введенням просторових пауз між предметами, які при цьому або наближаються один до одного, або віддаляються.

Рівновага досягається і через протиставлення великих і малих форм, контрастів темного і світлого, яскравого і приглушеного за кольором.

Прикладами асиметричної побудови з досягненням рівноваги композиції можуть служити такі полотна, як "Останній день Помпеї" К.П. Брюллова, "На старому уральському заводі" Б.В. Йогансона, "Роздолля" А.А. Дейнеки і багато, багато інших.

На картині "Роздолля" зображені дівчата-спортсменки, що біжать знизу, від річки, вгору, по крутому високому берегу. На другому і далеких планах відкривається широка далечінь пейзажу середньої смуги Росії. Стрімкий порив, що об'єднує дівчат, що біжать, створює враження ритму і динамічності композиції. Міра інтенсивності руху наростає з глибини і найактивніше проявляється на передньому плані. Безперечно, що композиція не симетрична.

Чергування ж світлих фігур з елементами пейзажу урівноважує динамічну композицію, що сприймається цілісним і ритмічним твором.

### ***Паралельність***

Практика показує, що не слід поміщати по краях композиції форми, паралельні рамі, якщо по сенсу не потрібно з'єднання їх з рамою, оскільки вони майже завжди оптично сприймаються такими, що як би прилипли до обрамлення картинної площини.

Прямолінійні форми допустимі поблизу краю картини лише в тих випадках, коли їх вертикалі(чи горизонталі) частково перекиваються

першопланним зображенням. Наприклад, в портреті Олександра Борро (довгий час портрет приписувався Веласкесу) фігура, що стоїть в профіль, з величезним випнутим животом ув'язнена між колоною і пілястром, які прямо паралельні рамі картини. "І вражаюче, - пише Е.А. Кібрік, - фігура його не лише стає в цих умовах комічною, але, навпаки, виходить особливо величною і потужною, а лінії пілястра і колони прекрасно тримають композицію, ніскільки її не руйнуючи".

Але це правило знаходить іноді застосування і в тих умовах, коли паралельність форм і рами на передньому плані не перекривається іншими предметами. Наприклад, в помпейських фресках ми бачимо паралельність колон і пілястрів в картині з колонами і пілястрами в архітектурі. Це наочно показує зв'язок реального простору приміщення із зображуваним у фресці, зорозв'язуючи ілюзорний простір.

#### ***Розташування головного на другому плані***

У більшості випадків головна дійова особа або група розміщується в композиції на другому плані, тоді як перший план служить як би підходом до них. Усі інші просторові плани здійснюють функцію додаткову. Разом з першим планом вони створюють оточення, обстановку для головної дії, утворюють його "декоративне обрамлення", так чи інакше пов'язане з тим, що відбувається на другому плані. Прикладами можуть служити такі твори, як "Афінська школа" Рафаеля, "Явище Христа народу" А.И. Іванова, "Воскресіння дочки Іаїра" І.Є. Ріпина, "Останній день Помпеї" К.П. Брюллова.

Картина "Останній день Помпеї" відображає трагічний момент в історії Італії. Художник вів пошуки рішення полотна, виходячи з теми. Він будував композицію на контрастах і ритмі світлих і темних плям. Головні групи фігур розташовані на другому просторовому плані. Найсильніше світло(спалах блискавки) створює контраст саме в групах на другому плані. Фігури цього плану найбільш динамічні, відрізняються тонкою психологічною характеристикою.

Перший план композиції є підходом до розгляду головного, доповнює його істотними моментами, у тому числі суміжними угрупованнями людей.

Третій план також несе значне композиційне і смислове навантаження, оскільки показує грандіозність і трагічність події і підкріплює динаміку другого просторового плану.

Композиція картини по-своєму ритмічна за рахунок чергування світлих і темних плям. Урівноваженість і цілісність твору досягається завдяки різній силі контрастів тону і кольору.

### *Портретне розташування*

Як правило, в портреті голова не повинна перевищувати натуральну величину і навіть повинна зображатися дещо менше природи, особливо якщо це погрудний портрет або одна голова. Портретна фігура може бути дещо більше (парадний портрет). Цього правила дотримується усе станкове мистецтво, включаючи натюрморт і тематичну картину, окрім історичних і батальних композицій, де передні фігури можуть бути дещо більше природи.

Голова в портретному жанрі дуже часто компонується в геометричному центрі або близька до нього. Незалежно від повороту голови ока, ніс і губи повинні знаходитися в композиційному центрі.

У зв'язку з деяким композиційним зміщенням голови вліво або управо слід мати на увазі можливість зміщення портрета вліво або управо незалежно від характеру повороту голови. Коли портрет дається в профіль, художник залишає більше вільного простору в тій стороні, куди дивиться портретируєний. Але бувають і виключення. Наприклад, в "Портрети М.Н.Єрмоловой" В.А. Серова вільного простору ззаду більше, ніж спереду. Це, очевидно, викликано прагненням художника показати Єрмолову такою, що як би вимовляє монолог перед глядачами.



## 2.2. Прийоми композиції

Художні школи різних країн і епох створювали прийоми, що відповідають завданням мистецтва свого часу. Одні прийоми композиції втрачали своє значення разом зі зникненням ідейних концепцій, їх продовжувачів. На зміну віджилим прийомам приходили інші, які породжувалися новими завданнями, що стоять перед мистецтвом.

Правила і прийоми композиції можуть варіюватися залежно від конкретного ідейного змісту твору, від жанру, виду мистецтва і, звичайно, від рівня професіоналізму автора і навряд чи можуть бути використані все одночасно (є такі правила, з яких навіть два не можуть бути застосовні одночасно, настільки вони різнохарактерні). Наприклад, строго симетрична композиція виключає прийом асиметрії, і навпаки.

Фризова композиція з ритмічним чергуванням елементів, як правило, не має яскраво вираженого сюжетно-композиційного центру. Проте в тих творах, в яких є сюжетно-композиційний центр, ритм є присутнім як організуюче начало. [21.с.168].

### *Передача враження монументальності*

Існує багато способів для передачі враження монументальності. Один з них і найбільш споживаний - показ фігури у фрагментарному виді. Будучи показаним повністю, знизу доверху, зображуваний об'єкт справляє менше враження, ніж при фрагментації. Цей прийом, майстерно використаний у багатьох витворах мистецтва, ґрунтується на законах зорового сприйняття.

### *Передача простору*

Простір у відкритому панорамному пейзажі, розгорнутому по горизонталі, здаватиметься незмірно більшим, ніж за наявності бічних перешкод у вигляді будівель, дерев або інших предметів. Тут також діють закони зорового сприйняття. Яскраві приклади такої передачі простору - "Лісова далечінь" И.И. Шишкіна, "Оповідь про Урал" В.Н. Мешкова.

---

<sup>21</sup> Шорохов Е.В. Основы композиции. М., 1979.

Пейзаж "Оповідь про Урал" компоновано в сильно витягнутий горизонтальний формат. Найбільш виразні елементи пейзажу розташовані на другому просторовому плані, хоча валуни на пагорбі на передньому плані досить контрастні і добре передають простір. Пейзаж багатоплановий. За другим головним планом видно неозорий лісовий масив. Йдуть удалину пагорби, покриті лісом. Контрастність, насиченість кольору від плану до плану слабшають.

Це створює відчуття величезного простору, простору, яке посилює витягнутий горизонтальний формат.

Глибина простору в картині, де далекий горизонт прикритий горбом, що знаходиться на першому плані, високим лісом або будівлями, імітується набагато виразніше, ніж при зображенні відкритого простору. Це можна спостерігати в картині А.А. Дейнеки "Роздолля".

### *Горизонталі і вертикалі*

Композиційний прийом використання горизонтальних напрямів дає можливість передати стан відносного спокою і тиші. Наприклад, полотно В.М. Васнецова "Після Ігорева побоїща" побудовано в горизонтальному форматі, що відповідає напрямку площини поля битви, зображеного на ній. Горизонтальний формат краще виражає зміст і в картинах "Нічне" А.И. Куїнджі, "На Шибке все спокійно" В. В. Верещагіна.

Використання паралельних вертикальних напрямів підкреслює стан парадності, величі, підведеної. Прикладом цього служить, наприклад, урочиста композиція Пюви де Шавана в паризькій Сорбонні "У джерела пізнання", аналогічне враження складається від колон грецької архітектури або споруд в готичному стилі.

### *Діагональні напрями*

Композиційний прийом використання діагональних напрямів сприяє посиленню або послабленню руху. Це можна побачити в картині В.И. Сурикова "Бояриня Морозова", де напрям руху саней, хлопчика, що біжить, а також розташування окремих фігур і натовпу дане по діагоналі, з нижнього правого

кута у верхній лівий. Безумовно, художник користувався тут цілим арсеналом композиційних закономірностей, правил і прийомів.

Так, композиція картини побудована з урахуванням такої закономірності, як швидше зорове сприйняття навколишнього предметного світу зліва направо, чим справа наліво. (Ця закономірність, можливо, пов'язана з нашою звичкою читати і писати зліва направо.) Зображення руху по діагоналі зліва направо або паралельно площини картини активізує сприйняття руху, а діагональне справа наліво дещо послабляє. У "Боярині Морозової" показаний напрям руху справа наліво, т. е. уповільнений рух.

Побудова композиції по діагоналі дозволяє також показати значну міру глибини простору.

### 2.3. Засоби композиції

Правила, прийоми і засоби композиції розвиваються, збагачуючись творчою практикою нових поколінь художників. Ті правила і прийоми, які давали можливість художникам домагатися найкращих результатів в передачі явищ дійсності, в створенні художнього образу, набували значення для подальшого розвитку образотворчого мистецтва.

Засобами композиції є лінія, штрихування (штрих), пляма (тональне і колірне), лінійна перспектива, світлотінь, повітряна і колірна перспективи.

Тут названі лише основні засоби композиції. Історія образотворчого мистецтва накопила безліч способів відображення реальної дійсності в художніх образах. Усі ці засоби просто неможливо перерахувати. Тому ми і обмежилися лише основними, які допоможуть початкуючим художникам плідно працювати над композицією.

#### *Лінія*

Лінію, безумовно, можна розглядати як одно з основних засобів образотворчого мистецтва в цілому. Лінією користуються і в тривалому малюнку, і в короткочасних нарисах, і в ескізах композицій. Лінія, проведена рейсфедером, на усьому своєму протязі однакова по товщині, але для художніх цілей ця креслярська лінія непридатна - вона одноманітна, безживна, невиразна.

Лінія лежить усіма своїми точками на поверхні аркуша паперу і цим як би утримує зображення в межах формату, підкреслюючи двомірність площини. Проте в лінійному нарисі можливе рішення і просторових завдань.

Контурна лінія укладає форму предмета. Незважаючи на те що на площині проведені тільки лінії, створюється враження, що усередині контура тон зображеного предмета темніший або світліший, ніж фон площини, що оточує його. Виникає ілюзія силуету предмета світлою плямою на фоні, що здається темніше, ніж він є насправді. Більше того, лінійний малюнок може передати враження об'єму предмета.

Це досягається, по-перше, тим, що лінія будує форму в пропорціях і в перспективі, по-друге, тим, що лінія змінюється по своїй товщині, а, отже, і по

силі звучання. Навіть незавершена, вона здатна виконувати одночасно декілька функцій: відмежовувати форму, komponувати зображення, визначати характер і рух усієї форми, її пропорції і т. д. Плавність, плинність і спрямованість лінії при нанесенні контура дозволяють виявити пластичні якості форми.

Практичну роботу над композицією найчастіше розпочинають з лінійного малюнка. У ній знаходять відображення і подальші ескізи композиції, що більше пропрацювали.

### ***Штрихові лінії***

Штрихові лінії можуть бути довгими, короткими, товстими за бажанням того, що малює, поступово і плавно переходити в тонкі, ледве помітні "павутини". Пластичні якості динамічної штрихової лінії при умілому користуванні відкривають багаті художньо-мистецькі і технічні можливості. Вони здатні надавати зображенню об'ємно-просторові якості. Різна товщина штрихових ліній у світловій і тіншовій частинах об'ємної форми дозволяє передати глибину простору.

Безліч паралельних або таких, що перехрещуються штрихових ліній створюють так звана штрихова тональна пляма необхідної сили.

Разом з лінією штрихи використовуються в процесі первинної розробки композиції.

### ***Пляма***

Пляма(тональне і колірне) має велике значення як в нарисах і замальовках, так і в роботі над ескізами композиції. Необхідність застосування тональної плями в якості графічного засобу виникає головним чином при рішенні наступних завдань композиції : для виявлення або підкреслення об'ємності форми, для передачі її освітленості, для показу сили тону в забарвленні форми, фактури її поверхні з метою передачі глибини простору, що оточує об'ємну форму.

Тональна пляма використовується і для того, щоб вже в ескізі композиції вирішити тональні контрасти, які закладають основу виразності. [22.с.159].

---

<sup>22</sup> Григорян Е.А. Основы композиции в прикладной графике.- М., 1990.

На силу звучання тональної плями, утвореної усередині контура паралельними або такими, що перехрещуються штрихами, впливають ширина штрихів і світлих проміжків між ними, властивості графічного матеріалу і техніка нанесення його на образотворчу площину.

В деяких випадках тональна пляма наноситься на початку роботи, а потім вже уточняється контур форми. Нерідко в нарисах, замальовках, ескізах композиції використовуються одночасно лінія, штрих і тональна пляма(чи комбінація: лінія і тон), а також колірна пляма, коли необхідно передати контрасти тональні і колірні. Тональна пляма завжди дається на фоні світлішому, ніж воно саме, інакше пляма не читатиметься. Колірну пляму краще всього показувати в оточенні, відношенні до інших кольорів.

Тут йдеться про колірні контрасти, які здатні будувати основу виразності композиції.

### ***Світлотінь***

Світлотінь як засіб композиції застосовується для передачі об'єму предмета. Міра рельєфності об'ємної форми пов'язана з умовами освітлення, що має безпосереднє відношення до вираження конструктивної ідеї твору. До того ж міра освітленості зображуваного робить значний вплив на характер колірних і тональних контрастів, на урівноваженість, взаємозв'язок частин і цілісність композиції.

Тракування об'єму і освітленості об'єктів залежить від світлотіньових об'єктів, що утворюють всілякі контрасти тіні, півтіні і рефлекси, наділені своїми колірними якостями і властивостями.

### ***Закони лінійної, повітряної і колірної перспективи***

У об'ємно-пластичних творах важлива роль належить дії законів лінійної, повітряної і колірної перспективи. Навіть елементарна образотворча грамота вимагає обліку перспективних змін зображуваних предметів, що займають своє місце в реальному просторі. Це стосується зміни висоти кожного предмета, ширини і довжини його поверхонь, що йдуть в глибину просторових планів.

При передачі в композиції ілюзії простору необхідно пам'ятати про закономірності повітряної і колірної перспективи. Суть повітряної перспективи полягає в тому, що вираженість різного виду контрастів (світлотіньових, колірних, величинних і т. д.) на ближніх до нас об'єктах буває найбільш сильною, але у міру видалення предмета в глибину контрасти світла і тіні на його поверхні слабшають. Дія повітряної перспективи пов'язана з мірою прозорості, чистота і товщина повітряного шару атмосфери, що закутує предметний світ.

Це слід враховувати в графічній і тим мальовничішій композиції. Разом зі зміною тонових, т. е. світлотних, стосунків на різних просторових планах міняється і сила контрастів колірних. Відбувається це також під впливом шару повітря, що фільтрує світлові промені, колірного спектру, що затримує частину, або звучання, що змінює його. Тут потрібно мати на увазі наступне. З поступовим видаленням об'єкту від переднього плану слабшає його колірна насиченість і колір його стає холодніше.

Скажімо, ліс на передньому плані сприймається зеленим, а на далекому бачиться синьо-зеленим або навіть блакитним.

### ***Композиція станкової картини***

Станковий живопис, з одного боку, базується на загальних законах композиційної творчості, з іншого боку, має свою специфіку, свої особливості, властиві тільки цьому виду образотворчого мистецтва і що проявляються в кожному жанрі станкового живопису (натюрморт, пейзаж, портрет і т. д.) по-своєму.

## ВИСНОВОК

Вивчивши закони композиції та її засоби, можна сказати, що композиція є найважливішим організуючим компонентом художньої форми, що надає твору єдність і цілісність, підпорядковує його елементи один одному і усьому задуму художника.

Композиційне рішення в образотворчому мистецтві пов'язане з розподілом предметів і фігур в просторі, встановленням співвідношення об'ємів, світла і тіні, плям кольору тощо.

Можна з упевненістю сказати, що жоден урок не може існувати без базових знань і навичок по композиції.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Алехин А.Д. Образотворче мистецтво: Художник. Педагог. Школа.- М., 1985.
2. Алехин А.Д. Про мову образотворчого мистецтва.- М., 1973.
3. Беда Г.В. основи образотворчої грамоти.- М., 1989.
4. Волков Н.Н. Сприйняття картини.- М., 1976.
5. Голубева О.Л. Основи композиції.- М., 1985.
6. Григорян Е.А. Основи композиції в прикладній графіке.- М., 1990.
7. Іконников А.В., Степанов Г. П. Основи архітектурної композиції.- М., 1971.  
Мистецтво: Живопис. Скульптура. Архітектура.- М., 1987-1989.
8. Кібрік Е. Об'єктивні закони композиції в образотворчому мистецтві, .- М., 1986.
9. Кузин В.С. Психологія.- М., 1982.
10. Лебедєва Е.В, Чорних Р.М. Мистецтво художника- оформителя.- М., 1981.
11. Левін С.Д. Бесіди з юним художником.- М., 1988.
12. Любимов Л.Д. Мистецтво древньої Руси.- М., 1981
13. Шерехів Е.В. Основи композиції. М., 1979.
14. Шерехів Е.В. Композиція. М., 1986.