



MƏRDAN MƏMMƏDOV

**TƏSVİRİ İNCƏSƏNƏTİN
İFADƏ VASİTƏLƏRİ**



M.Abdullayev. “İmadəddin Nəsimi”. 1973.

ISBN: 979-8-89695-334-0



Copyright © 2026 by SEM publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of

SEM Publishing House®

(The Licence Number of Publicator: 2019/78643)

AZERBAIJAN AZ: +994 77 331 98 24

USA: +1 631 685 0 853

E mail: sempublhouse@gmail.com
www.sempublishing.az

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

SEM Publications – 2026©

ISBN: 979-8-89695-334-0

Cover Design: Dr. Alvan Jafarov

February / 2026

Baku / Azerbaijan

Size = 16x24cm

SEM Beynəlxalq Yayın Evi

BAKI - 2026



AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
GƏNCƏ DÖVLƏT UNİVERSİTETİ

MƏRDAN MƏMMƏDOV

TƏSVİRİ İNCƏSƏNƏTİN
İFADƏ
VASİTƏLƏRİ

(dərs vəsaiti)

Bakı - 2026

ISBN: 979-8-89695-334-0



**Kitab böyük Azərbaycan şairi
İmadəddin Nəsiminin 650 illik yubileyinə həsr olunmuşdur**

Mətnin müəllifi: **Mərdan Mürsəl oğlu Məmmədov**
*pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent*

Nəşr redaktoru: **İslam Sadıq**
Filologiya elmləri doktoru

Elmi redaktor: **Vidadi Xəlilov**
*Azərbaycan Respublikasının əməkdar
müəllimi, akademik, professor*
Ziyadxan Əliyev
*Azərbaycan Respublikasının əməkdar
incəsənət xadimi sənətşünaslıq üzrə
fəlsəfə doktoru, dosent*
Şaiq Məmmədov
*Azərbaycan Respublikasının əməkdar
rəssamı, pedaqogika üzrə fəlsəfə
doktoru, professor*

**Mərdan Məmmədov. Təsviri incəsənətin ifadə vasitələri.
(Dərs vəsaiti), (Təkrar nəşr) SEM Beynəlxalq Yayın Evi
Bakı, 2026, 162 səh.**

Dərs vəsaitində Təsviri incəsənətin növlərinin, dizayn, teatr-dekorasiya sənətinin və kinetik sənətin ifadə vasitələri, onların işlənməsində lazım olan material və avadanlıqlar barədə məlumatlar verilir. Təsviri incəsənətin hər bir növünə aid şərh zamanı əyani olaraq illustrasiyaların verilməsi materialın oxunaqlığını və dərk edilməsini daha da artırır. Kinetika sənəti haqqında ədəbiyyatda ilk dəfədir ki, məlumat verilir. Dərs vəsaiti Ali və orta ixtisas məktəblərinin Təsviri incəsənət istiqəmətlə ixtisaslara yiyələnən bütün tələbələrə və müəllimləri üçün nəzərdə tutulub.

*Gəncə Dövlət Universitetinin Elmi Şurasının
21 may 2019-cu il tarixli 5/157 sayılı qərarı ilə təsdiq edilmişdir.*

GİRİŞ

Təsviri incəsənət bir qayda olaraq rəssam və tamaşaçının dialoqu, mübahisəsi və mərhəmətə söhbəti kimi qəbul olunur. Ciddi sənət əsəri yaratmaqla rəssam yolun ona aid olan hissəsini keçmiş olur. Onun əsərində müəllifin ciddi niyyətin əksi və duyğusu, kəskin müşahidəsi və zəngin fantaziyası, aydın ifadə olunmuş fikri və sözlə ifadə olun bilməyən hissləri, başqaları üçün duyulası əhəmiyyət kəsb edən məna-məzmun yükü ifadəsini tapmış olur. Yolun qalan hissəsini isə bilavasitə tamaşaçı keçməlidir. Onun qarşısında gördüklərini düzgün başa düşmək və dərinlən duymaq, rəssamın nə demək və ifadə etmək istədiklərini müəlliflə birlikdə hissi “yaşamaq” durur.

Ona görə də tamaşaçı hər bir tabloun, rəsmın və heykəlin qarşısında dayananda duyğularını və müşahidə etmək hisslərini cəmləşdirməli, təxəyyülünü pərvazlandırmaqla yanaşı, topladığı həyatı təcrübəni onlara əlavə etməklə görə biləcəyi yeniliyə və gözlənilməz bədii ifadələrə qarşılaşa biləcəyinə hazır olmalıdır. Bununla belə demək lazımdır ki, hər bir təsviri sənət əsərinin əhatəli dərki tamaşaçısından incəsənətlə səmərəli təmasa imkan verən bu sahənin əsas qanunauyğunluqları barəsində müəyyən hazırlıq və bilgili olmağı tələb edir. Bu cür hazırlığın başlıca məzmun daşıyıcısı incəsənət vasitəsilə estetik tərbiyənin inkişaf etdirilməsi, davamlı olaraq sərgilərə, muzeylərə və sənət saxlanclarına baxışların təşkili, yeri gələndə fərdi yaradıcı potensialının müstəqil şəkildə sınıanması ola bilər.

Bu mənada təqdim olunan dərs vəsaiti oxucuları təsviri sənətin müxtəlif növləri və onların hər birinin yaradılmasında tətbiq olunan əsas bədii vasitələri və onların mənşəyi barəsində söz açmaqla, onların bədii əsərlərin ərsəyə gətirilməsində əhəmiyyəti ilə tanış etmək məqsədi daşıyır.

Qeyd edək ki, çoxsaylı bədii vasitələri nəzərdən keçirməklə, onların səciyyəvi xüsusiyyətlərinə bələd olanda, yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, əhəmiyyətli və istedadın göstəricisi olan hər bir sənət əsəri həmişə bütün bu elementlərin - ayrıntıların üzvi birliyinin nəticəsində yaranır. Ona görə də biz yalnız əyanilik xatirinə əsərin digər hər hansı bədii elementlərindən -ayrıntılardan biri haqqında ayrıca söz açə bilərik. Məsələn, rəngdən danışarkən biz yalnız şərti və çox qısa müddətə əsərdəki rəsmətmə, kompozisiya, ümumiləşdirmə və s. unuda bilərik. Əslində isə rəssamın hər bir əsərdə istifadə etdiyi bütün vasitələr qovşaqlı, bitişik və bir-biri ilə əlaqəlidirlər. Onların hamısı bir-birindən ayrılmaz olmaqla, əsərin bədii ideyasının ifadəsində və açılmasında fəal iştirak edirlər.

Odur ki, cəlbədicə bədii obrazın yaradılmasında rəngin, rəsmətmənin və kompozisiyanın xüsusiyyətlərinə və müəllifin onlardan bədii formanın zəngin imkanlarının üzə çıxarılmasında istifadəsinə bələdçilik, heç şübhəsiz tamaşaçını incəsənəti daha dərinədən dərkinə yaxınlaşdırır...

ÜMUMİ BƏDİİ VASİTƏLƏR TƏSVİRİ İNCƏSƏNƏTİN NÖVLƏRİ HAQQINDA

Mövcud incəsənətin növlərini üç qrupa bölmək olar. Onlardan birinə hadisələri görünən məkan da baş verməklə müəyyən zaman çərçivəsini əhatə edən dramatik və musiqili tamaşalar, kinofilmlər, müxtəlif teatralaşdırılmış proseslər, kinetik sənəti əhatə edən müvəqqəti - məkan incəsənəti aiddir.

İkinci qrupa müvəqqəti mahiyyətli, yəni mövcudluğu-ifası yalnız zaman kəsiyi ilə ölçülən sənət növləri – musiqi ifası, poeziya, bədii ədəbiyyat aiddir. Bu iki qrupa aid əsərlərin qavranılması müəyyən zaman tələb edir. Bunu təkcə hər bir əsərin başlanğıca və sonluğa malik olması yox, həm də bu müəyyən davamiyyət müddətinin əsərin müəllifin düşüncələrinə cavab verən bütövlüyünü və ayır-ayrı epizodlarını duymağa, onun haqqında tam təəssürat yaratmağa xidmət etməsi şərtləndirir.

Üçüncü qrupu real zamanda inkişafdan-hərəkətdən məhrum olan əsərlərdən ibarət sənət təşkil edir. Bunlara tablolar, heykəllər, rəsmlər, dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri (xalçalar, vazalar, zinət əşyaları və s.), memarlıq tikililəri və onların interyerləri aiddir. Bu qrup özündə statikliyi, hərəkətsizliyi və zamana görə dəyişməzliyi ilə fərqlənən məkan sənətlərini birləşdirir.

Məkan sənətləri iki böyük qrupa bölünür. Onlardan birini insanı gündəlik həyatında əhatələyən şəxsi əşyaları

təşkil edir. Bura bədii forma-biçim həllinə malik olan quraşdırılmış və yaxud bəzədilmiş hər cür əşyalar aiddir. Bu əşyaların bədii quraşdırılmasını özündə ehtiva edən funksiyalı-məkan sənəti olan dizaynın məhsulları - mebel, avtomobil, məişət əşyaları və sairədir.

Digər sənət növlərində əşyaların bədii görüntüsü yaradılır və bu da “təsviri incəsənət” adı altında birləşirlər. Bu yerdə əlavə edək ki, çox vaxt məkan təsviri sənət nümunələri arasında ciddi bölgü aparmaq mümkünsüz olur.

Rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq təsviri sənətin əsas növləri sayılırlar. Onların hər biri müxtəlif materiallardan istifadə etməklə ətraf mühiti özünəməxsus tərzdə əks etdirirlər. Rəngkarlıq bunu gerçəkliyin malik olduğu rəng zənginliyini real ifadə etməklə, qrafika xətt-cizgi və işıq-kölgənin köməkliyi ilə, heykəltəraşlıq isə duyulması üçün üçölçülü formalar vasitəsilə gerçəkləşdirir. Dərs vəsaitinin sonrakı fəsilərində onların hər birinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən söz açılacaq.

Rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq əsərlərinin görkəmi və məzmunu onların hansı məqsədlər üçün istifadə olunacağından və digər səbəblərdən asılı olaraq köklü şəkildə dəyişə bilər. Odur ki, incəsənətin bu növləri dəzgah, monumental və dekorativ-tətbiqi sənət sahələrinə də bölünürlər. Əlavə edək ki, “dəzgah” adı rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq kimi təsviri sənət əsərlərinin onların icrası üçün xüsusi hazırlanmış dəzgah-ləvazımat üzərində yerinə yetirilməsi ilə əlaqədar yaranmışdır. Dəzgah sənəti nümunələrinin səciyyəvi xüsusiyyəti onların hansısa konk-

ret bir məkan üçün nəzərdə tutulmamasıdır.

Dəzgah rəngkarlığı, qrafika, heykəltəraşlıq və rəsm əsərlərinin düzgün və tam-əhatəli qavranılması üçün onlar tamaşaçının görə və məna-məzmun yükünü duya biləcəyi tutumda- kifayət qədər yaxşı işıqlandırılmalıdırlar. Ancaq dəzgah sənəti nümunələrinin bu sırf zahiri əlamətləri arxasında onun daha önəmli keyfiyyəti və xassəsi gizlənir. Bu da belə əsərlərin ayrı-ayrılıqda hər bir tamaşaçıya yönəldilməsidir, Odur ki, dəzgah sənəti nümunələri yaradan rəssam ifadə etdiyi fikrin tamaşaçısına ünvanlı ötürülməsinə, onun hisslərinə toxunmağa-duyğulandırmaya çalışır.

Ancaq dəzgah rəngkarlığı, qrafika və heykəltəraşlığından əlavə monumental rəngkarlıq və monumental heykəltəraşlıq da mövcuddur.

Qeyd etdiyimiz kimi, əgər dəzgah sənəti nümunələri ayrı-ayrı fərdlərin qavranılması üçün işlənilməklə, hər hansı konkret məkanda mövcudluğu nəzərdə tutulmayıbsa, əksinə, monumenal əsərsə konkret yer və məkanla bağlı olmaqla yanaşı, çoxlarının ona eyni zamanda baxa və qiymətləndirə bilməsi üçün yaradılır. Monumental rəngkarlıq əsərləri adətən böyük ölçülərdə çoxsaylı insanların tez-tez bir araya gəldiyi, təntənəli tədbirlərin keçirildiyi ictimai tikililərin divarlarında yer alır. Monumental heykəllər isə şəhər meydanlarında, əhəmiyyət kəsb edən tarixi məkanlarda, tikililərin, saray və məbədlərin yanında ucaldılır və yaxud da daxilində yerləşdirilir. Bütün bunlar öz növbəsində onların bütün mənələrdə böyük ictimai əhəmiyyət kəsb etdiyindən xəbər verir.

Yaradıldığı materiala, tətbiqinə və məqsədinə görə seçilən, amma özündə rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq elementlərini birləşdirən çoxsaylı dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrini də müəyyən mənada təsviri incəsənət növlərinə aid etmək olar. Belə ki, dekorativ sənət əşyalar forma verməklə yanaşı, onların üzərinin əlvan təsvirlərlə bəzədilməsini özündə ehtiva edən yaradıcılıq növüdür. Belə əşyalar bəzən yalnız məişətdə istifadə çərçivəsindən çıxmaqla, yaşayış məkanlarının və yaxud ictimai əhəmiyyətli tikililərin bəzəyinə çevrilir.

Bununla yanaşı tətbiqi sənət həm də mebelin, geyimin, qab-qacağın hazırlanmasını nəzərdə tutmaqla, həmişə qarşısına funksionallıqla gözəlliyin qovşağının əldə olunması vəzifəsini qoymuşdur. Elə bu mənbəyin əsasında da XX əsrdə əşyaların bədii formada birləşdirilməsi ilə məşğul olan dizayn sənəti yaranmışdır.

Dekorativ-tətbiqi sənət hələ qədim dövrlərdə məlum olmuşdur. Zamanın axarında bu sahədə yaradılan, çoxsaylı forma-biçiminə və zəngin naxış örtüyünə görə insanlara gərəkli olmaqda davam edən həmin sənət nümunələri bu günümüze bir çox tanınmış sənətkarlarla yanaşı, neçə-neçə naməlum ustadın nəhayətsiz fantaziyasını və gözəllik duyumunu çatdırmışdır. Bu yerdə deyək ki, kitab tərtibatını da müəyyən dərəcədə dekorativ-tətbiqi sənətə yaxın hesab etmək olar. Belə ki, burada üz qabığının və səhifələrin basma üsulu ilə bəzədilməsindən əlavə, əlyazmasının - ədəbiyyat nümunəsinin məzmununu əyaniləşdirən miniatür üslublu illüstrasiyalar yer alır.

Təsviri sənətlə əlaqəli olanların sırasında hazır dramaturji materialın bədii həllinin əyaniləşdirilməsinə yönəli kino, teatr və televiziya da tətbiq olunan dekorasiya sənətinin də adını çəkmək olar.

Bunlardan əlavə təsviri incəsənətdə plakat sənəti də mövcuddur. Ondan təbliğat, reklam, elan, texniki təhlükəsizlik və s. məqsədlər üçün istifadə olunması onun tətbiq sahəsinin kifayət qədər geniş olduğunu təsdiqləyir. Bütün bu plakatlar üçün səciyyəvi xüsusiyyət cəlbedicilik, müşahidənin münasibliyi və bədii lakonizmdir.

İndiki müasir dövrdə çox vaxt bədii fotonu və foto-montajı da təsviri incəsənətə aid edirlər. Bədii fotoya dəzgah sənətləri üçün səciyyəvi olan tamlıq və obraz bütövlüyü, kompozisiyanın ciddiliyi, mövzunun məzmunundan qaynaqlanan psixoloji ifadəlilik xasdır. Foto materialların toplanmasını və bir-neçə fotonun əlaqəli təqdimatını özündə birləşdirən montaj işi, öz-özlüyündə həm də sənədli inandırıcılığı ilə fərqlənən foto sənətinin bədii imkanlarının diapazonunu duyulası dərəcədə genişləndirir. Elə dəzgah sənəti xüsusiyyətlərini daşdığına görə bədii fotodan plakatda, sərgi tərtibatlarında, nəşriyyat işlərində geniş istifadə olunur.

Təsviri incəsənətin müxtəlif növləri haqqında bu qısa tanışlıqdan sonra biz dərs vəsaitinin başlıca məqsədinə - bədii ifadə vasitələrinin və təsvir dilinin şərhinə keçə bilərik. Öncədən deyək ki, hər bir sənət əsərində birincisi onların hamısı üçün ümumi olan, ikincisi yalnız həmin növ üçün tipik hesab edilən, üçüncüsü yalnız həmin sənət nü-

munəsi və onun müəllifi üçün səciyyəvi olan vasitələrdən istifadə olunur.

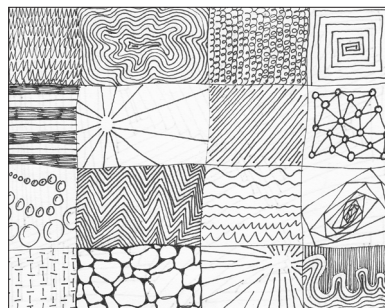
Əvvəlcə ümumi bədii vasitələrdən, sonra isə rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlıq kimi növlərin səciyyəvi ifadə vasitələrindən söz açacağıq. Bu fəsillərdə söhbətlərin əsasını daha çox rəngkarlıq, qrafika və heykəltəraşlığın dəzgah və monumental formaları barəsində məlumatlar təşkil edəcək. Dekorativ-tətbiqi sənətin təsvir dilinin özəllikləri barəsində dərs vəsaitinin sonunda ümumiləşdirilmiş şəkil-də danışılacaq.

RƏSM VƏ XƏTT

Rəsm və xətlər təsviri incəsənətin önəmli vasitələrindən hesab olunur (şəkil 1, 2). Bu fəsildə biz rəsmi və xətləri bir-biri ilə sıx əlaqədə olan, təsvirdə müəyyən formanın axtarış tapılmasına yönəli ümumi bədii vasitə kimi nəzərdən keçirəcəyik.



1. Rəsm nümunəsi.



2. Müxtəlif formalı xətlər.

Əvvəlcə rəsmlə xətlər arasındakı qarşılıqlı əlaqənin necəliyini aydınlaşdırmaq lazımdır. Daha çox xətlərlə yerinə yetirilmiş təsvirləri rəsm adlandırırlar. Ancaq heç də bütün rəsmlər xətlərdən ibarət olmur. Rəsmətmə ustalığı elə formanın dəqiqləşdirilməsi çətin, konturların aydın hiss olunmadığı və əsasən geniş yaxı manerasının tətbiq olunduğu rəngkarlıqda da təzahür edə bilər.

Dediklərimizi əyaniləşdirilməli olsaq, onda göz önünə milli rəngkarlıq nümunələrini misal göstərmək mümkündür. Tahir Salahovun neftçi əməyini tərənnüm edən tablolarındakı (şəkil 3) obrazların konstruksiyalarında, Nadir

Əbdürrəhmanovun dağ adamlarına həsr olunmuş lövhələrindəki əməkçilərin səciyyəvi geyimlərinin əlvanlığında, Toğrul Nərimanbəyovun milli adət-ənənələrimizin şux boyalarda hifz olunan ecazkarlığında, Səttar Bəhlulzadənin təbiət motivlərində təsvir etdiyi gözəlliyin “iz”lərindəki inandırıcılığın kökündə - yaxıların hərəkətində forma-biçimi qabardan inamlı rəsmetmənin durduğunu görmək mümkündür (şəkil 4). Odur ki, mahiyyətə rəngkarlığa aid edilən belə bədii həll nümunələrindəki yaxıları da rəsmetmə ifadəsi kimi qəbul etmək olar. Əminliklə demək olar ki, xətt istənilən rəsmnin əsasını təşkil edir.

Xəyalən təsəvvür edilən və yaxud da artıq gerçəkləşmiş xətlər təsvir edilən əşyanın mərkəzi oxunu, onun mütənasibliyini, rakurslarını, əyilmələrini və dönmələrini göstərir və sxematik olaraq həcməlin konstruksiyasını ifadə edir. Yalnız rəssam tərəfindən formanın əsası tam təqdim olunanda, əşyanın özünün varlığını-necəliyini ifadə etmək olar. Bundan sonra bir qədər əvvəl qabarlıqlığı önəmli olan xətlərin görünüşü yox ola və yaxud ikinci plana keçirilə bilər. Bu halda onun mövcudluğu görünməz olsa da, təsvirin konstruksiyasının sahmanlığında varlığını təsdiqləmiş olur.

Təbiətdə xətlər ayrıca yox, formaların bu və ya digər tutumlu sərhəddi kimi mövcuddur. Ona görə də müəyyən mənada xətlər həmişə sxematik və şərtidirlər. Bu şərtilik və sxematiklik nəinki təkcə formanın konstruktiv qurulması kimi yaradıcı vəzifə ilə bağlıdır, o həm də tamaşaçıya duyulası təsir edə biləcək emosional gücə malikdir.



3. T.Salahov. “Fəhlə portreti”. 1950-ci illər.



4. S.Bəhlulzadə. “Tut ağacları”. 1965.

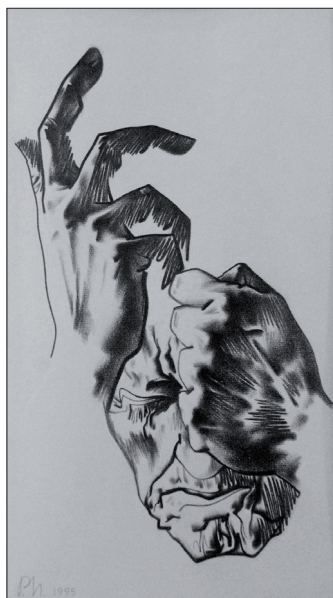
Xətt psixoloji hadisə kimi bizim əşyaları nəzərdən keçirdiyimiz zaman baxışın hərəkətinin yaratdığı - şüurumuzda həkk olan trayektoriyasıdır. Əgər görünən əşyaların formasından danışmalı olsaq, onu jestlə, baxışın istiqamətinin əlin hərəkətinə müvafiq təkrarlanması ilə izah etmək olar. Bizi cəlb edən əşyalardan alınan təəssüratdan asılı olaraq jestlər formanı olduğu kimi və yaxud təxmini ifadə edən geniş, yığcam, sürətli, sakit, inamlı, inamsız tutumlu olurdular. Mahiyyətə, rəssamın xətlərdə təsdiqlənmiş jestləri elə rəsmi yaradıcısı sayılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, rəssamlar kifayət qədər tez-tez rəsmi bu emosional tərəfini vurğulamaqla, xətlərin formaya bütün ciddiliyi ilə bağlılığından yan keçərək təsvir etdikləri əşyanın xarakteri ilə yanaşı, həm də ovqatı və rəssamın emosional durumunu ifadə edirdilər. Xətt emosional “palitra”sının bu qədər rəngarəng olmasına onu müxtəlif Azərbaycanın müxtəlif məşhur rəssamlarının (Tahir Salahov, Mikayıl Abdullayev, Toğrul Nərimanbəyov, Rasim Babayev, Səttar Bəhlulzadə, Ələkbər Rzaquliyev, Rəsul Hüseynov, Arif Ələsgərov və s.) rəsmlərini (şəkil 5, 6) müqayisə etməklə əmin olmaq mümkündür.

T.Salahovun rəsmlərindəki geniş ümumişdirmələr və “sərt”lik, M.Abdullayevin illüstrasiyalarındakı miniatür ifadəliliyi, T.Nərimanbəyovun qrafikasındakı bədii xaotiklik, R.Babayevin rəsmlərindəki lakonizm, Ə.Rzaquliyevin linoqravürlərini səciyyələndirən siluet ifadəliliyi, S.Bəhlulzadə mənzərələrində müşahidə olunan lirizm, R.Hüseynovun rəsmlərindəki yüksək qrafik icra mədəniyyəti



5. Ə.Rzaquliyev.
“Gəlin evinə qurbanlıq”. 1963.



6. R.Hüseynov.
“Ağrı”. 1995.

ti, A.Ələsgərovun litoqrafiyalarındakı xarakter zənginliyi xəttin əsərlərin müxtəlif estetika ilə yüklənməsində aparıcı rol oynadığını təsdiqləyir. Göründüyü kimi bədii tutumuna və məna-məzmun daşıyıcılığına görə bir-birindən fərqli olan bu rəsmlərdə lirizmdən faciəvilikə kimi dəyişən ovqat müxtəlifliyində hər bir sənətkarın dəstxətti ilə yanaşı, hadisə və obrazlara özünəməxsus münasibəti duyulmaqdadır. Onlarda müşahidə olunan müxtəlif cizgi məcmusunun yaratdığı çoxsaylı bədii görüntülərin hər biri özünəməxsusdurlar. T.Salahov, R.Babayev və R.Hüseynovun rəsmlərində cizgilər nə qədər qənaətlə işlədilibsə, əksinə, S.Bəh-

lulzadə, T.Nərimanbəyov və Ə.Rzaquliyevin rəsmlərində isə cizgilərdən geniş istifadə olunub. Bununla yanaşı həm bu qənaətdə, həm də cizgi bolluğunda bədii yarımçıqlıq və natamamlıq duyulmur. Bu ilk növbədə hər iki tərəfin rəsmlərinin estetikasındakı cəlbediciliyin onların bədii tutumunu şərtləndirən bütövlükdən qaynaqlanmasının nəticəsidir...

Xətlər qrafika ilə yanaşı təsviri sənətin digər – rəngkarlıq və heykəltəraşlıq kimi növlərində də tətbiq olunur. Belə

ki, həm rəngkar, həm də heykəltəraş fiqurların və əşyaların siluetin xüsusi diqqət yetirir, xəttin ifadəlilik yaratmaq imkanlarına müraciət edirlər. Bu mənada T.Salahovun süjetli tablolarında və portretlərində bədii-estetik təsir gücünün məhz rəsmətmə gücündən keçdiyi birmənalıdır. F.Əbdürrəhmanov (şəkil 7) və Ö.Eldarovun (şəkil 8) müəllifi olduğu abidələrin cəlbediciliyin dəqiq rəsmətməyə söykənən ifadəliliyə tapınması da danılmazdır. İncəsənətdə rəsm



7. F.Əbdürrəhmanov.
“Azadlıq”. 1960.



**8. Ö.Eldarov. “Elegiya”.
1988-1989.**

aparıcı rol oynadığı bir çox rəssamlıq məktəbləri və bədii yönümlər olmuşdur. Belə ki, bu halda digər vasitələr ona “təbə” vəziyyətində olublar. Dünya incəsənətində görkəmli rəsmətmə ustalarından sayılan fransız rəssamı İ.O.Enqr rəsmi incəsənətin ən yüksək vicdanlı hesab edirdi: “Rəsm heç də sadəcə konturların çəkilməsi demək deyil; onu təkcə xətlər təşkil etmir. Rəsm həm də

ifadəlilik, daxili forma, plan və modelləşdirmədir” (“Enqr sənət haqqında” kitabı, 1956). O, inadkarlıqla rəngkarlıqda ekspressiyanın əldə olunmasının ustalıqla yerinə yetirilmiş rəsmətmədən keçdiyini vurğulamaqla, onun duyulması dəqiqlik olmadan yaxşı ifadə olun bilməyəcəyini deyirdi.

Görkəmli rus rəssamı A.İvanov da rəsmətmə sahəsində böyük sənətkar olmuşdur. Onun bu sahədə kamilliyini iyirmi ilə ərsəyə gətirdiyi “İsa peyğəmbərin zühuru” tab-



9. A.İvanov. “İsa peyğəmbərin zühuru”. 1837-1857.

losu (şəkil 9) da təsdiqləyir. Əsərdə fiqurların, insan bədəninin və üzlərin qeyri-adi dəqiqlik və incəliklə ifadə olunması bunun göstəricisi sayıla bilər. Bu əsərdə yer almış müxtəlif yaşlı insanların daşdıqları psixoloji məqamların, bədənlərinin və xarakterlərinin cəlbedici və təsirli ifadə olunmasında heç şübhəsiz, sənətkarın yüksək ustalıqla tətbiq etdiyi rəsmetmənin ölçüyəgəlməz rolu olmuşdur.

OBRAZ YARATMA VASİTƏLƏRİ

Materialın imkanlarından istifadə etməklə əşyaların formasını çəkən rəssamın qarşısında, həm də müəyyən obraz məsələlərini həll etmək durur. Odur ki, materialın və rəsmnin xüsusiyyətləri tamamilə müəllifin düşüncələrində təsəvvür etdiyi obrazın yaradılmasına-əyaniləşməsinə yönəldilir. Rəssamın gerçəkliyin dərkindən və dünyagörüşündən qaynaqlanan bu xəyali əməliyyatlar məhz incəsənətin obraz yaratma vasitələrini təşkil edir.

Obraz yaratmağın əhəmiyyətinə görə birinci vasitəsi ümumiləşdirmə sayılır. Başqa sözlə desək, rəssam gördüklərində və müşahidə etdiklərində fərdi-ikonoqrafik xüsusiyyətləri vurğulamaqla, həm də obyektlərdəki başqaları üçün də səciyyəvi ola biləcək tipik və ümumi əlamətlərdən də görüntüyə gətirdiyi təsvirdə istifadə edir.

Əgər rəssam kətan və kağız üzərində, eləcə də gildə insanın və yaxud əşyanın bütün dəqiqliyi ilə güzgüvari əksini yaratmağa çalışırsa, bu halda o, yalnız gördüklərinin quruca oxşarını təsvir edir. Başqa sözlə desək, bu cür yanaşma ilə o, insanın ancaq zahiri oxşarını yaradır, onun sosial və sosioloji varlığını göstərə bilmir. Rəssam insan varlığının düzgün və dərin ifadəsinə yalnız onun və onun kimi çoxsaylı insanları müxtəlif yaş dövründə və şəraitdə müşahidə etməklə, gördüklərindən səciyyəvi xüsusiyyət və əlamətləri göz yaddaşına köçürməklə gəlib çıxı bilər. Özü də bu tipik əlamətləri elə kəskinliklə duymaq və inandırıcı təsvir etmək lazımdır ki, tamaşaçı rəssam tərəfindən ya-

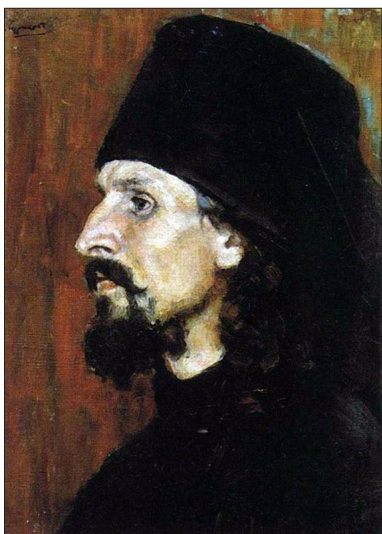
radılan bu obrazda konkretlik və fərdi xarakterlə yanaşı, həm də tipik insan surətinə xas məziyyətləri görə bilsin.

Rəssamın yaradıcılığında bu ümumiləşdirmə prosesi necə keçir? Bir çox rəssamlar inadkarlıqla elə həyatın özündə onları maraqlandıran



**10. X.Rembrandt.
“Flora”. 1634.**

və arzuladıqları səciyyəvi xüsusiyyətləri özündə yaşadan insan tipini tapmaq istəyirlər. Rəssamın qarşısına belə bir adam çıxanda da o, onu əsərində olduğu kimi təsvir etməyə çalışır. Ancaq düşünmək olmaz ki, belə görüşlərin özü də təsadüfi olur. Belə ki, adətən rəssam öz təxəyyülündə hansısa bir idealı və yaxud da prototip yaradır və təsvir etdiyi də konkret adam olsa da, bütünlükdə, daxili psixoloji və zahiri əlamətlərinə görə arzulanın obrazın estetikasına müvafiq olur. Hollandiyalı X.Rembrandtın (şəkil 10), rus V. Surikovun (şəkil 11), azərbaycanlı B.Kəngərli (şəkil 12) və Ə.Əzimzadənin yaradıcılığında obraz axtarışlarının uğurlu nəticələrinə rast gəlmək mümkündür. Onların süjetli tablo



11. V.Surikov.
“Rahib”. 1900-cu ilər.



12. B.Kəngərli.
“Qaçqın xanım”. 1920.

və portretlərindəki müxtəlif bədii-psixoloji yük daşıyıcıları olan konkret surətlərdə, zamana yaddaqalan və təsirli “bədii güzgü” tutan obrazlaşmış fiqurlar kifayət qədərdir, desək, həqiqəti söyləmiş olarıq.

Görəsən həmin müəlliflər bu cür ifadəliliyi – əhatəli məzmun daşıyıcılığını çəkdiyi portretlərdə necə əldə ediblər? Onların təhlilindən sonra bu nəticəyə gəlmək olur ki, müxtəlif kişi və qadın portretlərinin yaradılmasında rəssam həm də zəngin müşahidələrinin nəticələrindən uğurla istifadə etdiyindən, obraz umimiləşdirilmiş estetika daşıyıcısı kimi qəbul olunur və uzun zaman unudulmurlar. Müxtəlif peşə sahibi olan və bir-birindən çox fərqli həyat yolu keç-

miş bu obrazların hər birində tamaşaçıya yaxın və doğma olan mənəvi-psixoloji yaşantı ifadə olunduğundan onlar təsirli olmaqla, düşündürücü qəbul olunurlar. Bundan sonra barəsində söz açacağımız obrazlaşma və digər obraz vasitələri həm də rəssamın materialla necə işləməsi ilə bağlı olacaqdır. Bu mənada tez-tez işlədilən “ümumiləşdirilmiş forma”, “ümumiləşdirilmiş rəng”, “ümumiləşdirilmiş siluet” və s. ifadələri də təsvirin müəyyən xassəsini aid edilir və bilavasitə, kiçik-ikinci dərəcəli forma, rəng və siluetdən imtina etməklə, onların aparıcılığına və daşıyıcılığına üstünlük verməyi nəzərdə tutur.

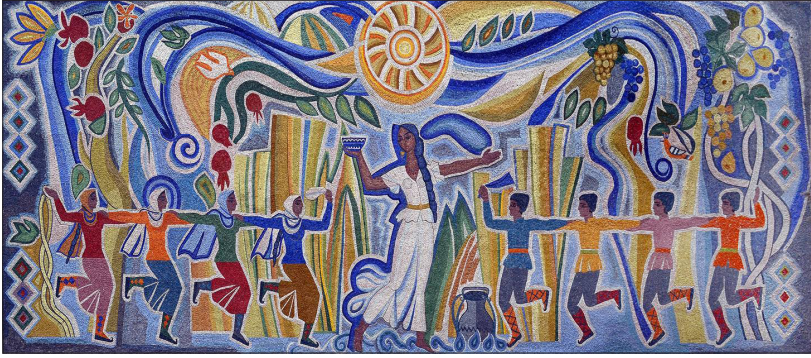
Məzmunun ümumiləşdirilməsi heç də çox vaxt ümumiləşdirilmiş formanın mövcudluğunu tələb etmir. Rus rəssamı P.Fedotov və V.Surikovun, Azərbaycan rəssamı B.Kəngərli və Ə.Əzimzadənin ərsəyə gətirdiyi kompozisiyalar buna misal ola bilər. Digər tərəfdən ümumiləşdirilmiş forma təsvirlərdə ayrı-ayrı faktların və yaxud insanların ifadəsini yox, geniş insanlar qrupunun hadisələrin, anlayış və ideyaların əksinin yer almasını arzulayır. Forma yarıdarkən rəssam bütövlükdən hissələrə doğru hərəkət edir və detalların ümumi tutumunu onun anlaşılıqlı görkəm almasına kimi dərinləşdirməkdə davam edir. Bu halda rəssam dəqiqləşdirilməsi həyata keçirilən hissə ümumi formadan ayrılmasın, onun bütövlüyünü parçalamasın.

Monumental sənətin formaları ümumiləşdirməyə daha meyilli olurlar. Bunun da səbəbi aydındır. Belə ki, mövzu baxımından ümumxalq əhəmiyyətli və mahiyyət-cə daha geniş kütləni öz ətrafına toplamaq gücündə olan

monumental sənətin ifadə dili lakonik və aydın olmalıdır. Dünya miqyasında meksikalı monumentalçı Diyeqo Rivera (şəkil 13), milli məkanda isə Oqtay Şıxəliyev (şəkil 14) və Toğrul Nərimanbəyovun mozaik və divar rəsmləri bu mənada cəlbədidirlər. Doğrudan da bu kompozisiyalarda yer almış obrazların və köməkçi ayrıntıların təqdimatında müşahidə olunan geniş bədii ümumiləşdirmələr həmin əsərlərin monumentallığını təmin etməklə, öz estetikasını əhatəli məkanda belə paylaşmaq gücündədirlər. Formaların ümumiləşdirilməsi bir qayda olaraq monumental sənətin ideya tutumundan və daşdığı məqsəddən qaynaqlanır...



13. D.Rivera.
“Meksikoda Milli sarayın tərtibatı”. 1929-1935.



14. O.Şıxəliyev. “İTV-nin həyatında mozaik panno”. 1988.

Əksər əsərlərin yaradılmasında tətbiq olunan fantaziya da obrazlı ifadə vasitələr kateqoriyasına çox yaxındır. Fantaziyanın köməkliyi ilə rəssam çox vaxt real həyatda rast gəlinməyən-əlaqələri mövcud olmayan hadisələri və halları, eləcə də müxtəlif əşyaları bir-birinə yaxınlaşdırabilir. Fantaziya bənzətmə yükü (məsələn, P.Pikassonun



15. P.Pikasso. “Döyüş”.
1959-1960.

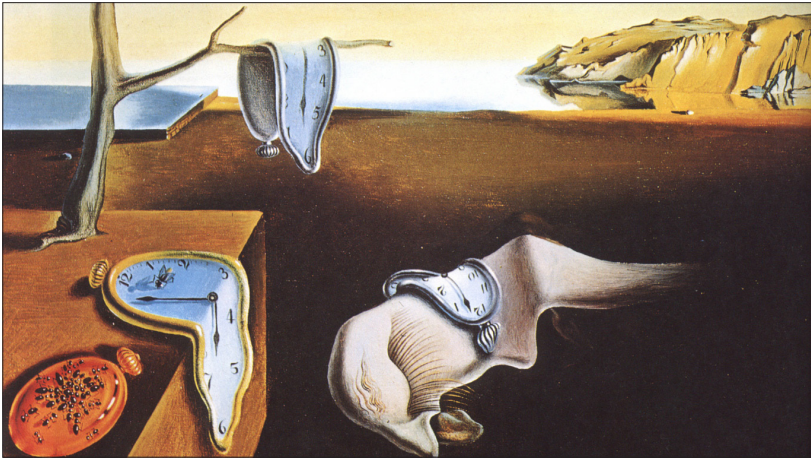
(şəkil 15) əsərlərində çox vaxt öküz güc, S.Bəhlulzadənin tablolarında səməni (şəkil 16) bahar rəmzinə ifadə edir), birləşdirici (kentavr - insan-at, xalça-təyyarə) funksiya daşıyıcısı kimi çıxış etməklə, öz-özlüyündə gözlənilməz



16. S.Bəhlulzadə. “Azərbaycan nağılı”. 1970.

formalarla ifadə olunur. Amma çox vaxt rəssam öz obrazlı fantaziyasını duyulması açıqlılıqla ifadə etmir, onları reallığa bələməklə, öz arzu və idealları ilə gerçəklik arasında uyğunluq yaradır, daima gözlənilməzliklərə tuş gəlmək istəyi ilə yaşayan insanın zövqünü oxşamış olur. Bununla belə demək lazımdır ki, incəsənətdə fantaziya heç də nəhayətsiz sərbəstlik, systemsiz uydurma demək deyildir. Belə ki, onun ən müxtəlif formalı təzahürlərində vahid və özünəməxsus qanunauyğunluq mövcuddur. Görünən fantastik bədii şərhələr də yaradıcı adamın dünyanın daxili və zahiri tutumunda təxəyyülündən qaynaqlanan ümumiləşdirmələr yaratmaq istəyinin ifadəsidir.

Dünya incəsənətində İ.Bosx və S.Dalinin (şəkil 17), M.Çyürlenis və M.Vrubelin, S.Bəhlulzadə və İ.Nurəliyevin (şəkil 18) yaradıcılığının timsalında təsviri incəsənət-



17. S.Dali. “Yaddaşın daimiliyi”. 1931.

də təzahür olunan fantaziyaya şahidlik etmək mümkündür. Bütün bu rəssamların bədii irsində müşahidə əlamətləri ilk növbədə öz qaynağını reallıqdan götürdüyündən onlar



18. İ. Nurəliyev. "Almalar və olacaqlar". 1990-cı illər.

nə qədər fantastik tutuma malik olsalar da, tamaşaçı üçün duyğulandırıcı və inandırıcıdır. Çünki, onların gerçəkliyə bədii yanaşmalarında reallıqla irreallıq arasında elə bir yanaşma nöqtəsi tapılmışdır ki, həmin fantaziyaya bələndikləri birmənalı olan motivlər nə qədər sualdoğurucu olsalar da, təbii görünürlər...

Bütün bunlarla yanaşı bəzən təsviri sənətdə fantaziyanın tətbiqinin gərəkliyi məsələsi gündəliyə gəlir: “Gerçəkliyi təhrif edən fantaziyaya ehtiyac varmı?” Təbii ki, burada təhrif deyəndə çox vaxt hadisə və motivlərə çox dəqiq - fotoqrafik yanaşmanın, ciddi dəqiqliyin olmaması nəzərdə tutulur. Amma əslində bu prosesdə rəssam gerçəklikdən götürdüyü faktları şüurunda bir qədər də cilalayır, fantaziyasının köməkliyi ilə “bədi yalan”a bələməklə, onu həm gündəlik həyat, həm də sənət üçün əhəmiyyətli estetik qaynağa çevirir. Belə fantaziya istifadədən sonra yaranmış “reallıqlar”a misal olaraq şifahi ədəbiyyat və xalq bədii yaradıcılığı nümunələrini misal göstərmək olar. Bu mənada təsviri incəsənətin dediklərimizi əyaniləşdirmək, qeyri-adi formalar yaratmaq gücündə olmasını, xüsusi qeyd etmək istərdik. Odur ki, bu cür əsərlərdə “sırf oxşarlıq” axtarmaq qənaətimizcə yersizdir. Ən yaxşısı rəssam tərəfindən yaradılan fantastik aləmiyə obrazları qəbul etmək, görünənlərin gerçəkçi-real olduğuna inanmaqdır. Bu halda heç bir əlavə müdafiyyə ehtiyacı olmayan bu cür bədii yanaşma da gerçəkliyə yaxın və inandırıcı görünə bilər.

Real həyatın kifayət qədər zəngin və nəhayətsiz dərəcədə müxtəlifliyi qarşılığında, onun incəsənət əsərlərində

əks olunması daha bir obrazlı vasitə, daha dəqiq desək, cəlbedicilik və şışirtmənin yaranmasını şərtləndirir. Bu cür bədii məziyyətlərdən istifadə insanların səciyyəvi cizgilərinin və xüsusiyyətlərinin, təbiətin və həyat hadisələrinin, əşyaların zahirinin təsvirində çox əhəmiyyətlidir.

Təsirli və dərin tutumlu bədii əsərlərin yaradılması müəllifdən böyük emosional gərginlik, həyatda hadisə və insanların səciyyəvi xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq, təsvirin təkrarolunmazlığının bu cür təqdimatının tamaşaçı diqqətinə səbəb olmasına nail olmağı tələb edir. Əksər görkəmli şəxsiyyətlər və yaradıcılar da əsl sənət nümunələrinin şışirtməyə haqqı çatdığını vurğulamışlar. Həqiqətən də əksər böyük və dərin məzmunlu əsərlər həyatda gördüklərimizin güclü dərəcədə yeniləşdirilməsi ilə incəsənətin parlaq obrazlarına çevrilmişlər. Bu mənada əgər incəsənətdə ümumiləşdirmə həyat hadisələrinin genişliklə dərkinə yol açırsa, cəlbedicilik və şışirtmə təsvir olunanların səciyyəvi cizgilərinin daha aydın ifadəsinə imkan verir. Amma bütün bunlarla yanaşı şışirtmənin miqyası və ifadə prinsipi müxtəlif sənət növlərində, janrlarda və ayrı-ayrı əsərlərdə bir-birindən fərqlidirlər. Buna məşhur meksika rəssamı L. Mendesin (şəkil 19) linoqravürlərinin, rus rəssamı P.Korinin tablolarının, S.Konenkovun heykəllərinin (şəkil 20), azərbaycanlı S.Bəhlulzadənin mənzərələrinin timsalında əmin olmaq mümkündür.

Çox vaxt əsərlərində şışirtmə və bəzən də qrotesk-siz keçinə bilməyən rəssamlar üçün ekspressiyalı ifadəlilik təkcə hadisə və insanların ifadəsi üçün yox, həm də öz



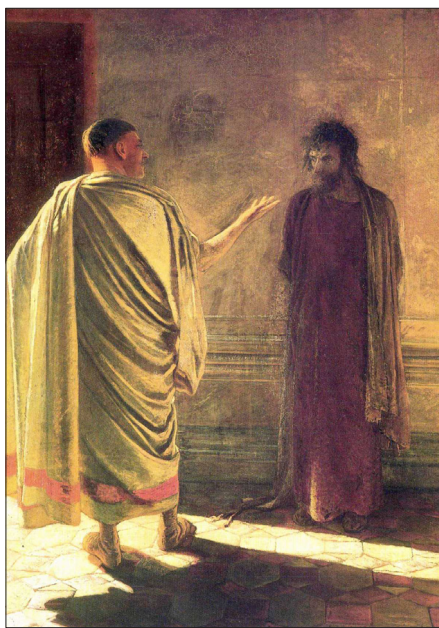
19. L.Mendes. “Yanğı”. 1930-cu illər.



20. S.Konenkov. “Tişə ustası”. 1950-ci illər.



21. F.Qoyya.
“Öz uşağını yeyən Saturn”.
1821-1823.



22. N.Ge.
“Həqiqət nədir?”.
1883.

şəxsi hiss-duygularının və arzularının bədiiləşdirilməsində lazımlı olur. Bu mənada dünyaşöhrətli ispan F.Qoyyanın (şəkil 21), holland V.Van-Qoqun, alman Q.Qrossun, rus N.Genin (şəkil 22), azərbaycanlı T.Nərimanbəyovun (şəkil 23) adlarını çəkə bilərik. F.Qoyya Fransa ilə uzunmüddətli müharibə aparan öz xalqının yaşantılarına ürək ağrısı ilə yanaşmaqla, eləcə də o dövrdəki inkvizisiyanı qrotesk vasitələri ilə təsvir etməklə, əsərlərində (“Müharibənin dəhşətləri” və “Kapriços”) yüksək dramatizmə və satirik ruhlu ekspressiyaya nail olmuşdu.

V. Van-Qoqun yaradıcılığında isə onun rəngkarlığının bütün ifadə vasitələri – rəng, rəsmetmə və texnika ekspres-siyaya bələnməş tutumdadırlar. Odur ki, onun tablolarında hər şey cəlbəedici və şişirdilmiş görkəmdədirlər.

Q. Qrossun alman burjuaziyasının əsl iç üzünü ifşa edən, onların əyyaşlığını, alverçi xislətini, kütbeyinliyini və amansızlığını göstərən tablo və qrafik əsərlərində bədii vasitələrin gərginliyi duyulmaqdadır.

N. Ge IX əsrin rus realist rəssamları arasında ilk olaraq öz əsərlərində (“Məxfi axşam”, “Həqiqət nədir?”, “Vicdan”, “Qolqofa”) dərin məzmunlu obrazların təqdimatında ekspressiyadan bədii ifadə vasitəsi kimi istifadə etmişdir. Bütün bu güclü formada əyaniləşmiş tənqid onun zamanında təzyiqlərə məruz qalmasını şərtləndirmişdir.

Dünyaşöhrətli rəssam və heykəltəraş Mikelancelo-nun demək olar ki, bütün obrazları duyulası ekspressiya və şişirtməyə bələndiyindən zamansızlığa qovuşmuş tutumdadırlar. Bunu onun “Məhşər”ndə ifadə olunan ekspressi-yanın demək olar ki, oradakı bütün obrazları əhatə etməsi də təsdiqləyir (şəkil 24).

Bütün bu dediklərimizdən sonra əminliklə demək olar ki, həm adlarını vurğuladığımız sənətkarların, həm də ruhən bu yaradıcılara yaxın olan təsviri sənət ustalarının yaradıcılığında müşahidə olunan şişirtmə, ekspressiya və yaxud qrotesk onların müxtəlif məzmunlu əsərlərinin çox fərqli estetikaya bələnməsini şərtləndirmişdir...

İncəsənətdə ekspressivlik rəssam yaşantılarının əhatələndiyi məkanın ictimai problemlərindən qaynaqla-



23. T.Nərimanbəyov. “Müjdə”. 1980-ci illər.



24. Mikelancelo. “Məhşər”. 1537-1541.

nan və kəskin tutum alan gərginliyin təzahürü kimi qəbul olunur. Ən güclü ekspressionizm dalğasının XX yüzilliyin onuncu-otuzuncu illərində alman rəssamlarını əhatə etməsi ilk növbədə baş verən müharibə, respublikanın möhkəm olmaması, iqtisadi tənəzzül, faşizmin hakimiyyətə gəlməsi ilə bağlı olmaqla, Kokoşka, Pextenşteyn, Gekkel, Diks, Holde və Diksin yaradıcılığında öz əksini tapmışdı.

Zamanında sənətdə təzahür edən “etiraz incəsənəti” faciəvi qrotesk və kəskin karikatura səviyyəsinə yüksəldilməsilə əldə olunmaqla, təsviri sənətin demək olar ki, bütün sahələrində mövcudluq haqqı qazanmışdı. Onun mövcudluğuna bir qədər “yumşaq” formalarda - realist-gerçəkçi tutumlu ifadəsinə həm də mənfi və faciəvi məzmunundan uzaq olan əsərlərin bədii həllində rast gəlmək mümkündür...

MÖVZU VƏ SÜJET

Süjet - təsviri incəsənətin bir-biri ilə əlaqəli olan çoxsaylı vasitələrindən biri hesab olunur. Belə ki, tamaşaçılar bir qayda olaraq onda məzmunun yeganə qaynağını görürlər. Ona görə də bilavasitə süjetin üzərində dayanmazdan və onun izahına keçməzdən əvvəl əsərlərdəki müxtəlif bədii vasitələrin bir-biri ilə necə əlaqələndirilməsindən və süjetin digər vasitələr arasında tutduğu yerdən, o cümlədən bədii vasitələrin quruluşundan söz açmalıyıq.

Təsviri sənət vasitələrinin quruluşu öz-özlüyündə çox fərqli olmaqla, onların hər birinin qalanlarının özündə ifiz etdiyini sərgiləyir. Bədii vasitələrin məcmusu güzgünün hər biri öz-özlüyündə əks etdirmə prosesini həyata keçirən hissələrinin cəmini birləşdirən ümumi əksətdirmə sistemi ilə müqayisə oluna bilər. Bu cür quruluş praktiki olaraq o deməkdir ki, yaradıcılıq prosesində rəssamın fikri və əlinin hər bir hərəkəti ilə obrazın bütövlüyünü düşüncələrində canlandırmaqla baş verir.

Bu mənada süjet də istisna deyil. Onun səciyyəvi özünəməxsusluğu ondadır ki, o, daha konkret şəkildə incəsənətin həyatı istiqamətini müəyyənləşdirir, sənət əsərinin gerçəkliyə oxşamasını şərtləndirir. Amma bu məsələdə mövzu və süjet anlayışını bir-birindən fərqləndirmək lazımdır. Mövzu – müxtəlif həyat hadisələrinin sənət əsərində əksi sayılır. Mövzu rəssamın davamlı müşahidələrindən sonra insanlar üçün əhəmiyyətli görünə biləcək çoxsaylı həyat hadisələrinin arasından seçilir. Mövzunun yaranma-

sında hadisələrin mənəvi birliyi prinsipi əsas amil sayılır. Ona görə də təsviri incəsənətdə məhəbbət, fədakarlıq, Xeyirlə Şərin mübarizəsi, analıq və s. kimi “əbədi” mövzular formalaşmışdır ki, rəssamlar uzun əsrlər ərzində onlara müraciət edirlər.

Süjet əslində mövzunun açımında əbədinin indiki zamanda, ümuminin konkret təqdimatında başlıca vasitə kimi çıxış edir. Süjet vasitəsilə hadisələr, müxtəlif hərəkətlər, durumlar, xarakterlər və vəziyyətlər hərəkətdə açılır-şərh olunur. Süjet dialektik olaraq mövzu ilə bağlıdır. Rəssamı narahat edən və sonradan süjetin əsasını təşkil edəcək bu və ya digər həyati hadisələr ümumi planda dərk edilir, mövzunun ifadəçisi kimi yeni cizgilərlə zənginləşir. T.Salahovun “Sənə - bəşəriyyət” (1961) tablosunda (şəkil 25) insanın kosmosa uçuşunun tərənnümünə münasibət buna misal ola bilər. Belə ki, SSRİ vətəndaşı Y.Qaqarinin kosmosa tarixi uçuşundan bir qədər əvvəl çəkilmiş bu əsər, hadisələri qabaqlayan fakt olsa, Kreml ideoloqları müxtəlif və subyektiv bəhanələrlə həmin tablonun Moskvada keçirilən Ümumittifaq sərgisində nümayişinə icazə verməmiş-



25. T.Salahov. “Sənə - bəşəriyyət”. 1961.

dilər. Rəssam arzularının az sonra gerçəkləşdiyinə sübut olan bu əsərdəki obrazların çöhrələrində yunanlı işartıları axtarmaq, incəsənəti müəyyən çərçivə daxilində inkişaf etdirməyə çalışan kommunist-ideoloqların yaradıcı təxəyyülü cilovlamaq istəyindən başqa bir şey deyildi...

Bu yerdə deyək ki, eyni bir mövzu müxtəlif süjetlərlə ifadə oluna bilər. Bu mənada keçmiş sovet təsviri sənətində əmək mövzusuna çoxsaylı tablo, heykəl və qrafika nümunələrinin həsr olunduğunu qeyd etməliyik. Digər tərəfdən vahid bir süjetdə bir çox mövzuların yer aldığını görə bilərik. Rus rəssamı N.Genin “Məxfi axşam” tablosunda (şəkil 26) mənəvi xeyirxahlıq və xainliyin qoşalaşması buna misal ola bilər.



26. N.Ge. “Məxfi axşam”. 1863.



27. A.Azərelli. “Dədə Qorqud”. 1999.

Həm mövzu, həm də süjetin sözlə ifadəsi elə də çətin deyil. Keçmiş dövrlərdən süjetlər üçün ədəbiyyat nümunələrinin qaynaq təşkil etdiyinə nümunələr gətirmək mümkündür. E.Delakruanın “Dante və Vergiliy” tablosunun Dantenin “İlahi komediya”, A.Azərellinin “Dədə Qorqud” portretinin (şəkil 27) “Kitabi-Dədə Qorqud”, A.Hüseynovun “M.Ə.Sabir” obrazının şairin “Hophopnamə”si əsasında yaranması da bunun əyani görüntüsüdür.

Mövzu və süjet adətən tabloun və yaxud heykəlin elə adında ifadə olunur. J.O.Enqrin “Çəşmə”, S.Bəhlulzadənin “Torpağın arzusu” (şəkil 28) və “Kəpəzin göz yaşları”, Ö.Eldarovun “İlin dörd rəngi” (şəkil 29) və “Elegiya” əsərlərinin daşdıqları adlarda həm də onların bədii-estetik tutumunu təşkil edən mənəvi-psixoloji yaşantılar da ifadə olunmaqdadır.

Beləliklə, süjetin dərkəi və mənə-məzmun tutumunun aydınlaşdırılması öz-özlüyündə süjetdən mövzuya, zahir-dən batılə, görünəndən ehtimal olunana yönəli hərəkəti təşkil edir. Bu yolda hər hansı əşyanın təsviri təcrübə əsasında görünənlər barəsində topladığımız bilgilərin nişanə-si-rəmzi kimi çıxış edir.



28. S.Bəhlulzadə. “Torpağın arzusu”. 1963.



29. Ö.Eldarov. “İlin dörd rəngi”. 1973.

Bu mənada P.Pikassonun məşhur “Gernika” əsərində (şəkil 30) öküzün kəlləsinin o vaxtlar ispan şəhərini vəhşicəsinə bombalayan təcavüzkar qüvvələrin rəmzi kimi



30. P.Pikasso. “Gernika”. 1937.

qəbul olunduğunu deyə bilərik. Rus rəssamı V.Serovun “Avropanın oğurlanması” lövhəsində (şəkil 31) antik mitologiyaya əsasən öküz qiyafəsində möhtəşəm Zevsin gizlənməsi də dediklərimizi təsdiqləyən hallardandır. Hər iki halda görürük ki, öküzün təsviri iki fərqli daxili vəziyyət barəsində yalnız təsəvvür yaradan maskadır...

Təsviri sənətin çoxəsrlik inkişafı müddətində məcazlı ifadənin bir çox üsulları hazırlanmışdır. Onların əksəriyyəti ədəbi qaynaqlardan götürülmüşdür. Onların arasında rəmzləşdirmə daha geniş yer tutur. Bu da insan əməllərinin, düşüncə və duyğularının hifz olunduğu ideya-bədii məzmunun daha əyani təqdimatına imkan verir.

Tanınmış fırça ustası T.Salahovun “Səhər eşalonu” tablosunda (şəkil 32) ifadə olunan rəmzi mənanı həmin əsərin incəliklə ifadə olunmuş cəlbedici və yaddaqlan estetik məziyyəti hesab etmək olar. Burada körpünün üzərindəki neft çənləri ilə yüklənmiş qatarın və alt qatda - şosse yolu ilə mədənlərə şütüyən boru daşıyan avtomobilin birlikdə təqdimatı altmışıncı illərin sənaye Bakısının rəmzi kimi qəbul olunur. Bu yerdə deyək ki, süjet həyatı inandırıcılığa tapınıbsa, onun məğzində ümumbəşəri maraqlar ifadə olunubsa, onda belə görüntülər hər bir tamaşaçıya doğma və inandırıcı görünür. Bu isə süjetin kompozisiyasının inandırıcılığı və koloriti ilə yanaşı, həm də əsərin tamaşaçını öz sehrinə sala bilən özünəməxsus emosional ovqat yükünə malik olmasını tələb edir. Təbii ki, duyulası soyuqqanlıqla belə bir ovqat daşıyıcılığını yaratmaq çətindir. Belə ki, əslində, bədiiləşdirilənlər rəssamın özünün hiss mədəniyyə-



31. V.Serov. “Avropanın oğurlanması”. 1910.



32. T.Salahov. “Səhər eşalonu”. 1958.

tinin ifadəsi kimi təqdim olunur və təbii ki, buradan da belə yanaşma-şərhin konkret formaları da çox müxtəlif cür olur.

Təsviri incəsənət əsərlərinin süjetləri üçün onun əhatəsinin və personajların harmonik uyğunluğu səciyyəvidir. Belə əsərlərin qəhrəmanları arasında qarşılıqlı anlaşıma mövcud olur və onlar vahid orqanizmin hissələri təəssüratı yaradırlar. Holland H.Rembrandt, ispan D.El Qreko (şəkil 33) və F.Qoyya, rus İ.Repin (şəkil 34) və V.Surikov, azərbaycanlı M.Abdullayev (şəkil 35), T.Salahov, A.Cəfərov və b. əsərlərində bunu görmək mümkündür. Onların əsərləri bir qayda olaraq insan psixologiyasının mürəkkəbliyinin ifadəsinə yönəli olsalar da, bu yaşantılar məcmusu həm də emosionallığa bələnmiş poetik ovqatın daşıyıcısı kimi qəbul olunurlar.

Bununla yanaşı istənilən sayda təsviri sənət əsərlərinin adını çəkmək olar ki, onlarda heç nə baş vermir, heç bir hərəkət duyulmur. Bunlara bütün natürmortları, bəzi hallarda portret və mənzərələri, heykəltəraşlıq və dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrini aid etmək olar. Doğrudan da, natürmortun süjetini bir-neçə sözlə ifadə etmək olar: yarıqaranlıq otağın divarının önündə stul, stulun üzərinə salınmış ağ süfrə, onun da üzərində meyvələr və s. Amma bütün bunlar əlaqəli məzmunə bənzəmir. Odur ki, bu yerdə məntiqə söykənən sual yaranır: "Süjetdə hərəkətin yoxluğu belə əsərlərin məzmunusuzluğuna bərabər tutula bilərmi?" Burada hərəkətin yoxluğunun onların bədii dəyərinə mənfi təsir göstərdiyini söyləmək qeyri-mümkündür. Təkcə tamaşaçı tərəfindən məzmunusuz qəbul olunmayan



33. El Qreko. “İsanın paltarınının cırılması”. 1586.



34. İ.Repin. “İvan Qroznu oğlunu öldürür”. 1883-1885.



35. M.Abdullayev. "Axşam". 1947.

nu təkcə hərəkətlə, təsvir olunan hadisə və əşyalara həyati məntiqlə yanaşma ilə ifadə olunmur. İncəsənətdə gözlənilməz - intuisiya nəticəsində tapılan bədii ayrıntıların çox vaxt əsərlərin ümumi məzmununa və obrazlar aləminə dərin təsir göstərdiyinə şahidlik etmək müm-

Rembrandtın portretlərini, Sezannın natürmortlarını (şəkil 36), Polikletin (şəkil 37) heykəllərini yada salmaqla, buna əmin olmaq mümkündür. Burada gəlinən nəticə odur ki, bədii əsərlərin məzmunu təkcə süjetlə məhdudlaşmır. Doğrudan da əsərlərin məzmu-



**36. P.Sezann. "Natürmort".
1870-ci illər.**



**37. Poliklet. “Dorifor”.
B.e.ə. 450-440-cı illər.**

kündür. Burada bədii formanın bədii gücü və məzmunu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Formanın dərkı kifayət qədər nikbin də ola bilər. Bunu P.Konçalovski, İ.Qrabar, S.Bəhlulzadə və b. natürmortlarının təmsalında görmək mümkündür. Bu əsərlərdə əşyalara göstərilən bədii münasibətdəonların gözəlliyi və ruhlandırıcı məziyyətə malik olmaları qabarıq göstərilmişdir. Forma özünün möhtəşəmliyi ilə həm qururdoğurucu, həm də təzyiq göstərici ola bilər. Onun incəlik və

zəriflik, bədbinlik və faciəvilik, sönüklük və mübarizlik təəssüratı yaratmaq gücünə malik olması da danılmazdır. Formanın hiss olunması, intuitiv olaraq dərkı və süjetin məntiqli quruluşu bir-birinə təzad təşkil etmir. Onlar rəsmın, materialın eyniliyi birmənalı olan vasitələri ilə, əlin eyni hərəkəti ərsəyə gətirilməklə vahid obraza çevrilirlər...

KOMPOZİSİYA

Hər bir əsəri yaradarkən rəssam məkanın və orada yer alan əşyaların bir-birinə konkret münasibətini dəqiqləşdirir, fiqurların tabloda, rəsmdə və heykəldə yerini müəyyənləşdirir, xətlərin və ləkələrin bir-birini tamamlaması ilə onların mütənasibliyini və ölçülərini tapır. Bütün bu bədii proses kompozisiyanın yaranmasına yönəli olmaqla, müəllif fikrinin dərin və inandırıcı açımına xidmət edir.

Tikili, tərtib etmə və birləşdirmə mənasını verən “kompozisiya” sözü əslində indiki zamanda onun məna tutumunda nəzərdə tutulanları tam ifadə etmir. Əvvəllər qədim klassik və akademik incəsənətdə kompozisiya olaraq rəssamın fiqur və əşyaları tablo, qravüra və heykəldə tarazlaşdırılmış, harmonik və nizamlı şəkildə əsərdə yerləşdirmək bacarığı qəbul olunurdu. Amma artıq XIX əsrdə realist yönlü rəssamlar kompozisiyanın yeni prinsiplərini irəli sürdülər. Onlar hesab edirdilər ki, kompozisiya hər şeydən əvvəl rəssamın təqdim etdiyi süjetin həyatı gerçəkliyini düzgün ifadə etməli, təsvir ünsürlərinin-ayrıntıların elə bir düzülüşünü əhatə etməlidir ki, görüntüyə gətirilən hadisə və xarakterlərin ideya-psixoloji mahiyyəti tam aydınlığı ilə görünsün.

Kompozisiyaya bu iki fərqli yanaşmanın bir-birinə duyulası uyğunsuzluğuna baxmayaraq, onun sonrakı inkişafı aralarındakı təzadların aradan qaldırılması və sintez xətti üzrə davam etdi. Müasir anlamda kompozisiya özün-

də əsərin yaradılmasında iştirak edən vasitələrin bütövlüyünü və birliyini əhatə edən plastik tarazlığı və həyatı inandırıcılığı birləşdirir.

Bəs kompozisiya hansı ayrı-ayrı ünsürlərdən-ayrıntılardan təşkil olunur?

Məlumdur ki, hər hansı təsvir kənarlarının və yaxud həcmnin məhdudlaşdırılması ilə mövcuddur və bilavasitə özünə xas olan ölçü və formata malikdir. Rəssamın yaradıcılığında onların seçimi təsadüfi olmur və bilavasitə əsərin ideyasının və ümumi məzmununun açımına kömək edir. Deməli, formatın və ölçünün müəyyənləşdirilməsi kompozisiyanın ilkin ünsürlərindən sayılır.

Bir vaxtlar M.Vrubel nağılvari poetik, rəmzi tutumlu devrilmiş Demon (Şeytan) obrazını (şəkil 38) yaradarkən duyulası dərəcədə uzadılmış görkəmə malik üfüqi format (139 x 387 sm) seçməklə, bu formatda Qafqaz dağlarının zirvələrinə “sərilmiş” Demonun fiqurunu yerləşdirərək, nəhəng varlığın dərin daxili yaşantıları ilə yanaşı, onun təbiət qüvvələri, zaman və məkan üzərində ağalığını göstərə bilmişdi.

Sovet incəsənətində “sərt üslub”un yaradıcısı kimi tanınan T.Salahovun “Bəstəkar Qara Qarayevin portreti” əsərində (şəkil 39) də üfüqi kompozisiyadan uğurla istifadə etməklə, görkəmli şəxsiyyətin iç dünyasında qərarlaşan yaradıcı yaşantılarının tamaşaçı tərəfindən qabarıq duyulmasına nail olmuşdu.

Məşhur rus rəssamı V.Serov isə müəllif fikrinin tam açılması üçün tamamilə fərqli format seçmişdir. O,



38. M.Vrubel. “Demon”. 1890.



**39. T.Salahov.
“Bəstəkar Q.Qarayevin portreti”. 1960.**



**40. V.Serov. "Aktrisa
M.Yermolovanın portreti".
1905.**

görkəmli rus aktrisası M. Yermolovanın portretini çəkməyə hazırlaşarkən qarşısına onun böyüklüyünü və yüksək mənəvi simasını bütün dolğunluğu ilə ifadə edə biləcək əsər yaratmaq vəzifəsini qoymuşdu (şəkil 40). Bu mənada onun portretin kompozisiyası üçün şaquli format seçməsi təsadüfi deyildi. Məhz bu cür seçim son nəticədə, uzun illər ərzində öz sənətkarlığı ilə tamaşaçıları ovsunlayan aktrisanın obrazının möhtəşəm abidə tutumu almasını şərtləndirmişdir.

Rus rəssamı İ.Levitanın və azərbaycanlı S.Bəhlulzadənin mənzərələrinin cəlbedici və təsirli alınmasında da uğurlu kompozisiya

və format seçiminin duyulası rolu olmuşdur.

İndiki halda ciddi və dərin tutumlu istənilən sənət əsərinin götursək, burada müəllif düşüncəsi ilə ölçü və formatın, obrazın xarakteri, təyinatı və materialla əlaqəli olduğunu görə bilərik. Məsələn, böyük meydanlarda və

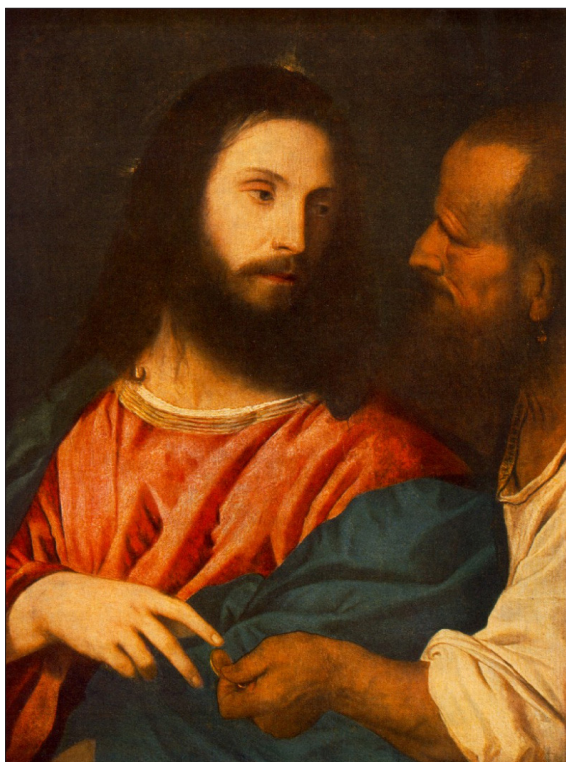
prospektlərdə, çoxmərtəbəli binaların yanında ucaldılmış heykəllər təkcə obrazlı həllinə görə yox, həm də ölçüsünə görə ümumi ansamblə müvafiq – monumental olmalıdır.

Digər bir halı nəzərdən keçirək. İncə cizgilərlə ifadə olunmuş qravürün böyük miqyasda işlənməsi nə qədər möhtəşəmlik təəssüratı yaratsa da, bu halda ondan texniki çətinliyin dəf olunması və gözlənilən diqqətli baxışa ehtiyac qalmaması onun daşdığı estetikanın azalmasına səbəb olur. Başqa sözlə desək, burada duyulası böyük ölçünün qrafikanın ənənəviləşən kiçik - məhdud məkanda incəliyi ifadə etmək kimi bədii məziyyətlərinin qabarıqlığını məhdudlaşdırır və obrazın ifadəliliyinin zəifləməsini şərtləndirir.

Rəssamın süjetə və müəllif düşüncəsinə müvafiq gələn ölçü və formatı düzgün seçməsindən sonra nələr baş verə bilər? Xatırladaq ki, bundan sonra onun həyata keçirilməsində növbəti mərhələ başlayır. Bu səth üzərində və yaxud həcmli formada təsvirin bütün ünsürlərinin - əsas kütlənin, qrupun və əşyaların yerləşdirilməsidir.

Qrupları və təsvirin hissələrini tərtib edərkən müəlliflər tablo, rəsm və heykəlin ümumi mövzusundan və ideyasından çıxış edirlər. Beləliklə, insanların iç dünyasından qaynaqlana hissələrini, onların mürəkkəb yaşantılarını qabarıq göstərmək üçün rəssamlar bir qayda olaraq fiqurları ön plana çəkməyə çalışır, personajların dərkini çətinləşdirməmək üçün məkanı məhdudlaşdırır, bir çox ünsürlərin təsvirindən imtina edirlər. Kompozisiyanın bu cür klassik quruluşuna Tisianın məşhur “Hökmdarın dinarısı” əsəri nü-

munə ola bilər (şəkil 41). Kə-
tanda yalnız iki
baş, fiqurun bir
hissəsi və iki
əl təsvir olu-
nub. Bunun-
la belə onlar
əsərin bütün
səthini tutur
və bu müxtəlif
psixologiya-
ya və xarak-
terə bələnməmiş
iki adamın
toqquşması-
nı əks etdirir.
Əyri burunlu,
balaca göz-
lü tünd dərilili
qəmgin adam-



41. V.Titsian. “Kesarın dinarı”. 1616.

la üz-üzə işıqlı və aydın çöhrəli, həqiqət daşıyıcısı olan
şəxs qoyulmuşdur.

Kətan səthinin ön planının fiqurlarla doldurulması
prinsipi qədim klassik incəsənətdə tez-tez tətbiq olunmuş-
dur. Hətta çoxfiqurlu dinamik səhnə iri planda həll olun-
muşdur. Bu mənada P.Rubensin “Levkipin qızlarının
oğurlanması” əsərinin kompozisiyasının çox gözəl olduğu-

nu vurğulamaq istərdik. Burada iki qızıışmış atı və onların arxasındakı indicə çimməyə hazırlaşan iki gənc qadını yer-dən götürən atlıları bir araya gətirməsi səhnəsi böyük ustalılıqla bədiiləşdirilmişdir. Təzadlı durumun mövcud olduğu bu mürəkkəb qrup səmanın, uzaqlaşan çöllərin və təpələrin fonunda çox gözəl görünür.

Fiqurların və əşyaların bu cür önplanlı təsvirinin əsərlərə monumental və ovqatyaradıcı xarakter verməsi danılmazdır. Rəssam həyatda gördüklərinin və yaxud təsadüfən rastlaşdığı səhnələrin təbii əksinə səy göstərəndə kompozisiya fərqli xarakter alır. Öz-özlüyündə bu cür kompozisiyalar adətən real gerçəklikdə çox sürətlə dəyişən anlardan birini əks etdirmiş olur.

Fransız rəssamı E.Deqa bu cür kompozisiyaların (şəkil 42) böyük ustası olmuşdur. O, şəhərlilərin həyatını – cıdırları, estrada müğənnilərini, məşq edən balerinaları, paltar yuyan qadınları, modabazları, kafenin daimi müştərilərini təsvir edərkən fiqurları kətanın kənarına çəkər, çox vaxt boş qalan sahəni mənzərə və yaxud interyer təsviri ilə doldurardı. İlk baxışda əsərdə tarazlığın pozulmasının əlaməti kimi qəbul olunan və kompozisiyanın təsadüfən birləşdirilmiş hissələrdən ibarət olduğu təəssüratı yaradan bu təsvir, nə qədər təzadlı görünsə də, əslində, özünəməxsus harmoniyaya malik idi.

Gördüyümüz kimi, kütlələrin görünən tarazlığı onun fiziki tarazlığından duyulası dərəcədə fərqlənir. Sənət əsəri özündə quru, hərəkətsiz, həyat əlamətinin yoxluğu təəssüratı yaradan tam simmetriyanı qəbul etmir. Əslində bu



42. E.Deqa. “Balet məktəbində”. 1874.

tarazlıq mənalı tamaşaçı baxışının tablonun və yaxud heykəlin ayrı-ayrı hissələrində yox, bütün hissələrində onu duyğulandıra biləcək estetik qaynaqlarla qarşılaşmasına səbəb olur. Tarazlığın əldə olunmasına nail olan rəssam, əsərin daxili məkanında həm diqqət çəkə bilən və həm də tamaşaçı baxışına “dinclik” verə biləcək mərkəzləri yerləşdirir. Bu da əsərlərin cəlbedici və ovqatyaradıcılığını təmin etmiş olur...

RİTM

Rəngkarlıqda və yaxud incəsənətin istənilən digər növündə fiqur və əşyaların yerləşdirilməsi üsullarını nəzərdən keçirsək, onların kompozisiyalarında aydın, dəqiq xətlərin, kütlə və formaların, eləcə də həddindən artıq kiçik hissələrə bölünmüş formaların yarandığını görə bilərik. Özündə xətlərin, rənglərin və kütlələrin sistemi kimi çıxış edən bu estetik dəyər yaradıcıları, onların ahəngi kompozisiyanın vacib ünsürü olan müəyyən ritm və hərəkətin yaranmasını şərtləndirir.

“Ritm” məfhumu yaqin ki, hamıya tanışdır. Musiqidə və poeziyada ritmi eyni və yaxud oxşar ünsürlərin müəyyən ardıcılıqla təkrarlanması yaradır. “Ritmli hərəkət, ritmli fəaliyyət həyatın ritmidir” deyənlər də haqlıdırlar. Belə ki, doğrudan da ritm bütün həyatımız boyu bizi izləyir. Hər hansı prosesin ritmini duymaq, ritmə düşmək çox şey deməkdir. Bu ilk növbədə onun quruluşunu dərk etmək, onun gələcək inkişafını dəqiqləşdirmək və ona sahib çıxmaqdır.

Ritm hissiyyatı hamıya xasdır, ona görə də hər bir ritmə və yaxud ondan kənara çıxmağa insanlar biganə deyilərlər və bunun özü də zamanında müəyyən emosional təsir yaradır.

Musiqi və poeziyadakı zamanla ifadə olunan ritmdən fərqli olaraq təsviri incəsənətdə ritm məkandan istifadə olunmaqla, səth üzərində və yaxud həcmli formalarda mövcud olur.

Təsviri incəsənətdə ritmin digər önəmli xüsusiyyətlərindən biri müvəqqəti sənətlərlə müqayisədə təşkilinin daha ciddi və çətinliklə dərk olunan olmasıdır. Axı formalar dünyası nəhayətsiz dərəcədə müxtəlifdirlər və bundan əlavə, əgər zaman vahid ölçüyə və istiqamətə malikdirsə, səth iki, məkan isə üç ölçülüdür.

Ona görə də təsviri sənətdə ritm bir qayda olaraq bir-birindən fərqli, yalnız bir-iki əlaməti ilə seçilən təkrarlardan ibarət olur. Belə əlamətlərin sırasına rəngi, fiqurların çəkilişini, həcmli formanı, xətlərin və kütlənin istiqamətini, formaların ölçüsünü, jestləri, enişləri və dönmələri, bir sözlə, əsərlərdə təsvir olunanları və görünənləri aid etmək olar.

Əsərin ritmik əsasını üzə çıxarmaq üçün bütün ciddiliyi ilə əlaqələndirilmiş formaların arasında bu cür ünsürlərin olması daha çox dərk edilmiş, məqsədyönlü axtarışlar, məntiqli müqayisə və tutuşdurmaq üçün vacibdir. Axı əgər musiqinin və poeziyanın zamanda hərəkəti özlərindən qaynaqlanır və bu axına azacıq qoşulmaq cəhdi göstərilməklə gerçəkləşirsə, əsərdə isə ritmin dərkə baxışların tədriclə təsvirin üzərində dəyişilməsi, başqa sözlə desək, ritmin inkişafını sonda tamaşaçının özü təyin edir. Təbii ki, rəssam kətanda tamaşaçı üçün istiqaməverici yer və istiqamətlər müəyyənləşdirir, amma diqqətsizlikdən biz bu estetik qaynaqlardan yan da keçə bilərik...

Bu yerdə bir-neçə iri miqyaslı əsərin timsalında kompozisiyada bütün bu ünsürlərin, o cümlədən də ritmin təşkili ilə yüksək bədii tutumun əldə olunmasına şahidlik edə

bilərik. Bu ritmli təşkil həmişə əsərin bədii ideyasına tabe olmaqla, rəssam düşüncələrinin ifadəsinə yardımçı olur.

Məşhur rus rəssamı V.Surikovun “Boyar xanımı Morozova” əsərinin mərkəzində köhnə adət-ənənəni qoruyub saxlamağa çalışan kilsənin əleyhinə çıxan boyar qadını təsvir olunmuşdur (şəkil 43). Onun ehtirasla ifadə olunan inamı müasirlərini çaş-baş salmış və çoxsaylı insanların rəğbətini və mərhəmətini qazandırmışdı.



43. V.Surikov. “Boyar xanımı Morozova”. 1887.

Bütün bunları Surikov rəngkarlığın ifadəli vasitələri ilə tamaşaçıya çatdırmalı idi. Ona görə də rəssam dərhal təsvir olunmuş səhnənin mənasının aydınlığını şərtləndirmək üçün onun sənətkarlığını ifadə edə biləcək bütün vasitələri səfərbər etdi və tamaşaçının sözsüz-izahatsız qadının ehtirasını, gücünü hiss etməklə yanaşı, onun hansı məqsəd uğrunda mübarizə apardığını dərk etməsinə nail oldu.

Burada ən ifadəli vasitə kimi əsərin ideyasını üzə çıxaran kompozisiya olmuşdur. Kompozisiyada qrupların və əsərin bütün elementlərinin kətan boyu ustalıqla bölüşdürülməsi sayəsində bütün baxışların boyar xanımının köhnə adəti ifadə edən uzadılmış iki barmağına yönəldilməsi sənətkarlığı heyrət doğurur. İki barmağın bu cür ifadəsi isə köhnə inamın rəmzi-işarəsi olmaqla, çoxsaylı tərəfdarlarını öz ətrafında birləşdirmək gücündə idi. Məhz bu rənz, eləcə də boyar qadınının ehtiras və çağırış dolu çöhrəsi əsərin mərkəzinə çevrilməklə, bütün diqqət və baxışları özünə cəlb etmişdi.

“Boyar xanımı Morozova”nı xalq və şəxsiyyət, xalq və onun qəhrəmanı kimi müəyyənləşdirmək olar. Kətan səthinə ümumiləşdirici nəzər salmaqla, kütlənin müxtəlif xarakterli və hərəkətli fiqurlarına küll halında baxışla, çoxsaylı fiqurların arasından dərhal onların görüntüsü ilə təzad təşkil edən boyar qadınının tünd geyimini görmək mümkündür. Doğrudan da əsərdə digər heç bir fiqur öz bədii tutumuna görə onun duyulası ehtirası və inamı özündə birləşdirən obrazı ilə müqayisə oluna biləcək gücdə deyil. Xalq isə doğrudan da tərəddüd edir. Elə buradakı çoxsaylı insanların hərəkətlərində və çöhrələrində ifadə olunan ələmli-nəşəli yaşantılar məcmusu, duruma təzadlı baxış sərgilənməsi də bundan xəbər verir.

Beləliklə, sənətkar tablonun çoxsaylı ünsürlərini, ayrı-ayrı hissələrini və ayrıntıları kətan boyu bacarıqla yerləşdirməklə tamaşaçı diqqətini başlıca olana yönəldə bilmişdir. Başqa sözlə desək, rəssam tamaşaçını öz arxasınca

aparır, tədriclə qrupların quruluşunu üzə çıxarır, fiqurların duruşlarında və hərəkətlərində, eləcə də onların obrazlı təqdimatında öz düşüncələrinin mürəkkəbliyini və dərinliyini əyaniləşdirmişdir.

İndi də XIX əsr rus realist məktəbinin görkəmli nümayəndəsi V.Perovun “Mərhumla vidalaşma” əsərinin kompozisiyasını nəzərdən keçirək (şəkil 44). Bu dramatik əsərdə evin sahibini itirmiş kasıb kəndli ailəsinin kədər dolu dəhşətli taleyi əks olunub. Kompozisiyanın mərkəzini kədərə bələnmiş dul qadının obrazı təşkil edir. Onun qəddi



44. V.Perov. “Mərhumla vidalaşma”. 1865.

əyilmiş fiqurunun ifadəli əyrisi bütün kompozisiyanın leytmotivinə çevrilmişdir. Bu kədər görüntüsü olan əyrini atın belində, kirşənin formasında və kürk geymiş oğlanın konturlarında, tabutun kənarlarında, o cümlədən mənzərənin xətlərində hiss etmək mümkündür. Bu ritmik olaraq təkrarlanan əyri xətt oxşar qəmli motiv kimi təsir göstərməklə, əsərin kədərli məzmununu gücləndirir.

Bəzi tamaşaçılara elə gələ bilər ki, əsərdə yaranmış bu ritm rəssamın heç nə barəsində düşünmədən, yalnız həyat hadisələrinin surətini çıxarmasının nəticəsidir. Ancaq real gerçəklikdə rəssam buna bənzər vidalaşmaya şahidlik etsə də, görünənlər nə qədər təbii olsa da, bütünlükdə hadisənin dramatik məzmununa cavab verməyə də bilərdi. Başqa sözlə desək, yaşanan kədər kompozisiyadakı fiqur və ayrıntıların varlığında-mahiyyətində rəssamın görmək istədiyi tutumda ifadə olunmazdı. Ancaq Perov dərin müşahidə qabiliyyətinə malik olmasına və buna bənzər dəf-nolunmalara şahidlik etməsinə baxmayaraq, bu hadisə ilə əlaqədar mümkün olan ehtimalları bir kənara qoymuş, son nəticədə, kompozisiyanı onun ali məqsədinə cavab verən ruha yönəltməklə, onun dramatikliyinə və təsirliliyinə nail olmuşdur.

Əsərin fərqli yaradıcı vəzifə daşması təbii olaraq digər ritmik konstruksiya tələb edir. Artıq neçə əsrlərdir ki, rəssamlar arasında mürəkkəb hesab olunan qrup şəklində portret janrı mövcuddur. Bunun çətinliyi ilk növbədə müxtəlif xarakterli bir neçə adamı bir araya gətirmək, onlar arasında bədii-psixoloji əlaqəni yaratmaq, öz-özlüyün-

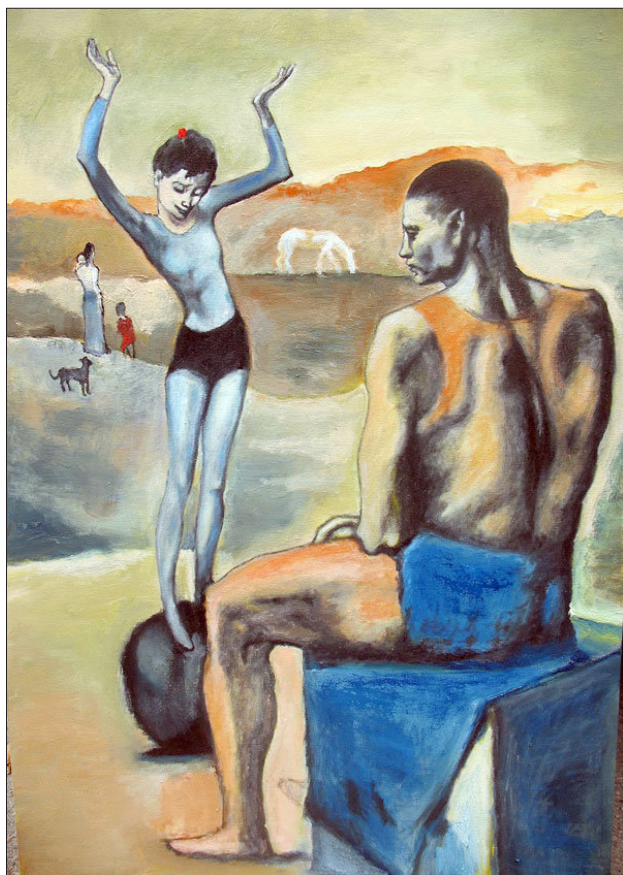
də obrazların hər birinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini bərabər estetik tutumda ifadəsinə nail olmaqdan ibarətdir. Bunun necə həll olunduğuna rus rəssamı D.Jilinskinin “Gimnastlar” əsərinin (şəkil 45) timsalında əmin olmaq mümkündür.



45. D.Jilinski. “Gimnastlar”. 1964-1965.

Bunun üçün rəssam portretini çəkməyə hazırlaşdığı idmançılara bir qədər yuxarıdan göz qoymağa qərarlaşdırıb. Bu da ona həmin çoxsaylı insanları demək olar ki, eyni planda göstərməyə, onların xarakterini eyni dərəcədə açmağa imkan verib. Bununla da o, idmançıların qırmızı fon-yerlikdə aydın görünən çöhrələri ilə yanaşı, onların fiqurlarını da duyulası dərəcədə qabarıq əks etdirməyə imkan vermişdir. İdmançıların mürəkkəb fiqur əmələ gətirən görüntüsünün dolambac tutumunda ifadə olunan estetikada cəlbedicilik və duyğulandırıcılıq kifayət qədərdir. Beləliklə, fiqurlar bərabər bədii dəyərə malik olan və asanlıqla görünən iki yarusda toplanmışlar. Fiqurların ritmində müəyyən qırıqlıq olsa da çox dəqiqdir. Burada üç plan - fiqurların ümumi olaraq şaquli yerləşdirilməsi, əllərin müxtəlif dönlü hərəkəti, başların fas - profil biçimli təsvirləri xüsusilə seçilməkdədir. Ritm sanki kamilləşdirilmiş gimnastika hərəkətlərini təkrarlayır, gözəllik, ustalıq və güc hər bir idmançının fiqurlarının xüsusi dəqiqliklə ifadə olunmasında ifadə olunur. Odur ki, bunlar sadəcə portret deyil, qarşılarına çətin vəzifənin həyata keçirilməsini qoyan və buna yalnız duyulası səylərin nəticəsində yetişən insanların təsvirləridir...

Əsərin kompozisiyasında xətlərin və formaların tərtibinin fəallığına aid daha bir əsəri nəzərdən keçirək. Söhbət dünyaşöhrətli P.Pikassonun yaradıcılığının ilkin dövründə yaratdığı “Qız şar üzərində” (şəkil 46) əsərindən gedir. Bu kompozisiyada əsas xətlərin ustalıqla paylanması göstərir ki, düz xətlər və kvadrat formalar atletin fiqurundakı sərt-



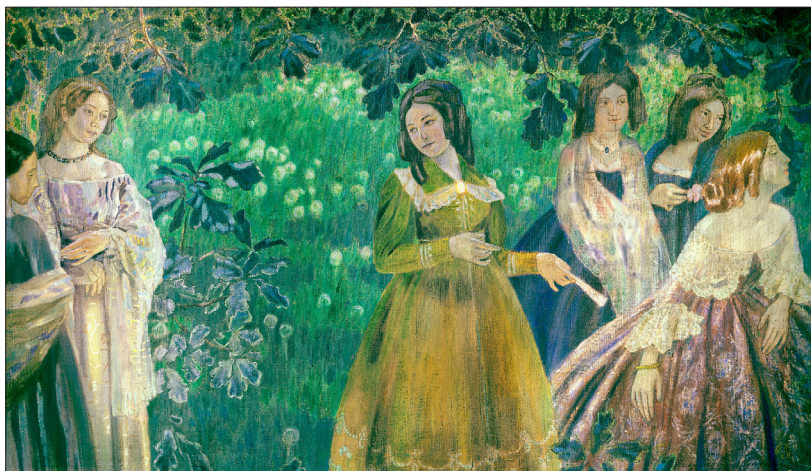
46. P.Pikasso. “Qız şar üzərində”. 1905.

liyə bələnmiş gücü, elastik və zərif xətlər isə qızın fiqurundakı kövrəkliyi xüsusi vurğulayır. Elə yeknəsək və qəmgin mənzərə fonunda təqdim olunmuş bu iki təzadlı fiqurun qarşıdurması əsasında da səyyar sirk aktyorlarının həyatından götürülmüş bu kompozisiya tərtib olunmuşdur...

ZAMANIN VƏ HƏRƏKƏTİN İFADƏSİ

Ritmin mahiyyətini əslində inkişafda olan hərəkət təşkil edir. Ritmik tərtibetmə duyulması dərəcədə təsviri incəsənət əsərlərində müşahidə olunan zahiri hərəkətsizliyin əvəzini vermiş olur. Ancaq bu heç də yalnız və yalnız keyfiyyətsizliklə mübarizə demək deyildir. Belə ki, burada ritm keyfiyyətə yeni - yalnız təsviri incəsənətə xas olan və qürurlanmağa haqq verən hərəkət formaları yaradır.

Məlum məsələdir ki, hərəkət olan yerdə kölgə ilə yanaşı zamanın da peyda olacağı birmənalıdır. Bizim zaman barəsində təsəvvürlərimiz hərəkətin xarakterindən asılı olaraq dəyişir. Rus rəssamı V.Borisov-Musatovun “Boyun-



47. V.Borisov-Musatov. “Boyunbağı”. 1903-1904.

bağı” əsərində (şəkil 47) tədriclə inkişaf edən və haradasa bir-birinin davamına çevrilən hərəkətin təzahürünü görmək mümkündür. Burada təsvir olunan qızların hərəkətləri müəyyən zamanda axıb gedən vaxt bütün incəliklərinə kimi ifadə olunmaqla, ötüb keçənlər barəsində tamaşaçıda müəyyən təəssürat yaratmış olur. Hərəkətin yoxluğunun, özünə qapılmanın vurğulamasının və forma dəyişməzliyinin əbədiyyəti özündə hifz etməsinə misal olaraq N.Pussenin Sankt-Peterburq Ermitalında saxlanan “Polifeyem ilə mənzərə” əsərə ola bilər. Burada ritm müxtəlifliyi hərəkətin görüntüsünə və zamana sayagəlməz çalarlar bəxş edir.

Nümunə gətirdiyimiz hərəkət və zaman arasındakı paralelləri eyni dərəcədə əsərin formal və süjet tərəflərinə də aid etmək olar. Amma formanın və süjetin ritmik tərtibi həmişə üst-üstə düşmədiyindən, biz bunları ayrı-ayrılıqda şərh edəcəyik. Təsvir olunmuş formalar, xətlər və rəng ləkələri hərəkətsiz olsalar da, onlar artıq dediyimiz kimi onlara baxışların sayəsində dinamik qəbul olunurlar. Bizim baxışımız bir qayda olaraq adətən hiss etmədiyimiz müəyyən vərdişlərə malik olur. Məsələn, biz baxışlarımızı soldan sağa, yaxındakı obyektlərdən uzaqdakılara, aşağıdan yuxarıya aparmağa üstünlük veririk. Bu istiqamətlər daha “məhsuldar” olmaqla, onların əhatəli dərkə baxımdan da rahatdırlar. Bütün bunlardan rəssamlar hərəkətin xarakterini - cəldliyi, ləngliyi, inadçılıığı, gücü və s. göstərməkdə çox ustalıqla istifadə edirlər...

Andrey Rublyovun Tretyakov Qalereyasında nümayiş olunan “Üçlük” ikonası təəccüb doğuracaq harmoniya-

ya malikdir (şəkil 48). Burada üç mələyin təsviri düzgün olan dairədə yerləşdirilmişdir. Baxışlarımız buradakı ifadəli siluətlərin hər hansı birinə yönəli olsa belə, sonda da-



48. A. Rublyov. “Üçlük”. XV əsr.

irədən çıxmaq istəməyərək yumşaq və sakitcəsinə mərkəzə qayıdacaqdır. Bütün xətlər dairəyə bənzədildiyindən qapalılığa yönəli və bir qədər də dalğalı tutumda olan bu ayrı-ayrılıqlar sanki “yatmış” kimi görünən hərəkətinə gözəlliyin

əbədiyyəti, həmrəylik və dinclik barədə arzular ifadə olunmuşdur.

Rəssam əsərin ideyasına müvafiq güclü hərəkəti, həmləri və meyllənməni ifadə etmək arzusunu bir qayda olaraq kompozisiyanın əsas xətlərinin əyri xətt üzrə qurulması ilə həyata keçirir. Məsələn, mütərəqqi italiya rəssamı R.Quttuzonun “Mədəncilərin həyat yoldaşları Siciliyada tətil zamanı” əsərində (şəkil 49) nümayişçilərin əlləri nümayişkarcasına kətanın bütün diaqonalı boyu uzadılmışdır. Bunu fiqurların ümumi əyrisi və qadınların başlarındakı saçlarının ümumi vəziyyəti daha da gücləndirmişdir. Bütün bunlar nümayişçilərin etiraz dolu hərəkətlərinin heç bir polis qüvvəsi tərəfindən saxlanıla biləcəyinə inam



49. R.Quttuzo. “Mədəncilərin həyat yoldaşları Siciliyada tətil zamanı”. 1953.

yaradır. Qanun keşikçilərinin bu halda gücsüz olduqlarını göstərmək üçün müəllif çox incəliklə kompozisiyanın küncündə yalnız bir polis fiquru yerləşdirmişdir.

Alman rəssamı K.Kolvitsin “Yarılma” adlı ofortunda kompozisiyasının daha dəqiq dioqonal tərtib olduğunu görmək mümkündür. Burada silahlı coşmuş kütlənin vərəqin dioqonalı üzrə hərəkət etməsi təsvir olunub. Ön planda insanları üsyana səsləyən qadının təsviri və solda sürətlə irəliləyən üsyan rəhbərlərinin qətiyyət dolu təsviri bu hərəkəti daha da kəskinləşdirir.

Bəzi kompozisiyalarda təsvir olunan hadisənin ardıcılıqla verilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Elə dahi Leonardo da Vinçinin “Məxfi axşam” freskasının obrazlı həlli də buna hesablanmışdır (şəkil 50). Başqa sözlə desək, sənətkar İsa peyğəmbərin əfsanəvi “Sizlərdən biriniz mənə ələ verəcək!” müraciətinə həvarilərin reaksiyasını göstər-



50. Leonardo da Vinçi. “Məxfi axşam”. 1495-1498.

məyə çalışmışdır. Kompozisiyanın bütün iştirakçıları kətan boyunca uzunsov masa arxasında üzü tamaşaçılara yönəli yerləşdirilmişlər. Ortada Müəllim, onun sağında və solunda isə həvarilərin simmetrik qrupları qərarlaşmışlar. Həvarilərin hər birinin səsləndirilən sözə reaksiyası-hisslərin ifadəsi mərkəzi hissədə nə qədər güclüdürsə, kənarlarda bir qədər yumşalmış şəkildədir. Görkəmli fırça ustası bu geniş diapazonlu hisslər məcmusunu böyük ustalqla ifadə edə bilmişdir. Görkəmli sənətşünas V.Lazarev Leonardonun bu kompozisiyasını daşın suya atılmasından sonra ətrafındakı sıçrayışın yavaş-yavaş səngiməyə bənzəməsi ilə müqayisə etmişdi.

Əslində hərəkət və onun yaratdığı zamanın obrazı bu freskada həm də səthdə ifadə olunmuş süjetə və onun ritminə də aiddir. Hərəkətin süjetli tipinin və zamanın ifadəsinin daha qətiyyətli keçidinə A.Vattonun “Kiferi adasına yola düşmə” əsərində müşahidə etmək mümkündür. Burada sağdan sola bir-birinin yanında sevgililəri bir araya gətirən səhnələr görüntüyə gətirilmişdir. Birincidə gənc adamların söhbəti, sonrakında qayğı ifadəsi, inadkarcasına dəvət və ən nəhayət, nikbin ruhda adaya yola düşmə göstərilmişdir. Bütün bunlar eni vaxtda vahid məkanda, meşənin kənarından sahilə uzanan sərt enişdə təsvir olunmuşdur...

ƏŞYALARIN VƏ MƏKANIN TƏSVİRİ

Yəqin ki, oxucular dəfələrlə müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı rəssamlar tərəfindən əşyaların və məkanın eyni cür təsvir olunmadığını görmüşlər. Məsələn, ikonalarda və miniatürlərdə dərinlik göstərilir, səthi ifadə olunur. XIX əsrin realist-gerçəkçi rəngkarlığında yer alan mənzərələrdə (İ. Levitan, İ. Şişkin) isə, əksinə, havanın və işığın bolluğu zəngindir. Çox vaxt əsərlərdə həcmli əşyaların təsvirinin kartondan kəsildiyi təəssüratını yaratması tənqid olunur. Bəzən təbiətin reallığından uzaqlaşmanı rəssamların müstəqillik nümayiş etdirmələri ilə izah edirlər və yaxud da daha qətiyyətli olaraq, bunun onların gördüklərini - əşyaları və məkanı real-olduğu kimi təsvir etməyə bacarığı çatmadığı ilə əsaslandırırlar.

Bununla belə demək lazımdır ki, buna səbəb heç də bacarıqsızlığın və yaxud da real çəkməmək istəyinin nəticəsindən daha çox, tamaşaçının müəllifin obrazlı düşüncə tərzindən və əsl sənətə obyektiv yanaşmadan xəbərsiz olmasının nəticəsidir. Bunlarsa bütün təbiəti əhatə edən çox ümumi və geniş təsəvvürlərdir. Əşyaları və məkanı səthi və yaxud üçölçülü təsvir etməklə, reallığa can atanda, yaxud da ondan yan keçəndə rəssam öz dünyanı necə dərk etməsini, sənətinin fəlsəfəsini şərh edir. Bu yerdə təsviri sənətin bir-neçə inkişaf mərhələsini səciyyələndirən və prinsipial olaraq bir-birindən fərqli olan bir neçə məkan quruluşu üsulları barəsində söz açmağa ehtiyac duyuruq. Əvvəlcə üçölçülü real məkanın təsviri üsullarına toxunmaq istərdik.

İncəsənətdə səth üzərində məkanın və həcmnin ifadəsinin bir neçə üsulu və sistemi mövcuddur. Onlar arasında ən çox rast gəlinəni və bir çox istiqamət və realist sənət məktəbləri üçün səciyyəvi olanı dərinliyin perspektiva sistemi ilə verilməsidir. Onun əsasında rəssam ikiölçülü səth üzərində adi baxışla həyatda gördüklərini - gözdən uzaqlaşan əşyaları üçölçülü məkanda təsvir edir, Bütün bu dəyişikliklər məlum perspektiva qanunlarına müvafiq baş verir (şəkil 51).

Bu sistemdə bəzi ümumi əlamətlərinə və xüsusiyyətlərinə görə bir neçə qrupa bölünə biləcək bir çox konkret həll vasitələri mövcuddur. Bəzi həll vasitələri üçün “qur-



51. S.Bəhlulzadə. “Qızbənövşəyə gedən yol”. 1953.

bağa perspektivasi” adlandırılan aşağı baxış nöqtəsi səciyyəvidir. Bu halda üfük xətti çox aşağıda – demək olar ki, tabloun və yaxud vərəqin aşağı kənarında olur. Odur ki, uzaqlaşan bütün əşyalar kəskin şəkildə balacalaşır və kiçik bir parçada isə onun şaquli istiqamətdə kiçilməsi baş verir. Belə şəraitdə ilk plandakı çox da böyük olmayan əşyalar belə arxasındakı dərinlikdə olan hər şeyin qarşısını kəsmiş olur. P.Rubensin “Levkipin qızlarının oğurlanması” buna misal ola bilər. Burada nazik torpaq zolağı sanki birinci plandakı səma fonunda aydın görünən iri fiqurlar üçün kürsü rolunu oynayır. Kompozisiyada məkan bir qədər şərti qəbul olunur, fiqurların səmaya nisbətən nə qədər təzadlı olmasından asılı olur.

Mənzərə əsərlərində üfük xətti ayaq üstə dayanmış insanın boyunun hündürlüyünə müvafiq olur və bu da rəs-sama geniş dərinlik təəssüratı yaratmağa imkan verir. Bu cür bədii həll ilə diqqət çəkən A.İvanovun “Appiyev yolu” mənzərəsində getdikcə uzaqlaşan və üfüqlə qovuşan torpağın duyulası sakitlik yaratması hiss olunandır.

Bəzən rəssamlar dərinliyi ifadə etmək arzusu ilə torpağa və əşyalara yuxarıdan baxmağa üstünlük verirlər. Bu cür həll zamanı tamaşaçı təkcə aşağı üfük seçimində olduğu kimi yalnız ehtimal olunanı və əşyalar arşındakı məsafəni yox, gerçəkliyi görə bilir. Əşyaları hündür baxışla təsvir edib, onları kətan boyu bölüşdürməklə, rəssam əşyalar arasındakı mütənasibliyi, onların miqyasını və məkan-da bir-birinə münasibətini daha dəqiq əks etdirə bilir. Bu mənada fransız rəssamı P.Sezannın əksər natürmortlarının

kompozisiyaları nümunə ola bilər (şəkil 52). Belə ki, burada əşyalar arasındakı bütün məsafələr aydın duyulmaqla yanaşı, məkanın təsvirində materiallaşmanı da görmək olur.



52.P.Sezann. “Natürmort”. 186-cı illər.

Bundan əlavə məkanın səhnə tipli təsviri də mövcuddur. Bu halda bütün iri formalar bir-birinin ardınca elə yerləşdirilir ki, öndə dayananlar özündən sonrakı ikinci və üçüncü planın əşyalarını - teatrdakı səhnə düzülüşü kimi qismən bağlayır.

Təsviri sənət əsərlərində dərinliyin kəskin duyulmasını rakurs, yəni, forma və səthlərin perspektivalı – əsə-

rin dərinliyinə doğru uzaqlaşdıqca qısalması təsviri yarada bilər. Bu halda insan fiqurunun tamaşaçıya daha yaxın olan bütün hissələri bir qədər şişirdilmiş – qabarıq, relyefli, onun əsərin dərinliyə yönəli bütün hissələri kəskin şəkildə kiçildilmiş, zəif və qeyri-müəyyən görünür. İtaliyada İntibah dövründə - rəssamların duyulması həvəslə perspektivaya aludə olduqları vaxtlarda uzanmış adam kəskin rakursda təsvir olunardı.

Qeyd etmək lazımdır ki, yuxarıda haqqında söz açılan dərinliyin perspektivada təsviri insanın əşyaları və onu əhatə edən mühiti sona qədər təbii dərk etməsini nəzərdə tutmur. Belə ki, həmin üsullar əşyaların və onların məkanda vəziyyətinin bir hərəkətsiz nöqtədən müşahidəsinə əsaslanmışdır. Əslində isə məkanda əşyaların dərkini insanın ona müxtəlif nöqtələrdən baxışı ilə gerçəkləşir. Adətən əşyanı və onun məkandakı vəziyyətini dərk etmək üçün müxtəlif baxışları cəmləmək, bizim əşyanın ətrafında hərəkətlərimizi və yaxud da əşyanın özünün hərəkətini nəzərə almaq tələb olunur. Bizim baxışımızın bu xüsusiyyətini və əşyanın dərkini nəzərə alan bəzi rəssamlar, fiqurları və əşyaları həm ön, həm arxa planda eyni dərəcədə iri təsvir edirlər. Bunun sayəsində rəssamlar müəyyən üstünlük əldə edir, eyni vaxtda bir-birindən kifayət qədər aralı olan səhnə və hadisələri duyulması dərəcədə iri təsvir imkanı əldə edirlər. Buna misal olaraq K.Petrov-Vodkinin kəndlinin həyat yoluna həsr etdiyi (“Günorta”) tablunu (şəkil 53) göstərmək olar. Burada onun uşaqlığından başlayaraq ölümünə qədərki dövrü izləyən rəssam, Volqa boyunca səciyyəvi



53. K.Petrov-Vodkin. “Günorta”. 1917.

mənzərəsini yaratmış, məkana yuxarıdan baxışla bu yerlərin təbiətinin gözəlliyini özündə cəmləşdirən obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Bu mənzərədə müəllif dərinliyə uzaqlaşdıqca kiçilməyən ayrıca bir- neçə fiqur və qrup təsvir etmişdir. Onların birində xoşbəxt uşaqlıq, digərində məhəbbət, sonrakılarda isə əmək və istirahət, ən nəhayət, kəndlinin qocalığı və ölümü göstərilmişdir. Bütünlükdə, rəssam doğma yurdun qoynunda keçən çətin və xoşbəxt, sadə və sağlam bir həyatın obrazını yaratmışdır. İncəsənətdə dərinliyin daha şərti və səthi təsviri də mövcuddur. Məkan təsvirində düz perspektivadan imtina edən rəssam, fiqurları kətanın, kağızın və yaxud divarın aşağısından başlayaraq yuxarisına qədər yerləşdirə bilər (şəkil 54). Qədim



54. Sultan Məhəmməd. “Sultan Səncər və qarı”.
1539-1543.

Şərq və Azərbaycan miniatürləri ilə yanaşı qədim rus rəngkarlığında və italyan İntibahının freskalarında da məkan məhz bu cür üsulla tərtib olunmuşdur.

Səthi təsvirlərdə də özünəməxsus perspektiva mövcuddur. Məsələn, yapon qravürlərində və Qədim Çin rəngkarlığında əşyaların təsviri “paralel perspektiva” adlandırılan qaydalarla gerçəkləşir. Burada dərinliyə yönəli əşyaların bütün tərəfləri bir-birinə paralel, səth üzərində yerləşdirilmiş xətlərə diaqonal olaraq göstərilir. Qədim rus ikonalarında isə dərinliyə doğru gedən xətlər real baxış təcrübəsinin əksinə olaraq hətta aralanırlar.

Bütün bunlar incəsənət üçün perspektivanın məkan ifadəsindən daha geniş əhəmiyyəti olduğunu söyləməyə əsas verir. Odur ki, bu yerdə biz yenə də hərəkət və ritmi xatırlamağa məcburuq. Belə ki, xətlərin təkrarlanmasının gedişi bizim baxışlarımıza istiqamət verir, səthin ritmini təşkil edir.

Biz təsiri sənətin müxtəlif növlərinə aid bütün əsas və ümumi bədii vasitələri nəzərdən keçirdik. Onlardan biri əsərdə əyani, maddi təsir qoyur, digərləri o qədər də aydın olmadığından tamaşaçıdan xüsusi - gərgin diqqət tələb edir. Ancaq onların hamısı bədii obraz üçün eyni dərəcədə əhəmiyyətli və ayrılmaz bütövlük təşkil edirlər. Bura təsviri sənətin ayrı-ayrı növlərinə aid olan səciyyəvi-xüsusi vasitələri də daxil etmək vacibdir. Bu barədə növbəti hissələrdə söz açacağıq...



T.Salahov. "Abşeron qadınları". 1967.

RƏNGKARLIQ

Dünya incəsənətində rəngkarlıq adətən aparıcı mövqe tutub. Onun bu qədər əhəmiyyətli olması ilk növbədə dünya hadisələrini, insan obrazlarını və təbiəti sənətin digər sahələrində rəngkarlıqda olduğu qədər dolğun ifadə etməyin mümkünsüzlüyü ilə bağlıdır. Digər tərəfdən əhatələndiyimiz dünyanın - görünənlərin bu qədər dolğunluqla ifadəsi ictimai hadisələrin məzmununu, insanın mənəvi həyatını, onun düşüncələrini, hiss-duygularını və söylərini açmağa imkan verir.

Görəsən nə üçün gerçəkliyin zahiri görüntüsünün və bizim duyğularımızın rəngkarlıqda bu qədər dolğunluqla ifadəsi mümkündür? Əslində, buna cavab tapmaq o qədər də çətin deyildir. Belə ki, təsviri sənətin bu sahəsi digərlərindən fərqli olaraq öz rəngi olan real gerçəkliyi olduğu kimi təsvir etmək vasitələrinə malikdir. İncəsənətin qalan digər sahələri rəngdən material kimi istifadə etsələr də təbiətin daşıdığı işıq və rəngi duyulması gerçəkliklə ifadə etməkdə çətinlik çəkirlər. Beləliklə, qətiyyətlə demək olar ki, rəng rəngkarlığı digər sənət növlərindən fərqləndirməyə imkan verən material hesab olunur...

MATERIALLAR VƏ TEXNİKALAR

Rəngkarlığın rəng kimi əsas və güclü vasitəsinin təhlilinə keçməzdən əvvəl onun rəssamlar tərəfindən müxtəlif rəngkarlıq texnikalarında istifadəsini və materialın özünü nəzərdən keçirək. Bu mənada demək lazımdır ki, yağlı boya (şəkil 56) ilə çəkilmiş rəngkarlıq çox geniş yayılmışdır. Yağlı boyanın kətan üzərində tətbiqindən sonra dərhal qurumaması rəssamlara həmin əsərə qayıtmağa, üzərində istənilən dəyişikliyi aparmağa imkan verir. Yağlı boya texnikasına dərinlən bələd olan rəssam kətan üzərində ən mürəkkəb və incə kolorit həllini gerçəkləşdirməyə qadirdir. Yağlı boya əsasən kətan parçasının yapışqanlı və yaxud yarıyağlı astarla örtülmüş örtülmüş səthi üzərində yerinə yetirilir. Ancaq yağlı boya ilə digər astarlar (ağac, üzəri yapışqan və yaxud jelatinlə örtülmüş kağız, dəmir, şüşə) üzərində də işləmək mümkündür. Bütünlükdə yağlı boya ilə işləməyin iki üsulu mövcuddur: çoxqatlı (üzün müddətli işləmə) və qısamüddətli-birqatlı (“alla prima”. Keçmiş sənətkarlar (yağlı



56. Yağlı boya texnikası

boya texnikası XV əsrdən tətbiq olunur) birinci üsuldən istifadə edərildilər. Aşağı qat ağla qatışdırılmış rənglərlə işlənər, onun qurumasından sonra üzərinə nazik qatla şəffaf rənglər çəkilərdi. Bunun sayəsində ümumi rəng qatı dolğun və dinamik fakturalı olardı. “Təzələmə (lessirovka)” adlanan bu üsula qeyri-şəffaf rənglərin əlavə olunması ilə daha zəngin kolorit effektləri almaq mümkün idi.

“Alla prima” rəngkarlığı hər bir rəssama onun temperamentinin, hiss və duyğularının üzə çıxmasına imkan verir. Bu halda tünd-qeyri şəffaf və şəffaf rənglərin bura əlavə olunması və yaxud qarışdırılması ilə, astarın bəzi yerlərinin toxunulmamış saxlanması ilə duyulası effektlər əldə etmək mümkündür. Bu üsul XIX əsrdə fransız impressionistlərinin yaradıcılığında geniş populyarlıq qazandı.

Yağlı boyadan başqa akvarel - su ilə həll olunan sulu boya rəngləri də mövcuddur (şəkil 57). Bir qayda olaraq



57. Sulu boya texnikası nümunələri.

ondan astar çəkilməmiş səthdə istifadə edirlər. Əsl akvareldə ağ rəng olmur, onun rolunu kağızın ağ rəngi əvəzləyir. Ona görə də akvarel rəngkarlığın digər növlərindən şəffaflığı və tərəvətliyi ilə fərqlənir. Belə ki, istənilən rəngə ağın əlavə olunması onun gücünü bir qədər azaltmış olur. Akvarelin klassik texnikasından (rənglərdən bir-neçə qatlı istifadə) XIX əsrin I yarısında yaşamış rus rəssamları K.Brüllov, P.Sokolov və F.Tolstoy, eləcə də XX əsrin əvvəllərində azərbaycanlı B.Kəngərli (şəkil 58) və Ə.Əzimzadə uğurla istifadə etmişlər. Amma akvarelin isladılmış kağız üzərində işlənməsi texnikası da mövcuddur. Tez işləməyi və dəqiqliyi tələb edən bu texnikada keçmiş sovet məkanında N.Tırsa, A.Fonvizin, V.Konaşeviç və Pribaltika rəssamları, o cümlədən Azərbaycan rəssamları Q.Seyfullayev, Ç.Əzizov, Ə.Səlimov, R.Hüseynov (şəkil 59), Ə.Fərəcoğlu və b.



58. B.Kəngərli.
“Qadın portreti”. 1921.



59. R.Hüseynov.
“Qanqallar”. 1986.

maraqlı əsərlər yaratmışlar. Akvareldən fərqli olaraq su ilə qarışdırılan quaş (şəkil 60) duyulası dərəcədə qatı tərkibli olur və bu səbəbdən də tərkibində həm də ağın olduğu bu rənglərin şəffaflığı yoxdur.

Rəngkarlıqda tez-tez istifadə olunan və qədim texnikalardan sayılan tempera (şəkil 61) da su ilə həll olunur, amma davamlılığına görə quaşdan üstün sayılır. Qeyd edək ki, quruduqdan sonra quaş və tempera ilə çəkilmiş işlər bir qədər rəngini dəyişir. Odur ki, onlarla işləmək istifadəçidən həm də təcrübə tələb edir.

Pastel (şəkil 62) rəngkarlıqda çox geniş yayılmasa da, xırda təbəşir parçalarından ibarət olan bu vasitə yumşaq-məxməri çalarlarına görə sevilir. Ondan yumşaq boz



60. Quaş rəngləri.



61. Tempera rəngləri.



62. Pastel rəngləri.

kağız və zərfə-yumşaq dəri üzərində istifadə etmək mümkündür. Kövrəkliyini nəzərə alaraq onun tökülməməsi üçün üzərini nazik lak qatı ilə bərkidirlər.

Akvarel, qış və pasteli çox vaxt qrafika materialı hesab edirlər. Bunu da onun astarsız materialda – qrafika üçün nəzərdə tutulmuş kağız üzərində işlənməsi ilə əsaslandırirlar.

Uzun əsrlərdir ki, freska (şəkil 63) rəngkarlığı mövcuddur. Rəng tozunun suda qarışdırılaraq nəm suyaq üzərinə çəkilməsi bu texnikanın əsasını təşkil edir. Quruduqdan sonra rəng qatı çox möhkəm olur və ondan tikililərin divarlarına bədii tərtibat verəndə istifadə olunur.



63. Freska nümunəsi.



64. Mozaika nümunəsi.

Mozaika (şəkil 64) da tərtibat işlərində tez-tez istifadə olunan materiallardandır. Burada rəng əvəzinə smalta, mərmər, daş, emal və keramikadan istifadə edilir. Mozaika freska kimi əsasən monumental rəngkarlığa aid olmaqla, mülkü və ictimai binaların, sarayların, vağzalların, dövlət təşkilatlarının, teatrların, universitet-

lərin tərtibatında tətbiq olunur. Birləşdirici tərkiblərin xarakterindən və işlənmə texnikasından asılı olaraq rənglər müxtəlif dərəcədə parlaq və cəlbedici olur, fərqli təəssürat yaradırlar. Texnika və material seçimi ilkin olmaqla hər bir rəngkar üçün xüsusi önəm kəsb edir və onun düşüncələrinin düzgün bədiiləşdirilməsində aparıcı rol oynayır...

RƏNGKARLIQDA MÖVZU VƏ JANRLAR

Bölümün əvvəlində biz rəngin rəngkarlıq üçün gerçəkliyi bütün əlvanlığı ilə əks etdirməkdə əsas vasitə olduğunu vurğulamışdıq. Təbii ki, rəngkarlıq öz imkanlarını bir mövzunun bədiiləşdirildiyi təkcə bir tabloda reallaşdırmır, onun vasitəsilə istənilən qədər süjetə yadda qalan bədii görkəm vermək mümkündür. Əgər bu çoxsaylı əsərləri nəzərdən keçirsək, onda mövzu etibarilə bir-birinə yaxın olan bu kompozisiyaların həm də eyni janrda yerinə yetirildiyini söyləyə bilərik. Rəssamların bir qədər də ənənələşmiş maraqları özündə müxtəlif mövzuları əhatə edən əsərlərin məzmun və plastik xüsusiyyətlərinə, eləcə də bədii qanunauyğunluqlara uyğunluğuna bir-neçə qrup əsərlərin yaradılmasını şərtləndirmişdir. Elə dövlətin və insanların həyatında mühüm yer tutan tarixi hadisələrin və faktların əksini, təbiətin gözəlliyini və maddi aləmi özündə yaşadan əsərlər belə yaranmışdır.

Janrlar tarixən keçicidirlər. Məsələn, xristian mifologiyasının tərənnümünə yönəli Qədim Rus rəngkarlığının özünəməxsus janrlar mövcud idi. Bura müqəddəslərin obrazları və həyatları, dini bayramlar və s. daxil idi. İntibah dövrünün kübar mədəniyyətindən başlayaraq Avropa rəngkarlığında rəssamların diqqətini gerçəkliyin əksinə yönəldən tarixi və məişət janrları, portret, mənzərə və natürmort kimi janrlar yaranır. Düzdür, bu janrlarda yaradılmış əsərlər XIX əsrin ortalarına qədər mifologiya ilə bağlı olmaqla, heç də insanın və təbiətin ideallaşdırılmasından azad deyil-

dilər. Həmin dövrdə incəsənətdə hər hansı real gerçəkliyin əksi yox, qədim klassikaya tapınan təntənəlilik, qəhrəmanlıq və alicənablığın tərənnümü daha səciyyəvi idi.

XIX əsrin ortalarında demokratik hərəkatın güclü dalğası yeni dəyişikliyin baş verdiyi incəsənətə də toxunur. Bir vaxtlar “aşağı” hesab edilən və realist-gerçəkçi axtarışlarına yönəli olan məişət və mənzərə janrlarının nüfuzu artır. “Gözəllik aləmi” kimi dəyərləndirilən rəngkarlığa ideallaşdırmaqdan uzaq olan gündəlik insan qayğıları və həyatı məsələlər daxil olur.

XX əsrdə rəngkarlığın inkişafı xüsusilə sürətli və mürəkkəb keçir. Həmin vaxtda rəssamlar hər hansı bir janrın çərçivəsində qalmağa meyilli olmayan qeyri-ənənəvi mövzulara daha tez-tez müraciət edirlər. Başqa sözlə desək, janrların quruluşunda yeni dəyişikliklər baş verir. Onlardan hansını bu gün xüsusi vurğulamağa ehtiyac var?

Süjetli tablo (şəkil 65) - çox geniş məfhumdur. Bu sərəya keçmişin hadisə və bu günün ən aktual məsələlərini, gündəlik həyatla yanaşı, insanlara və təbiətə ümumiləşdirilmiş fəlsəfi baxışı aid etmək olar. Bəzin bu sadaldıqlarımızın hamısının bir tabloda uyğunlaşdırılmış vəhdətini görmək mümkündür.

Süjetli tabloda rəssamın qarşısına qoyduğu yaradıcı vəzifələr müxtəlifdir. O, hadisələrin ictimai köklərini aşkarlamaqla, həyatı elə olduğu kimi əks etdirməyə səy göstərə bilər. Bu, banisi P.Fedotov (şəkil 66) olan rus tənqidi realizm məktəbi nümayəndələri üçün səciyyəvidir. Başlıca ictimai ideya və idealların qabardılmasına üstünlük verildi



65. T.Salahov. “Təmirçilər”. 1960.



66. P.Fedotov. “Mayorun elçiliyi”. 1848.

bu cür yanaşma, sonralar keçmiş sovet rəngkarlığı üçün də ənənəvi hala çevrilmişdir. Onlar incəsənətin “əbədi” mövzu və bəşəri mənəvi dəyərlərinə də müraciət edə bilirlər. Bu cür yanaşma ilə keçmişdən çağdaş dövr üçün də aktual görünənlərlə yanaşı, daha sonralar da gərəkli olanları üzə çıxarmaq olar. Tablo bu halda rəssamın şəxsi etirafı, düşüncə və yaşantılarının gerçəkləşməsi kimi də qəbul oluna bilər.

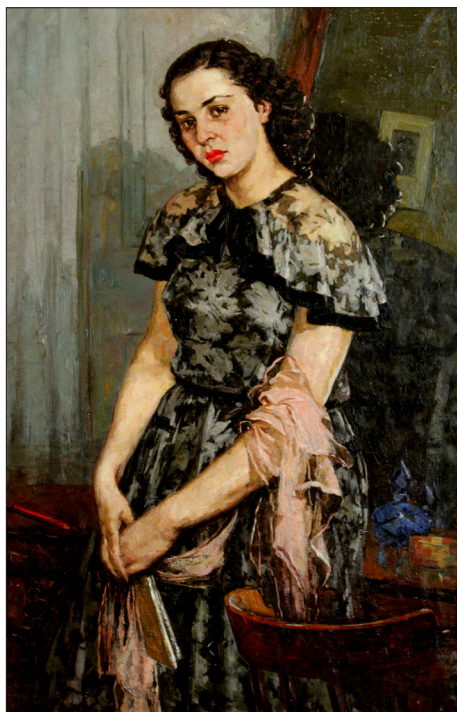
Rəssam mövzunu özünün gördüyü və baş düşdüyü tutumda həll edəndən sonra, əsərin süjetini genişləndirəcək və zənginləşdirəcək bədii obrazın yaradılmasına başlayır. Məsələn, tanınmış rus-sovet rəssamı A.Plastov “Traktorçunun axşam yeməyi” tablosunda kolxozçuların gündəlik həyatında rast gəlinən adi səhnəni özünəməxsus tərzdə bədiiləşdirməklə, onun həyatın gözəl anını əks etdirən poetik əsər kimi qəbulunu şərtləndirmişdir (şəkil 67). Başqa sözlə desək, rəssam sakit payız axşamı-



67. A.Plastov. “Traktorçunun axşam yeməyi”. 1951.

nın bəxş etdiyi ən yaxşı məziyyətləri bir araya gətirməklə və bura kolxoz fermasından süd gətirən işıqlı qız obrazını daxil etməklə. onun gözəlliyini cəlbedici tutumda ifadə etmişdir. Etiraf edək ki, o, bu səhnənin inandırıcı və həyatın poeziyası kimi qəbul edilməsi üçün hər şey etmişdir. Həm dünya, həm keçmiş sovet, o cümlədən Azərbaycan rəsamlarının yaradıcılığında süjetli tabloların yaranması ilk növbədə onların həyatı yaxşı öyrənmələri və təkcə məntiqə əsaslanmayıb, həm də öz xalqının mənəvi-etik qaynaqlarına bütün hissiyyatla münasibət göstərmələri ilə bağlı olmuşdur. Məhz bu cür yanaşma ilə latviyalı E.İltnerin “Ərlər qayıdırlar”, azərbaycanlı M.Abdullayevin “41-ci ilin iyunu” tabloları yaranmışdır...

Portret də daşdığı yaradıcı vəzifələrə görə müxtəlif ola bilər (şəkil 68). Əgər portret tanınmış şəxsiyyətlərin yalnız surətlərinin yaradılması ilə bağlıdırsa, onda burada apa-



**68. V.Səmədova. “Aktrisa
L.Bədərbəylinin portreti”. 1954.**

rıcı və başlıca keyfiyyəti həmin adamın çöhrəsinin dəqiq oxşarlığı təşkil etməlidir. Digərlərində isə rəssamın modelin oturuşmuş səciyyəvi cizgilərinə, xarakterində fərdi və digər insanlar üçün də tipik ola biləcək keyfiyyətlərin ifadəsinə üstünlük verməsi, belə portretlərin ictimai və psixoloji olmasını şərtləndirir. İctimai portretin diqqətçəkən nümunəsi kimi zahiri görkəmində iç dünyasının yaşantıları ifadə olunan L.Davidin “Göyerti satan qadın” əsərini xatırlamaq olar. Əlavə edək ki, bu dolğunluq ilk növbədə modelin davamlı və diqqətlə öyrənilməsi nəticəsində əldə olunur. Bu mənada həm də İ.Repinin psixoloji dərinliyi ilə seçilən cərrah Piroqovun, bəstəkar Musorqskinin, aktrisa Strepetovanın portretlərinin də adını qeyd etmək lazımdır. Məhrəmanə portretlərdə isə rəssam üçün önəmlisi xarakterin oturuşmuş cizgilərini, emosiyalarını, ovqatını və şəxsi cazibə qüvvəsini ifadə etməkdir. Bu cür portretlər sırasında O.Renuar, Val.Serov, K.Korovin, V.Səmədova, M.Abdulayev və b. əsərlərini qeyd etmək olar.

Portret öz-özlüyündə həm də mənzərə ilə əlaqəli də həll oluna bilər. Portretlə mənzərənin üzvü qovşağına daha çox fransız impressionistlərinin yaradıcılığında rast gəlmək mümkündür. Bura rus rəssamı Serovun işıq və rəng effektlərinin təbiətlə əlaqəsinin heyranizmiyyətinə “Günəşlə işıqlandırılan qız” portretində əmin olmaq mümkündür. Portretlərin rəng həllində bütünlükdə, başqa janrlara nisbətən eksperimentlərə tez-tez rast gəlinmir. Rəssam modelə yönəli daha çox obyektiv və diqqətli olmaqla yanaşı, özünə qarşı da ciddidir...



69. S.Bəhlulzadə. “Bozdağın ətəklərində”. 1965.

Mənzərə (şəkil 69) - uzun müddət ikinci dərəcəli hesab olunan janrlardandır. İlk baxışda adama elə gəlir ki, rəng palitrası məhdud olan mənzərənin çəkilməsi rəssamdan böyük kamillik və mürəkkəb kompozisiya qurmaq bacarığı tələb etmir. Amma bu zahiri təəssürat aldadıcıdır. Belə ki, mənzərə icrası yüksək sənətkarlıq tələb edən bərabər hüquqlu və dərin mənalı janrdır. Belə sənətkarlığı A.İvanovun məşhur “İsa peyğəmbərin zühuru” tablosunda - mənzərə problemlərindən sayılan – günəş işığının, kölgənin, rəngin yarpaqlarda və gövdələrdə əksinin, işığın iti çay sularında “sınması”nın insanlarla əlaqəli təqdimatının duyğulandırıcı ifadəsini görmək mümkündür.

Bu yerdə deyək ki, impressionist rəssamların yaradıcılığının nüvəsini təşkil edən mənzərənin aparıcı mövqə tutması, bütünlükdə, rəngkarlıqda köklü dəyişikliklərə - koloritin işıqlanmasına, real məkan dərinliyinin bədii dərkinə, kompozisiyanın fraqmentvari təqdimatına, ən nəhayət, “alla prima” kimi ifadə üsuluna yol açmış oldu. Mənzərə etüdləri sonrakı bir-neçə nəslin rəngkarlıq ustalığının kamilləşməsi yolunda davamlı şəkil alan bir məktəbə çevrildi.

Bununla belə mənzərə etüdü ilə mənzərə-tablonu bir-birindən fərqləndirmək lazımdır. Bilavasitə naturadan çəkilən etüd adətən çox qısa müddətdə - bir-iki seansa ərsəyə gətirilir və təbiətin bitkin obrazına iddiaçı olmur. Etüdün gözəlliyi onun tez bir zamanda yaradılmasında, qısamüddətli müşahidələrin dəqiqliklə ifadəsində və ən başlıcası, təbiətin müəyyən durumunun real əksində həm də emosionallığı qoruyub saxlamasındadır.

Mənzərə-tablolar adətən fərqli janrlara aid olan əsərlər kimi emalatxanada yaradılır. Qeyd etmək lazımdır ki, incəsənətdə yaranan yeni istiqamətlər mənzərəyə onun estetikasını zənginləşdirən özünəməxsus cizgilər bəxş etmişdir. XIX əsrə qədər daha çox tünd rəng çalarlarına üstünlük verilən mənzərə məkanı teatr səhnəsi kimi həll olunur, birinci plan və səhnə keçidləri romantikcəsinə işıqlandırılır və yastı görkəmli uzaq planla tamamlanırdı.

Mənzərə rəngkarlığının əsl çiçəklənməsi XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində baş tutdu. Onun yaradıcıları sırasında ingilis Geynsboro, Turner və Kons-

teblin, rus S.Şedrinin, fransız barbizonçularının (şəkil 70) adını çəkmək olar.

Marina və dəniz mənzərəsini də müstəqil janr kimi qəbul etmək olar. Dənizin təsviri ilə bağlı olan bu janr bir çox xüsusiyyətlərə malikdir. İ.Ayvazovski, S.Şedrin, A.Boqolyubov və U.Ternerin (şəkil 71) əsərlərinin timsalında marinaların ən yaxşısının necə olduğuna əmin olmaq mümkündür.

Rəngkarlığın natürmort (ölü-cansız natura) adlandırılan xüsusi bir janrı isə bizi əhatə edən əşyaların təsvirini özündə hifz edir. Bəzən natürmortu yaradıcılığın laboratoriyası adlandırırlar. Zamanında o P.Sezann, P.Pikasso, A.Matiss, K.Petrov-Vodkin (şəkil 72), C.Morandi kimi islahatçı rəssamların, eləcə də azərbaycanlı S.Bəhulzadə və F.Ağayevin (şəkil 73) diqqətini cəlb etmişdir. Bu janra müraciətdə rəssamları bəzən materialın, əşyaların fakturası, digər halda isə formanın plastikası maraqlandırır.

Hollandiyada bu janrı “ölü natura” yox, “sakit həyat” adlandırırdılar. Holland sənətkarların çox da böyük ölçülü olmayan bu natürmortlarında formaların əvəzinə, “əşyaların portreti” təqdim olunmuşdur. Əksinə, hər cür əşyaların yer aldığı iri həcmli flamand natürmortlarını isə “dəbdəbəli həyat” adlandırmaq olar. Əlavə edək ki, Pikasso və Brak üçün natürmort formaların səth üzərində mürəkkəb təhlili, Sezann üçünə əşyaların kütləsinin və plastik konstruksiyasının hiss olunan hala gətirilməsi olmuşdur. Bütün bunlarla yanaşı natürmortlarda rəssamları bizi əhatə edən əşyaların gözəlliyinin cəlb etməsi birmənalıdır...



70. J.Düpre. “Kənd mənzərəsi”. 1860-cı illər.

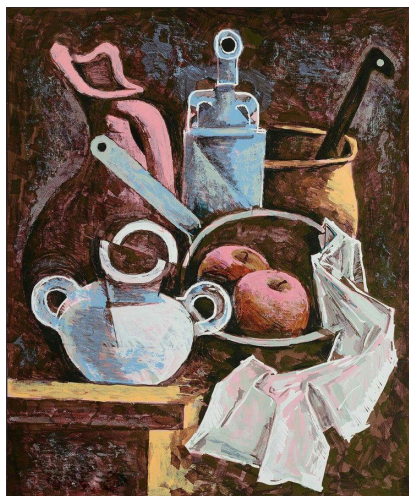


71. U.Terner. “Dəniz motivi”. 1796.

Yekunda demək lazımdır ki, janrların əsas funksiyası məzmunun nizamlanmasıdır. Belə ki, süjetli tablону nəzərdən keçirərkən kompozisiyadakı personajların ayrı-ayrı xarakterinin aydınlaşdırılmasına səy göstərmir, xarakterlərin bir-birilə əlaqəsinə diqqət yetirir, portretə isə əksinə, bilavasitə, xarakterin özü daha önəmli olur. Odur ki, artıq tarixiləşdiyi birmənalı olan janrlar



72. K.Petrov-Vodkin.
***“Səhər natürmortu”.* 1918.**



73. F.Ağayev. “Natürmort”.
2000-ci illər.

məna-məzmun vəzifəsi və formalaşmış üslubu ilə təməşəçi baxışlarını məntiqli axara yönəltməkdir...

RƏNG VƏ KOLORİT

Rəngkarlıqda material, rəsm, ümumiləşdirmə, süjet və kompozisiya rənglər vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Rəng təsvirin formasını yaradır, ritm əmələ gətirir, məkanı təşkil edir və işə ovqat bəxş edir. Burada biz rəngkarlıq üçün ümumi hesab olunan və rəngin təşkili məsələsi – kolorit üzərində diqqəti cəmləşdirməyə ehtiyac duyuruq.

Kolorit (şəkil 74) - tabloda obrazlı yaradıcı vəzifələrə cavab verən müxtəlif rənglərin nisbətidir. Ancaq, əgər kolorit bir tərəfdən sxematikləşdirməyə yol açmayan olmasa, hər bir əsərdə rənglərin təşkili üçün yeganədirsə, digər tərəfdən istənilən kolorit həlli bir çox insanların rəng duyumu üçün səciyyəvi ola biləcək xüsusiyyətləri əks etdirir.



74. S.Bəhlulzadə. “Bahar nəğməsi”. 1957.

Onlar həm bizim özümüzdə, həm də bizdən kənar-da mövcuddurlar. İnsanın təbiətdəki rəngləri emosional-psixoloji dərkinin inkişafı prosesində real həyatdakı rənglər iki – isti və soyuq qammalara-çalarlara bölünürlər. Tünd qırmızı, al qırmızı, narıncı və qızılı rənglər isti, göy, yaşıl və yaşılı-sarı soyuq hesab olunurlar. İsti rənglərin fəal, cuşəgətirici, nikbin-sevindirici keyfiyyəti varsa, soyuq rənglər rahatlıq, kədər və sakitlikgətiricidirlər. İsti və soyuq rənglərin qonşuluğu təzad yaradır, birincisi ön plan rolunun daşıyıcısına çevrilirsə, əksinə, soyuq ikinci mövqe tutmaqla, dərinliyə çəkilmiş olur.

Dünyanın bir çox ölkələrinə səyahət etmiş rus rəssamı Q.Yakulov bu qərar gəlmişdi ki, müxtəlif xalqlarda koloritin xüsusiyyətləri məkanların fərqli olmasından və günəşlə işıqlandırılmasından asılı olur. Onun qənaətinə, günəşin bu təsiri Rusiyada, Asiyada və Qərbi Avropada müxtəlifdirlər. M.Alpatovun Andrey Rublyov barəsində yazdığı kitabda qeyd olunur ki, rəssamın sevə-sevə tətbiq etdiyi göyümtül-yaşıl-qızılının qovşağının nəticəsi Rusiya yayında müşahidə olunan təbiət yarıntılarının rənglərinə bənzərdirlər. Digər dünya rəssamlarının əsərlərində də koloritin məkanla və təbiətlə bağlılığını təsdiqləyən bədii-estetik xüsusiyyətlər kifayət qədərdir.

Bütün bu dediklərimiz sübut edir ki, rəng hissiyyəti çoxplanlı hadisə olmaqla, heç də birmənalı olmayan və tarixən dəyişməyə meyllidir. Amma bu halda sonrakı dəyişikliklər hələ də insanlar üçün əhəmiyyət daşımaqda davam edən əvvəlki təcrübəni inkar etmir.

Müxtəlif dövrlərdə bir-neçə kolorit sistemi yaranmışdır. Bunların ən qədimi lokal koloritdir. Bu kolorit sisteminin səciyyəvi xüsusiyyəti rəng burada şərti işıqlandırmadan və çalar oyunundan ayrılmış olur. Əşyanın rəngi onun mahiyyətini ifadə etmiş olur: çay-göy, qızıl-sarı, alov-qırmızı rəngdə çəkilir. Proses zamanı təsvirlər nazik qatlı möhkəm və əsaslı rənglə örtülür, bədii əşyalar rənglənin. Bu cür rənglər lokal adlanır. Ona demək olar ki, bütün zamanlarda və əksər yerlərdə ərsəyə gətirilən dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrində, miniatür üslublu əsərlərdə (şəkil 75), freskalarda, bəzən də dəzgah rəngkarlığında rast gəlmək mümkündür. Lokal rəng bilavasitə gerçəklikdən alınan təəssüratlardan da



75. *Sultan Məhəmməd.*
“Şah Təhmasib”. XVI əsr.

çox, onun barəsində oturmuş məfhum-anlamla bağlıdır. Bu mənada müxtəlif rənglərin adlarının mənşəyi maraq doğurur. Mürəkkəb rənglər adlarını təbii olaraq müxtəlif əşyaların bələndikləri və onları səciyyələndirən boyalardan götürmüşdür: tünd qırmızı(albalı), bənövşəyi (yasəmən, mavi (göyərçin), narıncı (portağal) və s.

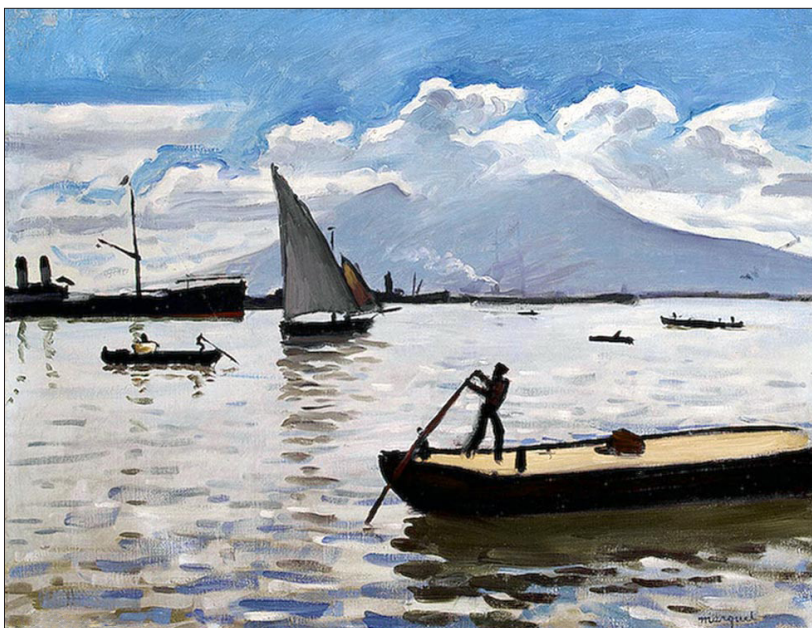
Əsərlərdə lokal koloritdə istifadə olunmuş təmiz və mürəkkəb rənglərin münasibətləri müəyyən birləşdirici ritmə tabedir. A.Matissin Dövlət Ermitajında saxlanan “Qırmızının harmoniyası” tablosundakı rəng ritmi bu mənada diqqət çəkir. Tablonun əsas hissəsini divarları və stolun üzərindəki süfrəsi göy naxışlı olan qırmızı otaq tutur. Otaqdakı bütün əşyalar – stolun üzərindəki meyvələr, vazadakı güllər, qrafinlər və stullar bu naxışla əlaqələndirilməklə ümumi qırmızı fon-yerlik ətrafında birləşirlər.

Çox tez-tez (məsələn, Dionisi və Rublyovun ikonalarında, erkən İntibahın tablolarında) lokal rənglər bir-birilərinə elə uyğunlaşdırılıblar ki, sanki tablo bərbər səpələnmiş işıqla nurlandırılıb, lap günəşin qarşısının nisbi buludlu olduğu kimi...Bu təəssürat təsadüfi deyil, belə ki, rəssamlar üçün harmoniya barəsində təsəvvür müəyyən işıqlanma nəticəsində zühur edən rəngin real gözəlliyi ilə təməssüz ötüşə bilməzdi. Rəng təkcə işığa qarşı laqeyd olmayıb, elə məkana yönəli də bu cürdür. İsti rənglərin yaxınlaşmaq, soyuq rənglərin uzaqlaşmaq xüsusiyyəti də bunu təsdiqləyir. Bu eyni dərəcədə mürəkkəb və təmiz rənglərə də aiddir.

Əlavə edək ki, onlardan əlavə yüngül, yaygın, dərin, dolğun, kədərli və s. rənglər mövcuddur ki, bunlar da

“poetik” hesab olunurlar. Bəziləri parlaq və təmiz tutumu - gərgin və şəfəqli rəng kütləsi ilə məkan dərinliyi yaradırlar. Digər ağ qatılmış “poetik rənglər” real hava məkanı, əşyalara bələnmiş yüngül duman təəssüratı yaradır, məkan ifadəçisi kimi çıxış edirlər. XX əsrin görkəmli sənətkarları P.Kuznetsov, A.Marke (şəkil 76), eləcə də azərbaycanlı M.Abbasov öz əsərlərində məhz bu cür rənglərə üstünlük verirdilər.

Beləliklə, artıq lokal koloritdə gizləncə həm işıq effektləri, həm də məkanın ifadəsi üzə çıxır. Burada onlar səthin dekorativ təşkilinə tabedir, Ancaq əgər rəssamı ilk



76. A.Marke. “Körfəz”. 1908.

növbədə təbiətin həqiqi gözəlliyi maraqlandırırsa, onda müəyyənədicə məqam rəngləri vahid duruma gətirib çıxaran işıqlandırmanın ümumiliyi olur. Bu durum tabloda rəssamın qarşısına qoyduğu vəzifədən asılı olaraq daha qabarıq və yaxud da qismən görünən, aydın və dəqiq ola bilər.

Rəngin əşyaların işıqlandırılmasından və məkanda vəziyyətindən qaynaqlanan kolorit tonal hesab olunur. Müvafiq olaraq rəngin işıqlılıq dərəcəsi ton adlandırılır.

Tonal koloritin çoxsaylı növləri mövcuddur. İntibah dövründə İtaliyada və Niderlandda koloritin lokaldan tonala kimi dəyişən formaları vardı. Bir tərəfdən rəngkarlıqda lokal rəng üsulu ənənəsi qorunurdu, digər tərəfdən rəssamın diqqətini rəngin real təbiətdəki gözəlliyi daha çox cəlb edirdi.

Lokal rəngi işığın effekti ilə əlaqələndirmək olduqca çətin, belə ki, səth üzərinə düşən işıq rəngdən alınan təəssüratı duyulası dərəcədə dəyişdirir. Başqa sözlə desək, həcmli səthlər qeyri-bərabər işıqlandırıldığından onların sanki bir-neçə rəngdən ibarət olması güman edilir. Əgər doğrudan da bu əşyaların dərk olunması üçün azlıq edirsə (belə ki, reallıqda müxtəlif rənglər həcmli forma ətrafında birləşiblər), onda əksinə, formanın bütövlüyü onun rənglə modelləşdirilməsinin sayəsində hiss olunana çevrilir. Ona görə də rəssam seçim qarşısında qalır: ya formanın əksinə üstünlük verməli, yada ki, formanın üzərinə düşən işığı qabarıq göstərməklə, məftunluğunu material-hissi tutumda ifadə etməyi seçməlidir. İşıqla hiss olunacaq formanın ərsəyə gətirilməsi rəngin plastikası adlandırılır. İtaliya İnti-

bahı sənətkarlarının, eləcə də P.Breygel (şəkil 77), İ.Repin, V.Surikov, eləcə də azərbaycanlı V.Səmədova (şəkil 78), N.Bəykişiyev və C.Hüseynovun əsərlərini tonal bədii həllin ən yaxşı nümunələri sırasına daxil etmək mümkündür.



77. P.Breygel. “Ovçular qar üzərində”. 1565.

Bütünlükdə, tonal koloritin prinsip etibarilə bir birindən fərqlənən iki sisteminin adını çəkmək olar. Əvvəlcə onların daha qədim tarixə malik olanının – şərti işıqlandırma ilə bağlı olanın adını qeyd etmək istərdik. Bu, necə deyirlər, dramatik koloritdir. Burada işıq və kölgə daima görüşür, toqquşur və qarşılıqlı təzadlar əsasında mövcudluqlarını sərgiləyirlər. Gah işıqlı çöhrə zülmətdən “boy-la-



78. V.Səmədova. “Azərbaycan bəstəkarları”. 1951.

nır”, gah da qara siluet işıqlı fon-yerlikdə görünür. Çox vaxt rəssam hadisənin baş verdiyi ön planı işıqlandırır, tünd fon isə kompozisiyanı birləşdirir. Ona görə də adətən işıq mənbəyini təsəvvür etmək çətin olur, çünki, onun mövcudluğu şərtidir.

Koloritin bu tipi köhnə sənətkarların daha çox müraciət etdikləri lessirovka ilə sıx bağlıdır. Onların əsərlərində məhz lessirovkanın hesabına işıqlandırılmış yerlər rənglə zənginləşdirilmişdir. Kölgələr isə adətən eyni tünd rənglərlə işlənərdi. Ona görə də burada təzadı rənglərin yox, işıqlının tündə münasibəti şərtləndirərdi. Işıq rəssamların əlində obrazların dramatikləşdirilməsi üçün əsas vasitəyə

çevrilir və bu zaman konfliktin inkişafına onun antipodu olan kölgə də qoşulur. N.Genin “Məxfi axşam” əsərinin (Bax: şəkil 26) yaranma tarixi bu mənada nümunəvi sayıla bilər. Onun mövzunun təsirli və yekun kompozisiya həllini tapmaq üçün süjetin eskizini kağızda çəkməklə yanaşı, bütün fiqurları gildən hazırlamış və sonda müxtəlif yerdəyişmələrdən sonra, dramatikliyin arzuladığı ovqatdaşıyıcılığını əldə edə bilmişdi.

Rembrandt bədii obrazın yaradılmasında əvəzsiz işıq ustası olmuşdur. Onun tablolarında (şəkil 79) işıq və kölgə təkcə həcm, məkanın və formanın yox, həm də obrazın poetik acımı üçün ən təsirli ifadə vasitəsidir. Adətən o, yalnız obrazın üzünün müəyyən hissəsini, əlini və yaxud digər gərəkli ayrıntısını işıqlandırır, qalan hissəni yarı qaranlığa bələməklə, yaratdığı qeyri-müəyyən mühitdə müxtəlif yaşlı insanların surətlərinin cəlbedici və təsirli alınmasına nail olmuşdur.

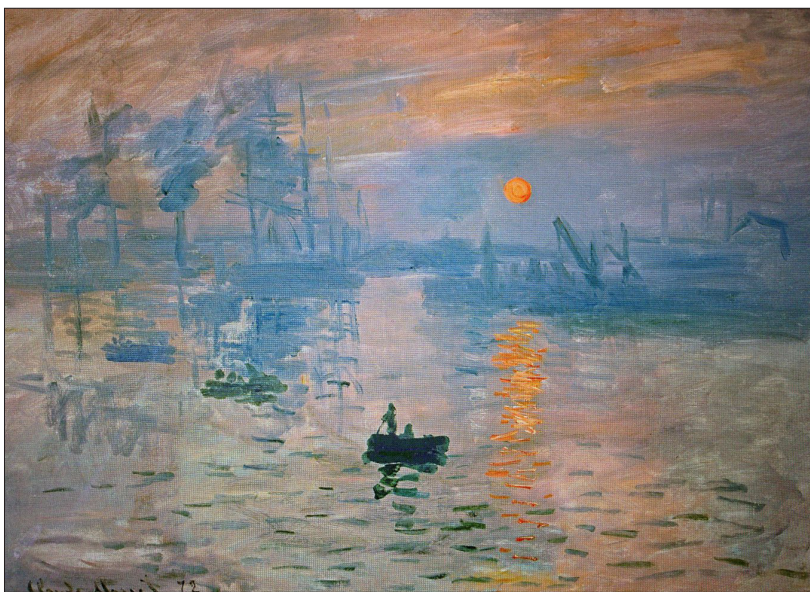
Fransız impressionistləri tonal koloritin işıq təzadlarına tapınan fərqli tipinin başlanğıcını qoydular. Bəzi tədqiqatçıların qeydlərində isə bu sistemdən onlardan da əvvəl – K.Manenin “Günəşin çıxması.Təəssürat” (şəkil 80) əsərinin yaranmasına kimi E.Delakruanın istifadə etdiyi bildirilir.

Təzad qanunundan fransız impressionistləri E.Mane, K.Mone, A.Sisley və b. çox uğurla öz yaradıcılıqlarında istifadə etmişlər. Digər ölkələrdə, o cümlədən də Rusiyada isə bunun parlaq təzahürünü K.Korovin və İ.Qrabanın əsərlərində görmək mümkündür. Bu sənətkarlar mürək-



79. X.Rembrandt. “Səfil oğulun qayıtməsi”. 1669.

kəb çalarların əldə olunması üçün təmiz rənglərin müxtəlif yaxılarını yanaşı qoymaqla, uzaqdan optik olaraq mürək-



80. K.Mone. “Günəşin çıxması. Təəssürat”. 1872.

kəb ton kimi qəbul olunan ümumi görüntünü əldə edirdilər. Bütünlükdə koloritin işıqlanması rəngkarlığın sonrakı inkişafına böyük təsir göstərdi. İndiki dövrdə kolorit “açarları” o qədər müxtəlifdir ki, onların hansının aparıcı olmasını söyləmək sadəcə çətindir...



A.Ələsgərov. "Bayramda". 1980-ci illər.

QRAFİKA

Qrafika özündə bir-neçə sənətin ifadəsini – adətən qara rənglə (hərdən qənaətlə digər rənglərdən də istifadə olunur) çəkilmiş xətləri, ləkələri və cizgiləri birləşdirir.



Ə.Rzaquliyev. “Cızbızxana”. 1964.

Qrafik təsvir öz təbiətinə görə rəngkarlıqdan daha şərtidir. Belə ki, o, bizi əhatə edən gerçəkliyin bütün mürəkkəbliyini və rəng gözəlliyini əks etdirməyə can atmır, başqa sözlə desək, əşyaların real varlığını rəng dolğunluğu ilə göstərməyə üstünlük vermir. Bununla belə qrafika sənəti digər elə xüsusiyyət və keyfiyyətlərə malikdir ki, bununla o, daşdığı təsvir dilinin məlum şərtiliyinin yerinə doldura bilir...

MÜXTƏLİF MATERIALLAR, TEXNİKALAR VƏ QRAFİKANIN NÖVLƏRİ

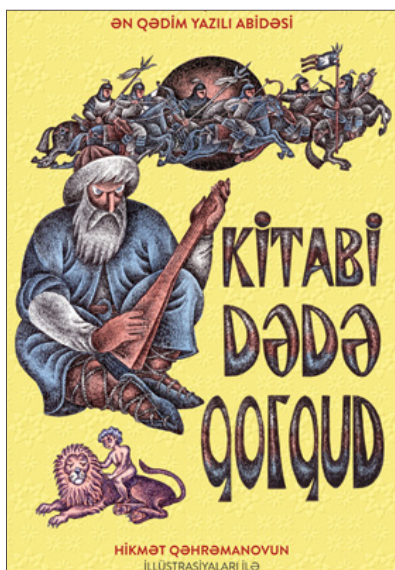
Bu sahədə dəzgah (şəkil 82) və tətbiqi qrafika (şəkil 83) mövcuddur. Birincidə dəzgah rəngkarlığında olduğu kimi əsərlərin mənası və təyinatı onların bədii məzmunu ilə yekunlaşır, tətbiqi qrafikada isə həm məzmun, həm də forma əsərin müəyyən təyinatı ilə bağlıdır. Məsələn, kitab qrafikası (şəkil 84) kitabı tərtib etmək və bəzəmək, illüstrasiyalar isə ədəbi əsərin məzmununu görünən obrazlarda əyaniləşdirmək məqsədi daşıyır.



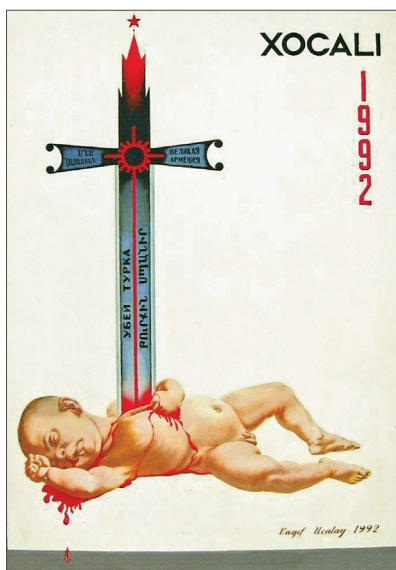
82. Ə.Rzaquliyev.
“Kəlin nallanması”. 1963.



83. Tətbiqi qrafikaların tətbiq olunduğu ərzaq malları.



**84. Kitab qrafikası
nümunəsi**



**85. V. Ucatay.
"Xocalı". 1992.**

Plakat (şəkil 85) dövrün siyasi mövzularını əks etdirmək, mühüm ideya və bilikləri təbliğ etmək və yaxud informasiyanın müəyyən məqsədlərinə xidmət etməkdir. Jurnal-qəzet rəsmləri, o cümlədən də karikatura dövrü mətbuatın ümumi vəzifələrini təsviri incəsənət vasitələri ilə yerinə yetirməkdir.

Ən nəhayət, sənaye qrafikası (şəkil 86) - ən müxtəlif malların, prospektlərin, diplomların və təqvimlərin tərtibatını həyata keçirmək, sənaye məhsullarını, kinofilmləri, teatr tamaşalarını və s. reklam etmək üçündür. Bu sənətlərin hər biri çoxsaylı bədii ifadə vasitələrinə, xüsusiyyətlərə və

tələblərə malikdir. Məsələn, kitab qrafikası kitabın bəzədilməsi vəzifəsini yerinə yetirərkən, bura daxil olan illüstrasiyalarda, başlıqlarda, frontispislərdə, tutullarda, ornament və şriftlərdə obrazların əyaniləşdirilməsini, ədəbi materialın ayrı-ayrı mənəvi, ideya və poetik tərəflərinin oxucuya çatdırılmasını gerçəkləşdirir. Kitab qrafikasında istifadə üçün nəzərdə tutulmuş orijinal

nümunələr mövcud grafik materiallarla yerinə yetirilirlər, amma sonradan kitabda fotomexaniki yolla çap olunur.

Sənaye qrafikasında utilitar tələblər-rəssam tərəfindən yerinə yetirilmiş işlərin praktiki olaraq istifadə olunması bədii-estetik vəzifələrlə əlaqələndirilir. Başqa sözlə desək, etiketlər-yarlıqlar, təqvimlər, sənaye malları qutuları, bükücülər və s. istifadə üçün münasib-rahət, məqsədyönlü, cəlbedici olmaqla alıcının estetik ideallarına, milli,



86. Teatr afişası.



87. R.Babayev. “Daşkəsəndə”. 1960-cı illər.

professional və yaş ənənələrinə cavab verməklə, mühitlə üslub əlaqəsinə malik olmalıdır.

Bu qrafika sənətləri ilə yanaşı materialına görə fərqlənən digərləri də mövcuddur. Onların ən geniş yayılmasını təsvirin ağac, metal və linoleum üzərində kəsilərək çap olunan qravüradır (şəkil 87).

Qravüranın yüksək çaplısı ağac lövhənin və yaxud linoleumun səthindən sonralar ağ qalacaq hissələrin kə-

silərək götürülməsindən sonra çap olunandan ibarətdir. Bu qravürləri müvafiq olaraq ksiloqrafiya (ağac üzərində qravüra) və linoqravüra (linoleum üzərində qravüra) adlanırlar. Dərin çaplı qravüra isə əksinə, təsvirin metal səth üzərində xətt-cizgi ilə cızılması və kimyəvi yolla aşılmasından, alınan həmin dərinliyin rənglə doldurulmasından və sıxılma-basma yolu çapından sonra alınır. Aşılma tətbiq olunarkən, öncədən mis və yaxud sink lövhənin üzəri lakla örtür, onun üzərinə incə iynə ilə rəsm köçürülür və təsvir dərinlik metal səthə çatana qədər cızılır. Ardınca lövhəni azot turşusu dolu vannaya salırlar. Bu prosesdə turşu metalı “yeyərək” lövhədəki rəsmi dərinləşdirir. Bundan sonra baş verən çap nəticəsində alınan qrafika nümunəsi ofort (şəkil 88) adlanır.



88. C.Müfəzzadə. “Aylı gecə”. 1961.

Səthi çap qravürası hamar üzlü daş üzərində əvvəlcədən yağlı karandaşla çəkilmiş rəsmdən çap olunur. Sonra daşı azacıq turşu qatılmış su ilə isladırırlar və zaman karandaşın yerləri əvvəlki vəziyyətində qalır. Növbəti mərhələdə daşın üzərinə adi mətbəə rəngi çəkilir və zaman rəng yalnız rəsmli sahələri əhatə edir. Həmin



89. A. Ələsgərov.
“Köhnə qablar”. 1980-ci illər.

rənglə örtülmüş sahələrin basma-sıxılma yolu nəticəsində çapından sonra qrafikanın daha bir növü – litoqrafiya (şəkil 89) yaranır.

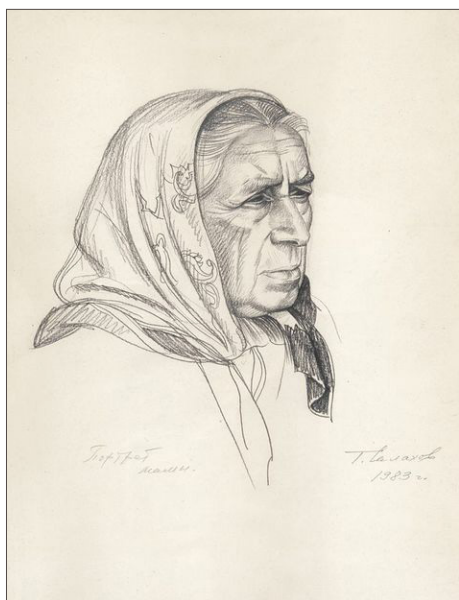
Bütün qravürləri karandaşla, tuş və kömürlə yerinə yetirilmiş adi rəsmlərdən bir önəmli keyfiyyət fərqləndirir. Bu onun kütləvi tirajla çap olunma imkanına malik olmasıdır. Əlavə edək ki, çap nəticəsində yaranan hər bir qravüra nüsxəsi estamp adlanmaqla, həm də sayından asılı olmaya-raq orijinal hesab olunur.

QRAFİK VASİTƏLƏR

Bu yerə qədər biz ağ və qara ləkələrlə həll olunan, ifadə vasitələrinin bir qədər də ciddiliyi və asketikliyi duyulan qrafika barəsində söz açdıq. Ancaq qrafik materiallar və vasitələr kifayət qədər müxtəlifdirlər, Onların variantları çoxsaylı effektlər əldə etmək imkanına malikdirlər. Ləkədən başqa, xətlər və cizgilər də qrafik vasitə hesab olunurlar.

Rəsmetmənin əsası sayılan xətt barəsində dərs vəsaitinin birinci bölümündə söz açmışıq. Xatırladaq ki, təbiətdə təmiz xətlər mövcud deyil. Müşahidə hissiyyatı ilə xətt gözün hərəkətinin trayektoriyasını, təsvirdə isə formaların şərti sərhədlərinin əks olunmasını təşkil edir. Şərtilik dərəcəsinə görə onların bir-neçəsi xətti rəsmdə seçilir. Real tamaşaçı baxışına formanın kənarlarını və yaxud da kəskin sınımları, hissələrin təzadını vurğulayan xətlər daha yaxındır.

Ancaq bəzən rəssamlar təsvir daxilində reallıqda mövcud olan forma keçidlərini axıcı xətlə qeyd edir, bununla da rəsmnin üslubunu və təsviri vasitələrin bütövlüyünü qoruyub saxlamağa çalışırlar. Bu cür üsula A.Deyneka, P.Konçalovski, T.Salahov (şəkil 90) və b. çəkdiyi insan fiqurlu rəsmlərində rast gəlmək mümkündür. Yüksək sənətkarlıq və ölçü hissiyyatı tələb edən bu yanaşma səhv olduqda formaya xoşagəlməz təəssürat verən sərtlik, əksinə, uğurlu tətbiq olunduqda onun konstruktiv xarakterini göstərə bilər.



90. T.Salahov. “Anam”. 1883.

onun ayrı-ayrı hissələrini vurğulayır, gah da yüngülcə digərlərini əyaniləşdirir. Formanın daxilindəki konturlarından istiqamətlənən və tədricən itən yumşaq ayrılər lakonik olaraq həcmələri konstruksiyalarının görüntüsünü yaradırlar. Bu mənada K.Petrov-Vodkin bədənini dəqiq modelləşdirilməsinə səy göstərmir və burada bütün plastik yük konturlara yaxın olan formaların üzərinə düşür, eyni zamanda siluetin bu cür təmizliyi gəncin bədəninin cazibəliyini duyulası gözəlliklə ifadə edir.

Cizgilərdən həm estampda, həm də dəzgah qrafikasında və hazırlıq rəsmlərində geniş istifadə olunur. Onun

K.Petrov-Vodkin xətti rəsmi böyük ustası olmuşdur. Belə ki, onun oynayan oğlanın təsvirində xətt təkcə fiqurun konturlarını təsdiqləmir, o məkanda inkişaf edir, bir formadan digərinə keçir, formanı modelləşdirir, amma bununla belə o, elastik və zərif olmaqla vərəqin səthi ilə dekorativ tutumda uyğunlaşdırılmış qəbul olunur. Onun parlaqlığını dəyişməklə, gah

üçün qatılığın dəyişilməsində böyük hərəkətlilik, faktura-nın müxtəlifliyi və konturun yumşaq modelləşdirilməsi xarakterikdir. Materialdan və vəzifədən asılı olaraq cizgi çox müxtəlif təəssürat oyada bilər.

V.Favorskinin ağac üzərində kəsdiyi kompozisiyalarda böyük sahəni tutan cizgilər qravüranın heyrətdoğurucu dərəcədə işıqdaşıyıcı olmasını şərtləndirmişdir (şəkil 91). Bu işıqdaşıyıcılıq burada müxtəlif ayrıntıların tonlarının



91. V.Favorski. “İqor polku haqqında dastan” əsərinə çəkilmiş illüstrasiya. 1954.

yox, müxtəlif ünvanlı cizgilərlə yaradılan fakturaların təzadları ilə yaradılmışdır.

V.Borisov-Musatovun “Köşkün yanında” rəsminə isə əksinə, bütün vərəq müxtəlif dərəcəli cizgilərlə tərtib olunmuşdur və bunun nəticəsində ön plana ayrı-ayrı fraqmentlər yox, ümumi təsvirində - otlarda, ağaclarda, donda və qızın çiynində gah görünən, gah da yoxa çıxan işıq kölgəsinin “titrəyən” ümumi atmosferası çıxır.

Cizgi tonal təsviri daha da zənginləşdirir, ağ və qaranın kəskin qarşıdurmasına o, təzadına və xarakterinə görə daha yumşaq keçid bəxş edir. Elə real ton gücünə, çalara, fakturaya malik olan qrafik materiallar, o cümlədən də qrafit karandaş da bu məqsədə xidmət edir, O, gümüşü ton verir, onunla həm kəskin, həm də yumşaq xətlər çəkmək mümkündür: italiya karandaşı tünd, “məxməri” iz salır, kömürə isə yumşaq və ritmli faktura yaratmaq xasdır, oxşar, amma daha sıx faktura yaratmaq gücünə rəngli qrafik material olan sangina malikdir.

Qravürada eləcə də oxşar boz tonu cizgilərsiz də əldə etmək mümkündür. Metal üzərində gerçəkləşən və çoxsaylı aşılarmaya və mexaniki təkmilləşməyə məruz qalan texnikalar nəticəsində səth üzərində tonların axıcı keçidinə (metsiattinto), akvarelə bənzər effektlərə (akvatinta) nail olmaq mümkündür...



M.Mirqasimov. “C.Cabbarlının abidəsi”. 1982.

HEYKƏLTƏRƏŞLIQ

Heykəltərəşlığın səth üzərində yox, həcmdə mövcud olması onun səciyyəvi bədii ifadə “dili”dir. Ancaq onun xarakterinə həm də heykəlin real mühit və məkanda mövcudluğu da təsir göstərir.



Ö.Eldarov. “Səttar Bəhlulzadənin portreti”. 1965.

Heykəltərəşlıqda heç də onun təsvir edə biləcəyi bütün əşyalar təsvir olunmur. Məsələn, yəqin ki, tamaşaçı sərgidə gildən ən kiçik detallarına kimi yapılmış daxili yanma mühərriki görsəydi təəccüblənərdi. Belə ki, heykəltərəşlıq sənəti üçün obyekt kimi başlıca olaraq insan çıxış edir. Elə bu da onun janrlarının sayının az olmasını şərtləndirmişdir: qrup şəkilli kompozisiya, heykəl, büst və animalist janr.

HEYKƏLTƏRAŞLIĞIN MÜXTƏLİF NÖVLƏRİ VƏ TEXNİKALARI

Qrup şəkilli kompozisiya adından da göründüyü kimi özündə ümumi süjetlə və plastika ilə bağlı olan bir-neçə fiquru birləşdirir (şəkil 93). Bəzən rəssamlar insan plastikasına qarşı heyvanları qoyurlar.

Gəlin Sankt-Peterburqdakı Anıçkov körpüsünün üzərindəki dörd qrupdan (müəllifi P.Klodt) birini nəzərdən keçirək. Burada bir dizinin üzərinə əyilmiş çılpaq yeni-yetmənin yüyəni çəkməklə qızıışmış atı ram etməsi təsvir olunmuşdur. Nə vaxt, nə yer, nə motiv, nə də baş verən hərəkətin nəticəsi məlum olmasa da, onların bu qrupun



93. P.Klodt. “Atın ram edilməsi”. 1850.



**94. N.Andreyev.
“N.Qoqol”. Moskva. 1909.**

məzmununa nələrsə əlavə edəcəyi sual altındadır. Ona görə də burada başlıcası iki müxtəlif –insan və heyvan enerjisinin toqquşmasıdır. Kompozisiya mübarizənin əzələ gərginliyini ifadə edir. Heykəlin qavranılmasının özəlliyi bu gücün və müqavimətin gücünü fiziki olaraq hiss olunmasındadır.

Heykəltəraşlıq nümunəsi formasının hiss olunması hərəkətin xarakterindən, materialın işlənmə dərəcəsindən, mütənəsiblikdən və ölçülərdən asılı ola-

raq kifayət qədər müxtəlif ola bilər. Bəzi obrazlar sakitliyə bələnmiş, bir başqaları zərifliyin ifadəçisi, üçüncülər isə gizli partladıcı qüvvəyə malik gücün daşıyıcısı olurlar.

Heykəlin dərinə yönəli bu xüsusiyyətlər bununla belə onun mövzu dairəsini məhdudlaşdırmır. Tematik rəngkarlıq tablosu kimi, heykəltəraşlıq qrupu da özündə ümumiləşdirilmiş obrazları, gerçəkliklə əlaqəsi olan məişət səhnələrini özündə hifz edə bilər.

Heykəl - özündə ayrıca fiqurun təsvirini nəzərdə tutur. Bura hərdən ona süjet durumu verən əlavələr də edilir (Şəkil 94). Qrup şəkilli kompozisiyalar barəsində deyilənlər



95. A.Zeynalov.
“R.Rzanın portreti”. 2007.

elə heykələ və digər janrlara da aid edilə bilər. Tişə ustası heykəldə geniş tematik vəzifələri də, konkret adamın təsviri ilə bağlı yaradıcılıq vəzifələrini də həll edə bilər. Sonuncunun əhatə dairəsində abidə və portret xüsusilə seçilir. Bəzi hallarda onlar qovuşurlar da, lap N.Andreyevin mürəkkəb yazıçı dünyasını özündə əks etdirən məşhur Qoqol abidəsində olduğu kimi...Ancaq bütünlükdə incəsənətdə abidənin və portretin vəzifəsi müxtəlifdir.

Büst (şəkil 95) – insanın sinəyə qədər olan təsviridir. Onu əslində portret janrı kimi də qəbul etmək olar. Burada hərəkət ancaq başın dönüşləri ilə məhdudlaşır, kütlənin nisbəti də kifayət qədər eynidir. Bununla belə büstün zahirii fəaliyyətsizliyinə və donuqluğuna baxmayaraq, bu janrda işləyərkən tişə ustası mürəkkəb xarakterləri və onlara münasibətini də göstərə bilər. Rəngkarlıq portretlərində olduğu kimi burada da bir-neçə növ mövcuddur: qəhrəmani portret, psixoloji, məhrəmanə və s.

Animalistik janr (şəkil 96) – heyvanların təsvirini əhatə edir. Bu janrda heykəltəraşın heyvanların hərəkə-



**96. Məzarüstü abidə.
XVII əsr.**

tində ümumi halları, onlar üçün səciyyəvi olan incəliyi, cəldliyi və yaxud sürətliyi göstərmək bacarığı əsas rol oynayır. Rəngkarlıqda olduğu kimi, bu janrlar heç də heykəltəraşlıq əsərlərinin çoxcəhətliyini tam əhatə etmir. Məsələn olaraq XV-XIX əsrlərin və müasir dövr sənətkarlarının geniş yayılmış məzarüstü və atlı abidə formalarını göstərməklə, burada adətən insanla yanaşı, heykəltəraşlıq formalarına xeyli təsir göstərən və onları əhatə edən əşyaların

da təsvir olunduğunu söyləmək olar.

Heykəlin qəbuluna və dərkinə onun ölçülərinin duyulası təsiri olur. Heykəltəraşlıqda böyük formalar həm də müəllifin həll etmək istədiyi böyüklüyün və möhtəşəmliyin ifadəsi olmaqla, həm də monumental heykəltəraşlığa oxşadırlar.

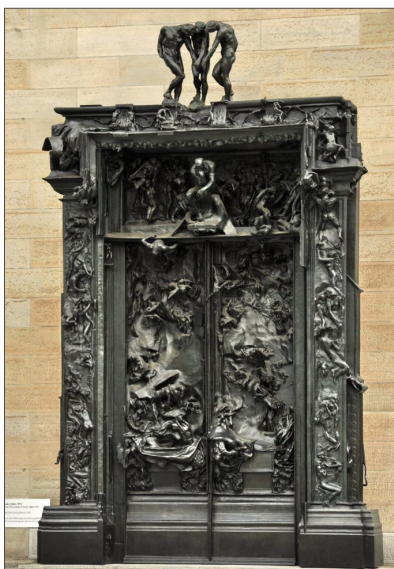
Dəzgah heykəltəraşlığı insana daha müvafiq hesab olunur, ona görə də diqqət onun zahiri ölçülərindən daha çox, hərəkətlərin incə nüanslarına - modelin daxili aləminin və rəssamın təəssüratının ifadəsinə yönəldir. Kiçik plastikada incəlik, zəriflik, istehza və nəzakət müəyyənədi-

ci motivlərdir (şəkil 97). Heykəltəraşlığın məkana münasibəti eyni cür deyil. Həcmli dairəvi heykəl ona hər tərəfdən baxmağa imkan verir. Müxtəlif nöqtələrdən müşahidə olunan eyni bir hərəkət və forma inkaredici olmayıb, bir-birini tamamlayır və müxtəlif təəssürat oyadır.

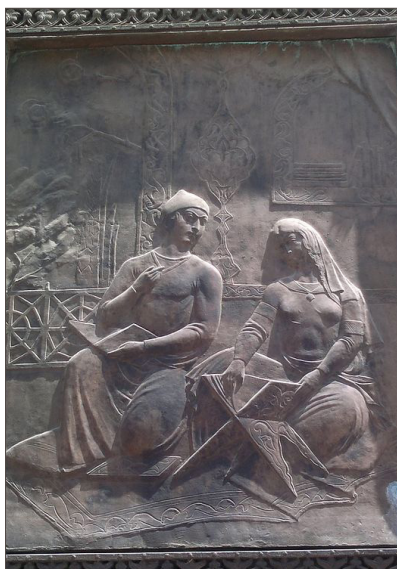


97. Z.Əhmədov. “Muğam”. 2000-ci illər.

Həcmli heykəldən fərqli olaraq relyef (şəkil 98) səthdə yerləşir və qrafika ilə bir çox ümumi cəhətlərə malik olur. Səthdən hündürlüyünə görə irəli çıxan həcmliyi yüksəkliyinə görə qorelyef, alçaqlığına görə barelyef (şəkil 99) və geri əyilmiş relyef fərqləndirir. Qorelyefdə həcmliyi yarıdan da çox tutumda səth üzərinə çıxır, onların yumruluğu daha güclü şəkildə ifadə olunur, işıqlandırılmış və kölgə-



98. O.Roden.
“Cəhənnəm qapısı”.
1880.



99. P.Xrünov.
“Nizami abidəsinin
bərelyefləri”. **Bakı. 1949.**

də qalmış hissələr arasındakı təzad alçaq tutumlu relyefdən fərqli olaraq daha qətiyyətlidir. Relyef üçün müəyyən qədər səthiliyin qorunduğu oyma daha xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və buradakı həcmlərin keçidi daha müəyyənləşmiş olurlar. Bədii təəssürata görə özünün işıq-kölgəli təzadı ilə relyefin digər formalarından daha qrafik olurlar.

Təsviri sənətin digər növləri kimi heykəltəraşlıq təyinatından asılı olaraq öz xarakterini dəyişir. Bu mənada Monumental heykəltəraşlıq dahi adamların xatirəsini uzun müddətli əbədiləşdirmək məqsədi daşıyır və bu səbəbdən



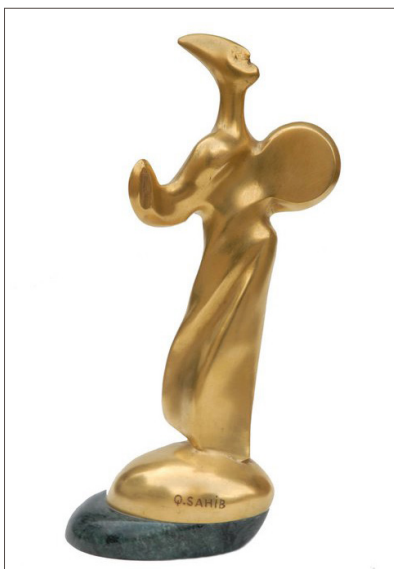
**100. F.Əbdürrəhmanov.
“Nizami”. Gəncə. 1947.**

əbədi hesab olunan daş, mərmər, polad, beton və s. hazırlanır (şəkil 100). Tez-tez belə heykəllər xatirə komplekslərinə daxil edilir və memarlığa yaxınlaşmış olur. Abidələrə böyük həcmli plastika, sadə və dəqiq siluet, müvazinət və ümumiləşdirmə səciyyəvidir. Sergi salonlarında və muzey ekspozisiyalarında gördüyümüz dəzgah heykəltəraşlığı (şəkil 101, 102) nümunələri üçün də monumental bədii həll səciyyəvi ola bilər, amma burada

onun mövcudluğu məcburi sayılmır. Onun üçün müəllifin obraza münasibətini özünə hifz edən insana müvafıqlıyı, hərəkətin ayrı-ayrı məqamlarına diqqət, nisbətlərin və formaların fərdiliyi, materialın ekspressiv işlənməsi ümumi tələblər hesab oluna bilər. Heykəltəraşlıqda bərk materiallarla yanaşı ağac, gil, gips və keramikanın müxtəlif texni-



**101. A.Qaziyev.
“Gülüstan”. 2011.**



**102. S.Quliyev.
“Muğam”. 1999.**

kalarından istifadə olunur. Dekorativ heykəllər (şəkil 103) isə binaların, küçələrin, parkların, fontanların divarlarını və interyerini bəzək üçün yaradılır. Onun dəyərli keyfiyyəti əhatələndiyimiz memarlıq və təbiət mühiti ilə əlaqələndiriləndə nümayiş etdirdiyi təbiilikdir. Ona görə də burada heykəltəraşlığın digər sahələrində olduğundan daha çox stilizə olunmuş formalara rast gəlinir ki, bu da ətraf mühitlə sintezdə məkanda dekorativ mərkəzin yaranmasını şərtləndirir.

Məişət plastikasına aid olan məhsullar (şəkil 104) isə kiçik ölçüləri ilə seçilir. Onlar otaqların tərtibatına zən-



**103. Dekorativ heykəl
nümunəsi.**



**104. Məişət plastikası
nümunəsi.**

ginlik bəxş edir, həm də təmas üçün çox münasib sayılır. Bu əşyalar üçün önəmlisi səthin gözəlliyi, formanın incəliyini və rəngdir. Bu sahədə daha parlaq estetik effektə malik olan çininin üzərinin bəzədilməsindən, keramika, ağac, fil sümüyü, metal və təbii daş növlərindən geniş istifadə olunur. Bütünlükdə demək lazımdır ki, heykəltəraşlıq obrazı iki bir-birinə bənzəməyən yolla –yapma prosesində və yonma-kəsmədə yaranır. Yapma – heykəlin icrası üçün ən hərəkətli vasitədir. Əvvəlcə məftil və yaxud digər materialdan hazırlanmış karkas üzərində gələcək əsərin çiy gildən ilk variantı yaradılır. Bu vasitə axtarışlara və düzəlişlərə imkan verir, ona görə də ondan böyük kompozisiyaların eskizinin hazırlanmasında istifadə edirlər.

PLASTİKA

Plastika – heykəltəraşlıq əsərlərinin ümumi keyfiyyətə yətidir, ona görə də bəzən bütünlükdə yapma metodu ilə icra olunmuş heykəltəraşlığı plastika adlandırırlar. Plastikanın köməyi ilə heykəltəraş həm həcmli formalar, həm də konkret olaraq hiss olunan məkan yaradır. Odur ki, plastika – forma və kütlənin ritmik əlaqələndirilməsi ilə yanaşı, duruş, hərəkət və işarənin, eləcə də əsərin digər ayrıntılarının ifadəli təqdimatıdır.

Plastika öz-özlüyündə heykəltəraşlıq əsərlərinin xüsusi həyati dolğunluğa bələnməmiş mövcudluğudur. Gəlin onun monolit materialdan yonma prosesi və yapma zamanı necə üzə çıxdığına nəzər yetirək. Dahi Mikelancelo onun nəzərində tutduğu fikir tələb edəndə bədənin incəliyinə kimi yonulmasında kamillik əldə etməyi bacarırdı, amma onun sənətkar bənzərsizliyi bütün dolğunluğu ilə monolit materialı duyumunda ifadə olunmuşdu (şəkil 105). Adama elə gəlir ki, onun tişəsinin toxunduğu mərmər parçalarına əvvəlcədən ali insani ruhu hopdurulmuşdu və o, yalnız onları üzə çıxarmışdır...

Məşhur fransız heykəltəraşı O.Roden həm yapmanı, həm də yonmanı çox gözəl bacarırdı. “Kale vətəndaşları” abidəsinin tunc fiqurları onun yaptığı modellərdən tökülmüşdür (şəkil 106). Bu abidə zamanında şəhəri yadelli işğalçıların təcavüzündən qorumaq naminə könüllü ölümə gedən altı Kale sakininin qəhrəmanlığını canlandırır. Roden bu yolu seçmiş adamların hər birinə çeşidli plastikanın



105. Mikelancelo. “Pyeta”. 1499.



106. O.Roden. “Kale vətəndaşları”. 1884-1888.

köməkliyi ilə fərqli yaşantı bəxş etməklə, onları vahid ideya ətrafında birləşdirməyə nail olmuşdur.

Hər iki halda biz plastikanın real bədəninin forması və heykəltəraşın əlində ifadə vasitəsinə çevrilmiş materialın forması arasında təbii münəqişə daşıyıcısı kimi çıxış edir. Plastikanın bu münəqişəsinin bədii mahiyyəti iki şərtin – daşın baxışla, ancaq həyatı hiss etməklə canlandırılması –nın birliyindədir. Onların hər ikisi mütləqdir, belə ki, birinin yoxluğu o birisini məhv edir.

Mahiyyətə, heykəltəraşlıq sənətində plastikanın bu iki formasının müxtəlif variantları mövcuddur. Başqa sözlə desək, bu formaların bir-birinə yaxınlaşmağa səy göstərdiyi bütün kütlənin plastikası və obrazın təzad və həcmələrin kütləsinin qarşı-qarşıya qoyulmasına əsaslanan ayrılmış formaların plastikası ilə ifadə olunur.

Təbiətinə görə bütün effektlər heykəlin plastikası ilə insanlara təsir göstərməsinə əsaslanıb. Belə ki, onlar tamaşaçının baxışla formanı hiss etməsinə, kütlənin və həcmələrin hərəkətinin izləməsinə hesablanıb. Bütün bunlarla yanaşı heykəl obrazının rəng, işıq və məkan kimi keyfiyyətlərini vurğulamaq lazımdır. Bu da ilk növbədə onların hər birinin heykəlinin uğur qazanmasında özünəməxsus rol oynaması ilə əlaqədardır...

HEYKƏLTƏRAŞLIQ SƏNƏTİNDƏ MONUMENTALLIQ

Məşhur litva heykəltəraşı Yuzas Mikenas monumental heykəltəraşlığın problemlərini belə müəyyənləşdirmişdir: “Bəzən monument üzərində iş illərlə davam edir. Ona görə də onun obrazlı sistemi, onun həlli zamanın korroziya gücünə duruş gətirməlidir. Bu iş yalnız əsərdə ürəyimizin hərəkətindən başqa, gildə, daşda və metalda epoxanın nəbzinin döyünməsinə nail olmaqla mümkündür. Bu, heykəldə ürəyin görünmədən döyünməsinə bənzəməli və əsərin yeni iqtisadi-siyasi sistemdə, kosmosun fəth və insan ruhunun yeniləşdiyi bir dövrdə yaradıldığına tamaşaçını inandırmalıdır”. Y.Mikenas bu cür monumental heykələ nümunə kimi Q.Yokubonisin “Ana” (Pirçyupis şəhəri) abidəsini (şəkil 107) göstərir. O, qeyd edir ki, çox sadə kompozisiyaya malik olan bu abidədə kədərini ifadə edən litvalı kəndli qadın heykəli çox da hündür olmayan kürsünün üzərinə qoyulmuşdur. Diqqət çəkən sənətkarın dəstxəttinə xas olan lakoniklik və yığcamlıqdır. Onun böyük formalarla fikrini ifadə etməsi, bu yöndə sadə və dəqiq formaların siluetinin bütövlüyünü əldə etməsi təkrarsızdır...

O.Rodenin “Mütəfəkkir”, V.Muxinanın 25 metrlik “Fəhlə və kolxozçu”, F.Əbdürrəhmanovun “Nizami Gəncəvi”, Ö.Eldarov və T.Məmmədovun “Məhəmməd Füzuli”, M.Mirqasımovun “Cəfər Cabbarlı” abidələrində plastikanın məkanla uğurlu əlaqəsinə, bütünlükdə monu-

mentallığına şahidlik etmək mümkündür. Heykəldəki bədii ideyanı tamamilə qavramaq üçün ona bir neçə nöqtədən – həm qarşıdan, həm də yan tərəfdən baxmaq lazımdır. Yalnız bu halda biz heykəltəraşlıq kompozisiyasının ümumi tutumunun mahiyyətini üzə çıxara bilərik. Heykəlin qavranılması və heykəlin ifadə “dili” təsviri sənətin digər növləri arasında duyulası özünəməxsusluğu ilə seçilir. Belə ki, elə uzaqdan siluetin ifadəliliyi təsir göstərməyə başlayır, tünd və yaxud da işıqlı kütləsi ilə təzadlı fonda qabarıq görünür. Təxminən heykəlin ümumi hündürlüyündən beş dəfə çox olan məsafədən onun plastik tutumu – onun hərəkəti, relyefi və böyük həcmərin ritmi daha yaxşı



**107. Q. Yokubonis. “Ana”.
1960.**

görünür və hiss olunur. Ona görə də heykələ onun ətrafına dolanmadan, əsərin ideyasını, obrazın hərəkətinin xarakterini və yaşantısını duymadan yaxınlaşmaq məsləhət deyil.



E. Mikayilzadə. “Yaranış”. 2010.

DEKORATİV-TƏTBİQİ SƏNƏT

Dekorativ-tətbiqi sənətin növ və janrları insan həyatında istifadə olunan əşyaların təyinatının çoxluğuna müvafiq qədər də müxtəlifdir. Onların əsasları bunlardır: toxuculuğun tərtibatı sənəti, geyimin modelləşdirilməsi, məişət keramikası, bədii çini, oyuncaqların hazırlanması, məişət bəzəkləri, zərgərlik sənəti.

Əşyaların qavranılmasında material böyük əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, ələ götürüləndə gah ağırlığı, gah da duyulası yüngüllüyü ilə hiss olunan və əşyaya çevrilmiş material, özündə zərifliyin və incəliyin, forma-biçimin və təyinatın uğurlu qovşağı ilə bizdə özünə qarşı müsbət münasibət yaradır.

Bəzi praktiki materiallar isə çox vaxt mənfi qarşılanır, çünki onların hiss olunan keyfiyyətləri əşyanın digər ayrıntıları ilə təzad təşkil edirlər. Məsələn, plastmasdan hazırlanmış əşyaların bəziləri (qab-qacaq, məişət bəzəkləri) digər materiallardan ərsəyə gətirilmiş oxşar təyinatlı mallarla, səthinin hiss olunmasına və yüngüllüyünə, cəlbədicə rənginə və elastikliyinə-yumşaqlığına görə rəqabət aparmaqda çətinlik çəkir.

Biz çox vaxt konstruksiyası bir-neçə materialdan ibarət olan əşyaların əvəzinə bütöv materialdan hazırlananlara üstünlük veririk, bununla belə bəzi əşyalardakı çatışmazlığı aradan qaldıran və onlara tərtibat ayrıntısı kimi daxil edilən materialların (pardaqlanmış metal, ağac və s.) yaratdığı estetik effektləri də yüksək dəyərləndiririk.

Materialın emal xarakteri çox müxtəlif ola bilər: toxuculuq, duluşçuluq sənəti, oyma, naxışlama və s. Əgər bütün əşyalardan yox, bilavasitə, dekorativ-tətbiqi sənət əşyalarından söz açmalı olsaq, onda ilk növbədə onların hazırlanma unikallığının böyük dəyər kəsb etdiyini söyləməliyik. Bununla belə xarakterin unikallığı həlledici keyfiyyət deyil. Əşyanın dəyərini onun sənaye üsulu ilə yox, məhz sənətkarın özü tərəfindən hazırlanması müəyyən edir...

Materialın keyfiyyəti və onun emalı əşyanın formasında üzə çıxır. Forma əşyanın funksiyasına cavab verməlidir, amma eyni funksiyanı bir-neçə forma da yerinə yetirə bilər. Məsələn, Qədim Yunanıstanda məhlulların saxlanması üçün onlarla qab mövcud idi. Demək lazımdır ki, formanın gözəlliyi onun yerinə yetirəcəyi funksiyalara çox bağlıdır. Amma, digər tərəfdən gözəl forma bir qayda olaraq təsdiqləyir ki, o, doğrudan da ən yaxşıdır.

Bədii əşyalara bütövlüyü onun forma və təyinatı ilə əlaqəli olan bəzəklər verir. Üstdən taxma relyeflər adətən hazır formanın üzərinə çəkilir. Onlar səthə faktura zənginliyi, işıq-kölgə oyunu bəxş edir. Yastı rəsm (şəkil 109) – demək olar ki, mütləq-mühüm bəzək



**109. Keramikada yastı
rəsmətmə nümunəsi.**

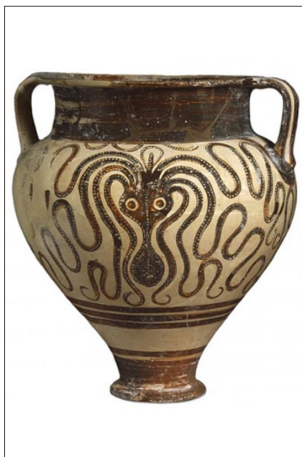


110. E.Mikayilzadə. “Şəbi-hicran”. 2006.

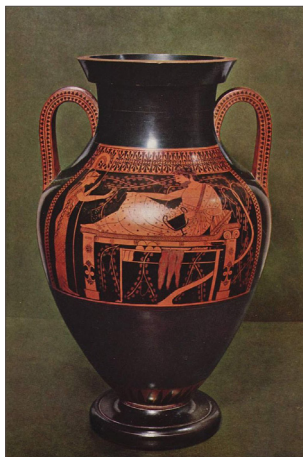
tiplərindəndir. Onun müxtəlifliyi kifayət qədər zəngindir. Burada birrəngli naxışlı xətlərdən tutmuş mürəkkəb naxış və fiqurlu kompozisiyalara rast gəlmək mümkündür. Onlar hazır formanın üzərinə çəkilirlər. Əşyanın dekorativliyi bu sahənin aparıcı bədii prinsiplərindəndir. Rəsm onun əsas sayılan forma ilə hərtərəfli bağlıdır. Məsələn, xalçanın rəsmi-çeşnisi (şəkil 110) səthə sadəcə olaraq çəkilməyib, belə ki, o, özünün quruluşu, naxışı və şərtiliyi ilə səthin qabardılmasını şərtləndirir. Krit adasından tapılmış qədim

bardaq (şəkil 111) üzərindəki sadə xətlər isə onun həcmi-
ni çox gözəl formada müəyyənləşdirir. Əşyaların təsvirli
olması dekorativ-tətbiqi sənət üçün heç də arzuolunmaz
sayılmır. Qədim zamanlardan əşya təkcə bəzək mahiyyətli
olmamış, həm də sənətkara öz dünyagörüşünü və həyat ha-
disələrinə münasibətini ifadə etməyə imkan vermişdir. Bu
mənada qədim yunan vazalarında (şəkil 112) klassik dövr-
də mifoloji süjetli çoxfıqurlu kompozisiyaların yerləşdiril-
məsini, XVIII əsrin fransız çinilərinə müxtəlif motivlərin
çəkilməsini (şəkil 113) qeyd etmək olar. Rus cəhrələrində,
müsəlman rəhillərində (şəkil 114), mücrülərində və qələm-
danlarında rast gəlinən təsvirlər də gözəl sənət nümunələ-
rindəndir. Xalq dekorativ yaradıcılığı professional rəssam-
lar üçün nəhayətsiz qaynaq sayılırlar. Müxtəlif xalqların, o
cümlədən də Azərbaycanın müasir incəsənətində çoxəsrlik
keçmişə və zəngin bədii ənənəyə malik olan bu mənbədən
yaradıcılıqla faydalanmanın gözəl nümunələrinə rast gəl-
mək mümkündür. Ancaq müasir dekorativ sənətdə bunlarla
yanaşı, rəssamların müşahidələrinin nəticəsi olan və çağ-
daş dövrün estetik tələblərinə cavab verən çoxsaylı əsərlər
mövcuddur. Zamanında el sənətini el şöhrətinə çevirənlə-
rin zamansızlığa qovuşmuş ənənələri yaşadılmaqdadır...

Bütün bunlar bizim dekorativlik barəsində anlayışı-
mızı daha bir önəmli mülahizə ilə zənginləşdirir. Dekora-
tivlik təkcə bəzək deyil və ola da bilməz. Forma və bəzək
rəssamın əşyalara insani məzmun verən iç dünyasının
hərəkətini ifadə edir və elə bu səbəbdən də şüşə, gil, parça
və yaxud metalı sözün əsl mənasında canlandırır...



111. Krit keramikası.
B.e.ə. 2600-2400-cü illər.



112. Yunan vazası.
B.e.ə. 2500-cü illər.



113. Fransız çinisi.
XVIII əsr.



114. M.M.Nəvvab.
“Rəhil”. XIX əsr.



Mənzil dizaynı nümunəsi.

DİZAYN

“**D**izayn” sözünü izah etməli olsaq, onda onun “texniki estetika”, “bədiî konstruksiyalaşdırma”, “sənaye qrafikası” mənasında işlədildiyini söyləyə bilərik. Dizayn onun sonrakı inkişafını şərtləndirən əsaslarını hələ XIX əsrdə - sənaye mallarının kütləvi istehsalına və estetik tərtibatına güclü tələbat yarananda yaratmışdır. XX əsrin 20 - 30-cu illərində isə onun fundamental formalaşması baş tutdu. Yuxarılarda dediklərimizə əlavə olaraq bildirək ki, sənətkar yaradıcılığının məhsulu olan dekorativ-tətbiqi sənət nümunələrinin bənzərsizliyini ilk növbədə icraçı əllərinin sehri yaratmışdır. Bu keyfiyyətdən mexanikləşdirilmiş sənaye məhrumdur, ona görə də kütləvi əşyaların gözəlliyi hansısa daha fərqli prinsiplər və formaların əsasında yaradılmalıdır.

Rəssam-dizaynerlər müasir istehsalatın ayrılmaz hissəsi olan belə prinsiplərin, proseslərin və formaların hazırlanması ilə məşğuldurlar. Onların fəaliyyət istiqamətləri çox rəngarəngdir, Bura əşyaların layihələrinin hazırlanması, iş yerlərinin və əməliyyatların estetik tələbləri nəzərə almaqla təşkili, sərgi ekspozisiyalarının qurulması, o cümlədən xalq təsərrüfatının ən müxtəlif sahələrində ayrı-ayrı tutumlu işlərin görülməsi daxildir.

Bütün bu fəaliyyət sahələri insanların indiki müasir kütləvi istehsalın artdığı şəraitdə ətraf mühitə gözəllik bəxş etmək və belə yerlərin təsadüfi əşyalarla doldurulmasının qarşısının alınması işində birləşdirir. Belə ki, əşyalar



116. Məişət əşyaları.

dünyasının bütövlüyü mexaniki yolla-bir əşyanı digərinin yanına qoymaqla əldə oluna bilməz.

Beləliklə, əşyanın (şəkil 116 və 117) dizaynçı tərəfindən dərkinin kökündə müasirlik dayanır və bu proses baş verən hər cür yenilikləri nəzərə almaqla təkmilləşir. Ona görə də dizaynın əşyanın layihələndirilməsində tətbiq olunan funksionallıq, konstruksiyalılıq və qənaətcillik kimi prinsipləri yalnız istehsalat tələbləri saymaq olmaz. Belə ki, bunlar əşyaya bədii tutum verilməsində və onun müasirliyini şərtləndirməsində önəm kəsb edən keyfiyyətlərdir.

Dizayn sənətinin bu xüsusiyyətini keçmiş SSRİ-də bədii konstruktivləşmənin banilərindən sayılan V.Tatlinin 1920-ci illərdə hazırladığı stulun (şəkil 118) timsalında əyaniləşdirmək olar. Bu cür kreslo-stullara indi tez-tez rast gəlmək olar, o vaxtlarsa belə nümunələr əsasən köhnə me-



**117. Məişət
əşyası.**



**118. V.Tatlin. "Stul".
1920-ci illər.**

bellərin geniş yer aldığı məkanda tamamilə yeni sayıldı.

Tərtibat fəaliyyəti ilə məşğul olan dizaynerlər bilavasitə müəyyən prinsiplər əsasında qurduqları məkanla təmasda olur, nələisə yenidən yaratmaq yox, artıq yaradılan əşyaları seçmək və təfsir etməklə məzmunlu, ifadəli və bütövlüyü duyulan məkan təqdim etmək niyyətli olurlar.

Dizaynerlərin fəaliyyət dairəsi çeşidli olsa da, onların hamısında yaradılan gözəlliyin zamanla ayaqlaşması, daha çox da texniki tərəqqini ötməsi arzulanır. Dekorativ-tətbiqi sənətdə olduğu kimi dizayn da materialda duyulası aləm yaratmağa xidmət edir, aralarındakı fərq birinin fərdi, digərinin isə kütləvi olması və bunun da kökünün keçmişə gedib çıxması, bu gününün də gələcəyə yönəli olmasıdır. Odur ki, hər iki dəyər təzad yaradıcı olmamaqla, eyni dərəcədə önəmli sayılır...



Teatr-dekorasiya nümunəsi.

TEATR-DEKORASIYA SƏNƏTİ

Teatrda bir çox tanınmış dünya, rus, keçmiş sovet, eləcə də Azərbaycan rəssamları fəaliyyət göstərmişlər. Bramante, P.Qonzaqo, E.Delakrua, E.Munk, M.Vrubel, K.Korovin, S.Rerix, T.Salahov, M.Abdullayev, B.Kəngərli, T.Nərimanbəyov və b. yaradıcılığı müxtəlif dövrlərdə teatrla bağlı olmuşdur. Teatr rəssamları ilk növbədə onlara malik olduqları bədii vasitələrlə məkana və zamanla hakim olmağa imkan verdiyinə görə cəlb edir. Bura səhnənin onlara geniş səthlərdə özlərini ifadə etməyə imkan verdiyini, dekorativ duyğularını ifadə etməyə və təsviri şərtlilikləri səhnədəkilərlə tutuşdurmağa şərait yaratdığını da əlavə etmək olar.

Eyni zamanda pyesin və sənə quruluşunun rəssamın qarşısına öz tələblərini qoyduğunu dilə gətirməliyik. Rəssam teatrın üslubu və onun ənənələri ilə hesablaşmalı, tamaşanın yaradıcısı olan teatr kimi böyük bir kollektivin üzvünə çevrilməlidir.

Rəssamın teatrda fəaliyyəti iki – geyim (şəkil 120 və 121) və dekorasiya eskizlərinin (şəkil 122) yaradılması istiqamətində görülən işlərdən ibarətdir. Kostyumların və eskizlərin özləri isə bilavasitə teatrın özündə hazırlanır. Kostyum eskizlərində rəssam bir neçə yaradıcı vəzifəni yerinə yetirməli olur. Bu ilk növbədə personajın-obrazın dramaturji materialdakı xarakterini özündə ehtiva edən və tarixi baxımdan inandırıcı olan geyim eskizini yaratmaqdan ibarətdir. Kostyumun plastik həllindən çox şey asılıdır,



120. Geyim eskizi nümunəsi.

belə ki, o, aktyorun hərəkətini inandırıcı tutumda səciyyələndirməlidir. Ən nəhayət, kostyumun dekorativliyi personajın varlığının emosional qəbulunu şərtləndirir və bütün səhnənin dekorativ tərtibatının özəyi kimi çıxış edir. Tamaşanın janrından və quruluş ideyasından asılı olaraq bu tərəflərin mütənasibliyi köklü şəkildə fərqlənə bilər.

Səhnə eskizi (şəkil 123) – teatr rəssamı fəaliyyətinin çox məsul və yaradıcı tərəfi hesab



121. Geyim eskizi nümunəsi.



122. R. Mustafayev. “Koroğlu” operasına çəkilmiş dekorasiya eskizi. 1937.

olunur. Burada o, təkcə mövcud durumu canlandırmır, özünün tamaşa ilə bağlı konsepsiyasını-obrazlar məcmu-sunu sərgiləyir. Bütünlükdə səhnənin (həm də geyimlərin) eskizi üçün iki tip bədii həll səciyyəvidir. Onlardan biri şəraiti və səhnədə baş verənləri konkret əşyalarla canlandıрмаğı düşünür və eskiz də bu əşyalı tərtibatını tamamilə ifadə edir. Tərtibatın bədii tutumunun yekun olaraq tapılması, heç də onun tamaşanın musiqili işığa olan ehtiyacı kimi dekorativliyə də olan tələbatını azaltmır. Digər hallarda rəssam teatr mövzusunun bir qədər sərbəst - rəngkar-



123. T.Salahov. “Koroğlu” operasına çəkilmiş dekorasiya eskizi. 1975.

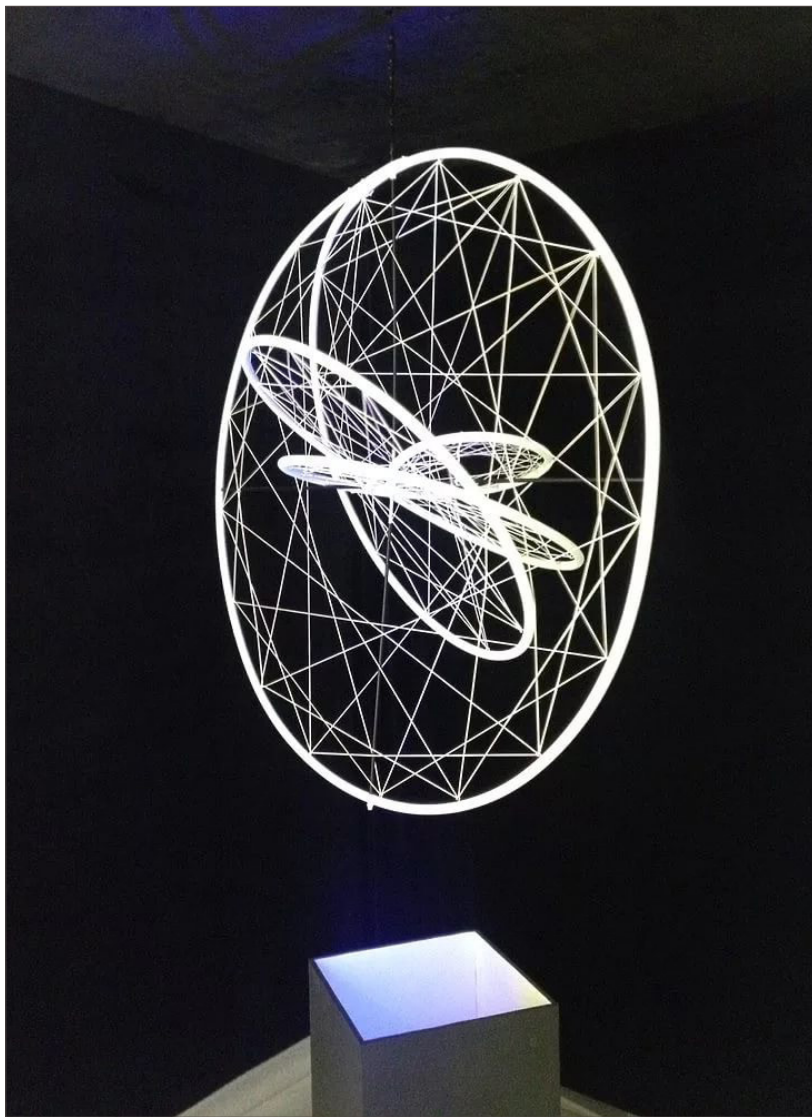
lığa xas tutumda həll edir və konkret tərtibat layihəsindən fərqli olan və pyesə emosional ovqat-ruh bəxş görüntü ilə çıxış edir. Belə işlər tamaşa mövzusunda özünəməxsus improvizələr olmaqla, müstəqil dəzgah rəngkarlığı nümunəsi kimi qəbul olunur və quruluş üçün dəyər daşdığını təsdiqləyir.

Dünya, rus, keçmiş sovet, eləcə də Azərbaycan teatr-dekorasiya sənəti zəngin ənənələrə malikdir. Təbii ki, müxtəlif xalqları və mədəniyyətləri təmsilçiləri olan həmin sənətin yaradıcıları olan rəssamların ərsəyə gətirdikləri geyim və dekorasiya eskizlərində tamaşaların ümumi ruhuna yeni rəng qatan bədii çalarlar kifayət qədər olmuşdur. Elə

bu səbəbdən də çox vaxt davamlı ənənəyə çevrilən, müxtəlif teatrlara və tamaşalara yaradıcı yanaşmanın bu nəticələri ayrı-ayrı səhnəqrafiya nümunələrindən tərtibat məktəbləri də yaranmışdır.

İncəsənətdə bir-birini əvəzləyən klassisizm, realizm, romantizm, impressionizm, kubizm, konstruktivizm və b. cərəyanların işığında onların estetikasından bəhrələndiyi müşahidə olunan səhnəqrafiyaların əksəriyyətində vurğuladığımız məktəblərin özünəməxsus davamı görünməkdədir.

Hazırda müasir dünya və yerli teatr rəssamları da səhnə tərtibatının oturmuş ənənələri tamaşanın ideyası ilə əlaqələndirməklə geniş istifadə etməkdədirlər...



Kinetik sənət nümunəsi.

KINETİK SƏNƏT

Real dəyişən və yaxud da yerini əvəzləyən formalardan işıq, musiqi və məkanla əlaqəli şəkildə istifadə sənəti kinetik adlandırılır. Ciddiyə alsaq, əsasən 1950-ci illərdən geniş tətbiq olunmağa başlanan bu sahəni yalnız müasir adlandırmaq olmaz.

Bu mənada Praqadakı ratuşanın-bələdiyyənin (şəkil 125) binasının üzərindəki həvarilərin heykəllərinin dövrəsində hərəkət edən yaylı kuklaların və rəngbərəng yel-

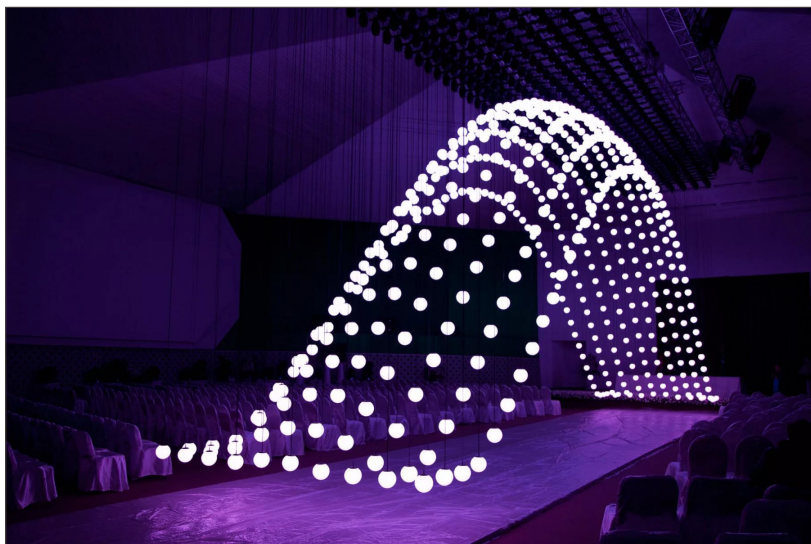


125. Praqa ratuşası.

ləncəklərin əhatələndikləri əşyalar aləmini özünəməxsus tutumda bəzəmələri danılmazdır. Bu gün fəvvarələrin, şəlalələrin və atəş-fəşanlıqların qurğuları kifayət qədər təkmilləşdirilmişdir. Bütün bunlar sübut edir ki, real hərəkət artıq çoxdan insanlar üçün sadəcə hər hansı məqsəddə yetişmək vasitəsi olmayıb, həm də onun həm də yaratmağa çalışdığı təmənnəsiz heyranlıq qaynağıdır.

Müasir kinetik sənət eyni zamanda işıqın, rəngin, çoxsaylı materialların, səsin və digər vasitələrə malik olmaqla, qarşısında duran istənilən yaradıcı vəzifəni həll etməyə qadirdir (şəkil 126). Bu yerdə əlavə edək ki, bu vasitələrin hamısından mütləq birlikdə istifadə etmək məcburi deyildir. Ənənəvi sənətlərdə olduğu kimi onların da seçimi düşüncədə formalaşmış obrazdan asılı olur və burada hər şeydən əvvəl israfçılıqdan daha çox, qənaətlə özünüifadə prinsipi daha səmərəli hesab olunur.

Bəs kinetik sənətin obrazı özündə nəyi ehtiva edir? O, necə orijinal olsa da, onu təsviri sənət üçün ümumi hesab olunan kompozisiyanın səthi, həcmi və məkan ayrıntıları formalaşdırır. Fərq isə bundadır: rəngkarlıqda, qrafikada



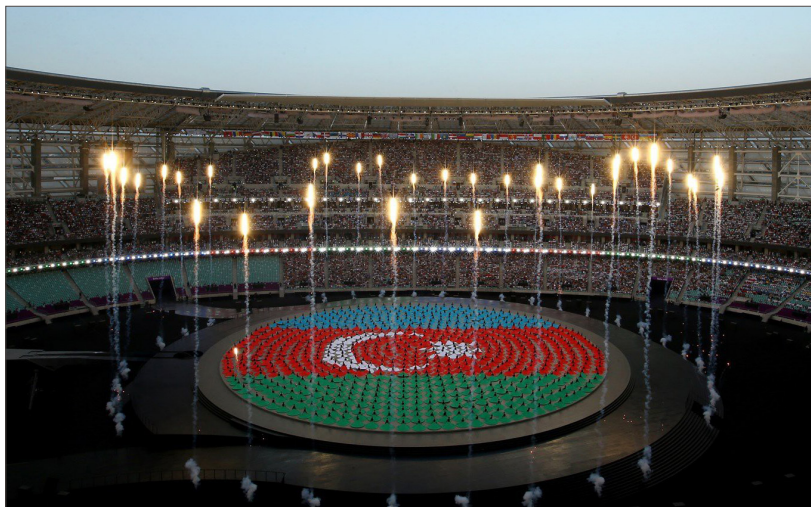
126. Müasir kinetik sənət nümunəsi.

və heykəltəraşlıqda ritm insanın fərdi hərəkətinə və yaxud baxışına hesablanıbsa, burada isə rəng, işıqlandırma, silu-et, forma və dərinlik dəqiqləşdirilmiş baxış nöqtəsində də ritmik olaraq dəyişir.

Kinetik sənətdə təsvirin şərtiliyi dəzgah və monumental sənətdən daha qətiyyətlə özünü təzahür etdirir. Kinetik sənətin dilinin əsas materiallarla, elm və texnikanın nailiyyətləri ilə qırılmaz əlaqəsi var, bu tərəf də adətən kinetik qurğularda təsviriliyi və məzmun tutumu ilə birlikdə ifadə olunur. Onlar bir-biriləri ilə təzad yaratmır, əksinə, bir-birini tamamlayır və buradan da kinetik sənət növünə aid əsərlərin xüsusi müasirliyi, cəlbediciliyi şərtləndirən ümumiləşdirmə yaranır. Teatrda olduğu kimi cəlbedicilik – gözlənilməz və gözoxşayan rəngarəng, işıq effektləri, formaların metamorfozaları - dəyişilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Adətən kinetik qurğuların proqramları qapalı dövrə xarakterli olur və bu fırlanan ritm əsərlərə özünəməxsus təəssürat bəxş edir.

Kinetik sənət – kütləvi tamaşa-mənzərədir. Başqa dünya ölkələrində olduğu kimi ölkəmizdə də monumental təbliğat vasitəsi kimi kinetik sənətə müraciətin maraqlı nümunələri mövcuddur. Həm keçmiş SSRİ məkanında, həm də Azərbaycanda müstəqillik dövründə keçirilən müxtəlif miqyaslı beynəlxalq idman tədbirlərinin açıılışları buna misal ola bilər (şəkil 127, 128).

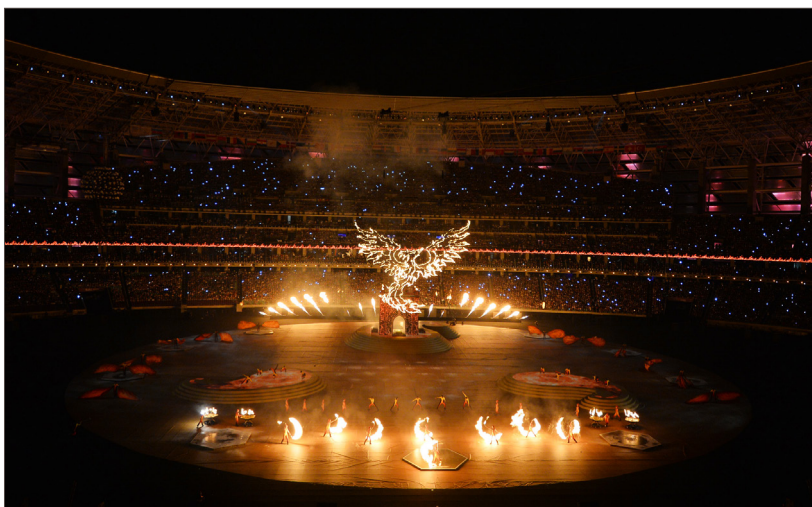
İşıqlı musiqi sənətinin (şəkil 129) kinetik sənətlə oxşarlığı mövcuddur. Burada da işığın və rəngin hərəkətinə üstünlük verilir, ümumi kompozisiyada səsə rolun-



127. Kinetik sənətin kütləvi tədbirlərdə tətbiqi nümunəsi.



128. Kinetik sənətin kütləvi tədbirlərdə tətbiqi nümunəsi.



129. Kinetik sənətin kütləvi tədbirlərdə tətbiqi nümunəsi.

dan daha güclü istifadə olunur. İfadə vasitələrinin gücü və müxtəlifliyi qurğunun onun üçün qaynaq olan mühəndis həllindən asılıdır. Kinetik sənət kimi işıqlı musiqi də müasir dövrdə axtarışlar dövrünü yaşamaqda, ictimaiyyətə daha maraqlı formalar təqdim etməkdədir...

Rəssamların, bəstəkarların və texniki mütəxəssislərin axtarışları bir neçə istiqamətdə getməkdədir. “İşıq-səs”in ciddi əlaqəsində hər bir musiqi əsərində rəng və güc doğuran hər bir səsin təsirliliyini şərtləndirən sistemlər yaradılıb və yaradılmaqdadır. İctimai interyerlərin dekorativ tərtibatına müəyyən dövrə üzrə inkişaf edə və təsir göstərən işıqlı musiqi proqramları daxil edilir. İşıq-rəng və musiqinin bütövlüyünü və qarşılıqlı əlaqəsini özündə hifz edən işıqlı musiqi əsərlərinin yaradılması üçün zəmin hazırlanır..

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan incəsənəti (Salamzadə Ə., Rzayev N., Əfəndiyev R., Həbibov N.). Bakı, 1992. 344 səh.

2. Azərbaycan incəsənəti (Ensiklopedik məlumat kitabı, I-III cildlər).(müəllifi Əliyev Z. və Xəlilov A.). Bakı, 2010-2011. 144 səh.

3. Axundzadə L. Dünya təsviri incəsənəti. Bakı, 2007. 222 səh.

4. Əliyev Z. XX əsr Azərbaycan heykəltəraşlığının inkişaf mərhələləri. Bakı, 2016, 192 səh.

5. Əfəndiyev R., Nəcəfov M., Tərhanov M. Təsviri sənət. Bakı, 1962. 350 səh.

6. Novruzova C. Sovet Azərbaycanının heykəltəraşlığı. Bakı, 1973. 110 səh.

7. Həbibov N. Azərbaycan sovet rəssamlığı. Bakı, 1966. 260 səh.

8. Кожин В. Виды искусства. Москва, 1960. стр. 110

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	5
ÜMUMİ BƏDİİ VASİTƏLƏR.	
Təsviri sənətin növləri haqqında	7
Rəsm və xətt	13
Obraz yaratma vasitələri	21
Mövzu və süjet	37
Kompozisiya	49
Ritm	57
Zamanın və hərəkətin ifadəsi	66
Əşyaların və məkanın təsviri	72
RƏNGKARLIQ	81
Materiallar və texnikalar	82
Rəngkarlıqda mövzu və janrlar	88
Rəng və kolorit	99
QRAFİKA	111
Müxtəlif materiallar texnikalar və qrafikanın növləri ...	112
Qrafik vasitələr	118
HEYKƏLTƏRƏŞLIQ	123
Heykəltərəşlığın müxtəlif növləri və texnikaları	124
Plastika	133
Heykəltərəşliq sənətində monumentallıq	136
DEKORATİV-TƏTBİQİ SƏNƏT	139
DİZAYN	145
TEATR-DEKORASIYASƏNƏTİ	149
KİNETİK SƏNƏT	155
ƏDƏBİYYAT	160

