



UDC 75.05:7.013

УДК 75.05:7.013

DOI: 10.31866/2617-7951.2.1.2019.170362

RHYTHM AS A FACTOR OF PLASTIC-COLOR ORGANIZATION OF PAINTING`S COMPOSITION

Kateryna Kudryavtseva,<https://orcid.org/0000-0002-0378-4862>

PhD of Art,

Artist,

Kyiv, Ukraine

kkudryavtseva@ukr.net

РИТМ ЯК ЧИННИК ПЛАСТИЧНО-КОЛІРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЇ КАРТИНИ

Катерина Кудрявцева,<https://orcid.org/0000-0002-0378-4862>

кандидат мистецтвознавства,

художник,

Київ, Україна

kkudryavtseva@ukr.net

Abstract

The aim of the research is to show the displays and functions of rhythm in a composition of the painting, the connections between geometrical and other forms in rhythmical ranges, the role of colours in a system of rhythm in the composition`s integrity of the pictures on the examples of the Ukrainian art of the last third of the XIX cent. – the first third of the XX cent. **Research methods.** Methods of system-analytical and art-study analysis have been used. **The scientific novelty.** The analysis of the interconnection between geometrical and other forms in rhythmical ranges has been carried out, the role of colours in a system of rhythm in the composition of the picture integrity has been studied (with the help of the experiment of comparative analysis between monochromatic reproduction of the picture and the original picture) on the examples of the Ukrainian art of the last third of the XIX cent. – the first third of the XX cent. **Conclusions.** The analysis of the pictures proves that alternation of the geometrical and other forms creates the rhythmical system, puts accents on the main objects in the composition and subordinates the elements of the integrity. The experiment of comparative analysis between monochromatic reproduction

Анотація

Мета дослідження – виявити прояви та функції ритму в композиції, взаємозв'язок геометричних та інших форм у ритмічних рядах, роль кольору у системі ритму в контексті композиційної цілісності картини на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини XIX ст. – першої третини XX ст. з колекції Національного художнього музею України. **Методологія дослідження.** Застосовано метод системно-порівняльного мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Здійснено аналіз взаємодії геометричних та інших форм зображення у ритмічній побудові, ролі кольору як складової системи ритму картини в контексті композиційної цілісності (здійснено експеримент з порівняння твору з його чорно-білою репродукцією) на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини XIX ст. – першої третини XX ст. з колекції Національного художнього музею України. **Висновки.** Аналіз творів підтверджує, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами зображення утворює ритмічну побудову та сприяє підсилению виразності, виділенню головного й утворенню супідрядних зв'язків у композиційній цілісності.

of the picture and the original picture reveals that the visual equilibrium can disappear or remain in the composition. Due to the fact that colour is an integral part of forms in the picture, it takes part in the rhythmical system of the whole composition, and affects the meaning of the composition.

Експеримент із вилученням кольорних ритмічних рядів показав, що візуальна рівновага композиції картини може втрачатися, а може й зберегтися. Але оскільки колір невід'ємний від форм, які ритмічно організовані, то він бере участь у створенні системи ритму композиції, а, відповідно, – і змісту твору.

Keywords: **Ключові слова:**

composition, easel painting, rhythm, symmetry, form, texture, colour, visual image of movement, time.

композиція, станковий живопис, ритм, симетрія, форма, фактура, колір, візуальний образ руху, час.

Вступ **1** Проблема вивчення ритму у мистецтві є однією з найважливіших, оскільки ритм не тільки здатен створити візуальний образ руху в картині, але є одним з головних художніх засобів та важливих чинників композиції твору. У живописі ритм складно досліджувати за допомогою методів точної науки через його багатомірність і варіативність, адже він проявляється і у формах, і у кольорах та їхніх нюансах, і не тільки знаходиться на площині полотна, але також сприймається в ілюзорній глибині простору зображення.

Мета дослідження **2** Виявити прояви та функції ритму в композиції, взаємозв'язок геометричних та інших форм у ритмічних рядах, роль кольору у системі ритму в контексті композиційної цілісності картини на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини ХІХ ст. – першої третини ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України.

Методологія та аналіз джерельної бази **3** Методи дослідження обумовлені його метою та особливостями джерельної бази. Застосовано метод системно-порівняльного аналізу: аналітичного – для з'ясування стану вивчення обраної теми, а також аналізу ритму в обраних станкових картинах; порівняльного аналізу – для порівняння теоретичних положень дослідників, а також для визначення спільних та відмінних рис ритму у композиції обраних картин; системного – для виявлення загальних принципів ритмічної побудови в контексті композиційної цілісності.

До вивчення ритму звертались у своїх працях дослідники композиції, кольору та закономірностей візуального сприйняття: Р. Арнхейм (1994; 1974; 1969; 1982), М. Волков (1977; 1965), О. Голубева (2004), Г. Горощенко (1935), Є. Кибрик (1954; 1966), В. Фаворський (1988). Аналіз ритмічної організації присутній у роботах М. Алпатова (1940; 1939), І. Данилової (1976), С. Даніеля (1986), Ж. Дельоза (2011), Е. Лорана (2006) та інших, які вивчали композицію творів окремих періодів у історії мистецтва та творчості окремих художників. Крім того, питань ритму тор-

калися О. Волкова (1974), А. Гільдебранд (1991), Л. Жегін (1970), Й. Іттен (2001; 2000), Ф. Ковальов (1989), Ю. Окунев (1988), М. Писанко (1995), У. Хогарт (1987), Є. Шорохов (1988) та інші.

Науковцями визначено, що сутність ритму полягає у повторенні елементів за певною закономірністю.¹ У живописі ритм – це повторюваність елементів зображення, які мають певну спільну ознаку: форму, розмір, колір тощо. Елементи, що повторюються, утворюють ритмічний ряд. Дослідники виокремили певні види прояву ритму. По-перше, повтори зображених фігур та предметів. Також співвідношення формату полотна і розмірів загальних мас, відношення загальних мас до менших форм. Чергування маленьких форм і деталей, а також плям певного кольору і тону (світлого і темного). М. Волков (1977) зауважив, що у ритмічні ряди також організуються й окремі мазки та лінії, або штрихи (с. 70).

Ритм деякими теоретиками також визначено як закон композиції. Помічена теоретиками властивість ритму одночасно розділяти компоненти композиції і їх поєднувати (Волков, 1977; Горощенко, 1935; Кибрик, 1966; Шорохов, 1988) є важливою для композиційної організації функцією. Г. Горощенко (1935) формулює це так: «Ритм відіграє величезну роль у сенсі зв'язку окремих елементів зображення у єдине ціле. Повторюваність, проходження певного ритму через ряд різнорідних інколи предметів зв'язує їх і надає їм узагальнення, слугує об'єднуючим началом» (с. 59), і підсумовує: «Ритм об'єднує, але разом із тим і роз'єднує окремі моменти зображення» (с. 59). Таке твердження суголосне з іншими теоретиками і дослідниками композиції. Відповідно, можемо сказати, що ритм будується на відношеннях, а тому ритм можна вважати принципом взаємозв'язку між елементами.

Г. Горощенко відзначає і важливість принципу супідрядності у ритмічній побудові, де є центр, тобто головний елемент, та підпорядкований йому другорядний. Причому центрів може бути і декілька. Теоретик влучно називає їх пунктами напруги: «У ритмічних явищах нескладно буде побачити той самий принцип супідрядності, те саме тяжіння до визначеного центру (немов би до точок напруги та вибуху), які ми розглядали у главі про цільність твору та принципи підпорядкування його елементів тематичному центру» (Горощенко, 1935, с. 59). М. Волков (1977) також говорить про акценти, на яких будується ритмічний ряд: головні і допоміжні акценти (с. 66).

Ритм і симетрія часто розглядаються разом. І якщо ритм будується повторами за наявністю певної схожої ознаки, то симетрія (дзеркальна) утворюється розподілом на рівні за розміром частини і повторенням елементів у їхній тотожності (відповідно до осі). Ритм утворюється повторенням, яке не є тотожністю,

¹ Картині притаманний пасивно-динамічний ритм, за визначенням Ю. Окунева, через відсутність реального руху у часі (Окунев, 1988, с. 123).

а тільки наближенням, своєрідною варіацією, де елементи ритму поєднуються у ритмічні ряди. М. Волков (1977), говорячи про присутню у ритмі метричну основу¹, описує закономірність, коли регулярна метрична основа слугує ритмічній побудові: «Архітектурний пейзаж та інтер'єр підкреслюють членування та єдність сюжетних груп на площині і ... сприяють ритмічній ясності груп завдяки чіткій метриці» (с. 67). Мистецтвознавець наводить приклади поєднання ритму і метру в картині (Волков, 1977), коли у композиції присутнє повторення геометричних форм, на контрасті з якими ритмічний ряд фігур та інших об'єктів зображення виглядає більш живою формою, або коли схожі розміри фігур і предметів та інтервали між ними повторюються у якійсь частині композиції і втілюють певний смисл.

Також дослідники часто протиставляють ритм у картині симетрії і наводять приклад орнаменту, де зображення симетричне на відміну від живописного твору, який є асиметричним, побудованим за принципом ритму (Иттен, 2001, с. 56-57; 313). Г. Горощенко говорить про «життєве корегування у ритмічній організації композиції картини» (Волков, 1977, с. 65). Серед наведених теоретиками прикладів можна згадати аналіз твору Д. Веласкеса, де, за словами Б. Югансона, метрична регулярність ряду списів, зображених майже з однаковим інтервалом один від іншого, порушується декількома списками, що мають невеликий нахил, – таке «ритмічне порушення», за словами автора, надає картині природності і підпорядковується основному ритму (Волков, 1977, с. 66). Але назвати це порушення таким, що корегує, можна тільки умовно, оскільки ритм у картині, що прагне відобразити живий навколишній світ у русі і часі, має відповідати саме «живим» ритмам.

З метою вивчення ритму в контексті композиційної цілісності звернемось до аналізу ритмічної побудови на прикладі творів українського мистецтва зазначеного періоду, де будемо звертати увагу на взаємодію геометричних та інших форм зображення, а також здійснимо експеримент з порівняння оригіналу твору з його чорно-білою репродукцією для вивчення ролі колірної системи в контексті ритмічного строю.

Результати дослідження **4**

У результаті вивчення обраних творів підтвердилося, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами утворює ритмічну побудову та сприяє підсиленню виразності і виділенню головних об'єктів зображення у композиційній цілісності. Геометричні форми також стають частиною конструктивної основи композиції. Художник і теоретик В. Фаворський (1988) відзначає важливу роль ритму у побудові цілісності у взаємодії з конструкцією: «... вся площина має бути будована напружено-ритмічно. І тоді вона набуває конструктивної цілісності і підвищує її» (с. 250). І на прикладах описаного аналізу

¹ М. Волков також влучно зауважує, що можливо «... розглядати метр як крайній випадок ритму (цілком регулярний ритм)» (Волков, 1977, с. 65).

картин можна побачити, що ритмічні ряди можуть підсилювати чіткість конструктивної основи.

Так, композиційна організація твору Ф. Кричевського «Наречена» та його ритмічна побудова також певною мірою ілюструє взаємодію геометричних форм із «живими» формами. У процесі аналізу конструктивної основи було виявлено декілька прямокутників: вікно на задньому плані, узагальнена маса групи фігур, що також має прямокутну форму і розташована фронтально. Останній фактор утворює додатково образ прямокутної стіни і підлоги, що сприяє створенню враження повторюваності прямокутних форм, – так утворюється ритмічний ряд, де взаємодіють прямокутна форма (вікно) та узагальнені форми. Крім того, майже точно на центральній осі знаходиться фігура нареченої, яка розділює полотно на дві маси, утворюючи наближення до симетричного розташування інших груп фігур. І таке майже строго геометричне втілення конструктивної основи композиційної організації вдало доповнюється пластично «живими» формами зображених жінок і дівчат.

У творі Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» (рис. 4.1) також спостерігаємо наближення до симетричного розташування відповідно до центральної осі двох жінок біля яблуні, стовбур якої знаходиться на центральній осі картинної площини. Форма дерева (стовбур та крона) наближається до симетрії, земля і небо розподілені горизонтальною лінією майже навпіл, дві жінки зображено майже на однаковій відстані від дерева, вони майже однакового зросту, повернулись одна до іншої, їхні ступні мають аналогію за напрямком постановки, – все це побудовано за наближенням до симетрії, утворює враження симетричності і статичності через присутність прямих кутів. На контрасті до таких форм жест руки жінки (що зображена зліва) виглядає активно-динамічним, і погляд, спрямований за рукою, підсилює цю динаміку. Цей жест є центральним у картині, а діалог між фігурами будується за допомогою нахиленої голови жінки праворуч та її погляду на жінку, що зображена ліворуч. І саме завдяки повторам підсилюється динамічність поглядів і жестів фігур.

Живописні полотна О. Богомазова «Пляшки», «Правка пил» (рис. 4.2) та «В'язниця» також містять строгі геометричні форми, що підсилюють виразність плавних і заокруглених форм. Так, натюрморт з пляшками увесь просякнутий ритмом схожих форм: зверху менших, посередині – трішки більших, а знизу – повторення прямокутних форм. І на їхньому тлі виділяються пляшки заокругленої форми, – це допомагає художнику створити центр композиції, побудувати художній образ.

Сюжетне полотно «Правка пил»¹ (рис. 4.2.а) також наповнене повторами геометричних форм. Пили, майже однакового

¹ Художник планував створити триптих, але перше полотно залишилося на стадії ескізу, а центральне зазнало великих втрат шару фарби, про що докладно написала О. Кашуба-Вольвач (2014). У нашому аналізі розглядаємо твір без урахування інших двох композицій.



Рис. 4.1. Т. Бойчук. Жінки біля яблуні, 1920-ті. ЖС-455. НХМУ.

Fig. 4.1. T. Boychuk. Women near the apple, 1920s. Oil Canvas 455. NAMU.

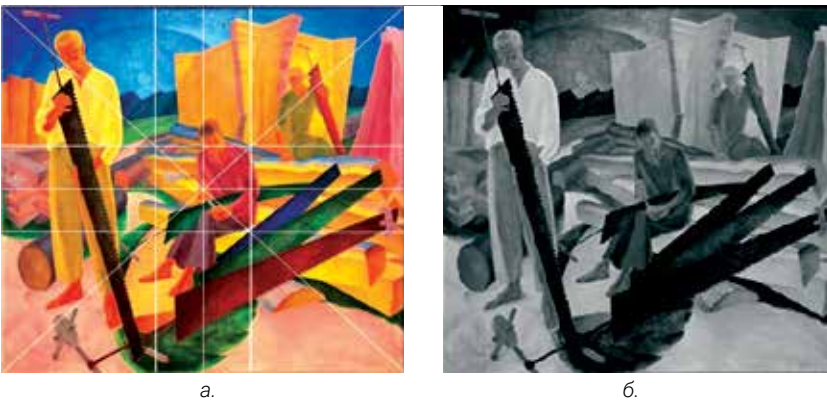


Рис. 4.2. О. Богомазов. Правка пил, 1927. НХМУ.

Fig. 4.2. A. Bogomazov. Edit drank, 1927. NAMU.

розміру у центрі полотна, виглядають схожими за розміром, бруси дерева складені паралельно один до іншого. І на тлі таких геометризаних форм фігури чоловіків, навіть достатньо сильно узагальнені за формою, все одно виглядають «живими» завдяки плавним, дещо заокругленим лініям.

Композиція «В'язниця» містить ряди повторень: цеглини і вікна, які створюють монотонність, а їхня обмеженість у просторі немов стискає їхні ряди, де фігура людини виглядає одинокою, затиснутою геометричними формами будівлі. У такий спосіб втілюється образ в'язниці.

Схожий принцип спостерігається й у полотні О. Бізюкова «На плоту». Наближення до симетрії і повторюваність форм

утворюють враження, що рух вимагає від людей великих зусиль. Так, чоловіки розташовані майже на горизонтальній осі площини картини, проте їхні фігури утворюють одночасно і діагональний напрямок цілісної форми обох чоловіків. Майже рівнозначні за формою і розміром бруси плота додають йому відчуття важкості, яке, до речі, підсилюється ногою фігури, що знаходиться праворуч і за розміром та формою схожа до брусів, а також спрямована у зону «безодні» (Писанко, 1995) – правий нижній кут картинного поля, де всі предмети стають візуально важчими (у порівнянні до їхнього розташування, наприклад, у лівому нижньому куті). Повторення геометричних форм порушується діагонально зображеним веслом у руках чоловіків, – це композиційний вузол картини, і він знаходиться у геометричному центрі полотна. Але композиція не виглядає статичною, а наповнена динамікою і напругою завдяки тому, що у картині побудовано рух і контр-рух за допомогою ритмічних рядів у взаємозв'язку із геометричними формами.

У сюжетній картині М. Бодаревського «Весілля в Малоросії» є також принцип поєднання геометричних форм із іншими у системі ритму: колони будівлі однакові за формою і розміром, інтервал між ними також виглядає однаковим, вони розташовані у центральній частині композиції: тут знаходиться головна група людей, що приймає гостей. Зображені колони статичні через свою велику масу, але їхня повторюваність будує динамічність. Таке зображення колон утворює аналогію і до центральної групи: стоять колони і стоять фігури людей, які зустрічають; і водночас колони виглядають аналогією до тих, хто приходить, оскільки колони також наділені динамічністю.

Інша картина – «Молочниця» пензля М. Бойчука також побудована на поєднанні схожих форм у вигляді майже однакових дерев, що різняться направленістю форми стовбурів й утворюють динамічність. Присутні у композиції і повторення форм глечиків. Незважаючи на розташування фігури на вертикальній осі, яка сприяє статичності, постать жінки зображена так, що діагональні напрямки форм, з яких складається її фігура, збігаються із напрямками інших зображених форм дерев, – у такий спосіб фігурі надається динамічності.

Також у творі П. Волокидіна «Натюрморт» картинна площина розподілена горизонтальними лініями на три частини (серед яких нижня і середня наближуються за своїми розмірами, а верхня – найменша) і є вертикальні регулярні членування. Такий розподіл тла слугує своєрідною статичною основою для діагонально поставленої таці, яка на контрасті з вертикалями і горизонталями виглядає динамічною, що у взаємодії з її центральним розташуванням, формою, розміром і червоним кольором роблять тацю центром композиційної організації.

У інтер'єрі побутового сюжету картини К. Трутовського «Хворий» повторення квадратних і прямокутних форм немов підсилює статичність фігури хворого, яка зображена у горизонталь-

ному положенні в центрі темного прямокутника. У зображенні кімнати переважають вертикальні форми, і фігура лежачого чоловіка, затиснутого у невеликому темному просторі, утворює контраст до вертикалей. Горизонтальна рука старої жінки, що ледь тримається за стіну, відіграє роль одного з найважливіших компонентів побудови композиційної цілісності, оскільки слугує елементом, що зв'язує перший і другий просторовий плани сюжетної побудови. У цій композиції повторюваність горизонталей, вертикалей і прямокутних форм функціонує як головний художній прийом.

Отже, вивчення картин підтверджує, що як засіб гармонізації твору, як спосіб створення візуальної цілісності, ритм має широкий діапазон втілення і проявляється на всіх рівнях композиційної організації, він є невід'ємною частиною пластично-колірного втілення, тобто зображення (сміслові повтори також можуть бути виявлені, але вони все ж ґрунтуються на формах зображення). Зв'язок ритму із побудовою супідрядних відношень у картині втілюється у відповідності до композиційного центру, центру візуальної уваги, яких може бути декілька і які взаємодіють між собою, утворюючи супідрядний зв'язок, необхідний для втілення цілісності композиційної організації, а також трансляції смислів. Також додатково можемо відзначити і повторення форм, що мають схожу фактуру зображеного матеріалу та фактуру як спосіб накладання фарби, що також характеризуються варіативністю і часто взаємодіють із ритмікою накладання мазків.

Наприклад, у пейзажі М. Беркоса «Диканька» (рис. 4.3) зображені квітучі дерева об'єднані у ритмічний ряд, в першу чергу, завдяки схожості за світлістю, а також за кольором і формою. У центрі композиції на лівій вертикальній лінії золотого перетину форма і колір відрізняються: група дерев освітлена і має більш теплий відтінок кольору. Також через віддаленість у глибину ілюзорного простору, дерева стають не тільки меншими за розміром, але й дещо змінюється їхня форма: стає більш заокругленою.



а.

б.

Рис. 4.3. М. Беркос. Диканька, 1910. ЖС-1690. НХМУ.

Fig. 4.3. M. Berkos. Dykanka, 1910. Oil canvas 1690. NAMU.

Завдяки аналогії за формою ритмічний ряд квітучих дерев об'єднується із рядом дерев зелених, розташованих поза кві-

тучими. Взаємозв'язок між ним підсилює те, що зелені дерева зліва зображені ближче у просторовому плані і затуляють квітучі дерева. Форма освітлених квітучих дерев повторюється на зелених деревах, що поза ними, і знову проявляється аналогічна форма у церковних будівлях.

Сільські хати зліва і справа, що знаходяться на першому просторовому плані і є найбільшими за розміром предметами на картині (якщо не брати до уваги небо і землю як об'єкти зображення), об'єднані у ритмічні ряди за аналогією форми і відрізняються за розміром: вони зменшуються, чим далі відступають у глибину ілюзорного простору. В цілій системі побудови простору зображені об'єкти сприймаються зв'язаними у ритмічному ряді відповідно до ліній дороги, що веде до найсвітлішої плями – групи освітлених квітучих дерев, а далі за ними – до храму. І будівлі храму об'єднано у ритмічний ряд. Його візуальний образ руху спрямовується до неба направо і вгору, по висхідній мажорній траєкторії. У такому русі, що веде до церкви, полягає квінтесенція змісту картини.

У картині «Диканька» ритмічні ряди об'єднуються завдяки візуальному центру у вигляді квітучих дерев. У такий спосіб утворюється взаємозв'язок ритмічно організованих форм у просторі та, відповідно, елементів композиції. При цьому зберігається домінанта ритмічного ряду квітучих дерев, у якому виокремлюється центральний елемент, що стає центром візуальної уваги і бере участь у створенні центру композиційного. Таким центром є група освітлених квітучих дерев разом із храмом. У свою чергу, наявність композиційного центру є необхідною умовою втілення цілісності.

У невеличкому за розміром пейзажі М. Бурачека «На городі» поєднання ритмічних рядів здійснюється завдяки аналогії нахилу форм і мазків: хмари, темні силуети дерев на задньому плані і світло-зелена рослинність біля соняшника організовані як окремі ритмічні ряди, що сприймаються у єдиному ритмі з наявністю колірної варіації. Завдяки такому наскрізному ритму на картинній площині утворюється візуальний образ руху, та у зображеному пейзажі з'являється вітер.

Інший пейзаж Миколи Бурачека «Золота осінь» весь побудований на ритмі окремих мазків, з яких складаються форми дерев, земля, копиці сіна і небо. Відносна тепло-холодність, за М. Волковим, окремих сусідніх мазків утворює «вібрацію» кольору і надає всьому образу осіннього пейзажу живизни (Волков, 1965, с. 78). Крім того, на полотні присутні ритмічні ряди окремих кольорів, деякі з них контрастні один до одного. Так, найголовніший контраст утворюється за допомогою холодного за кольором неба і теплої землі з деревами. Ближче до землі контраст підсилюється завдяки більш насиченим кобальтово-синім мазкам внизу неба і світло-жовтої смужки сухої трави на дальньому плані землі біля неба. Ритмічні ряди на небі характеризуються варіаціями кольору: світло-бірюзового, світло-кобальтового, світло-рожевого та сіруватого світлого

і теплого відтінку відносно до всіх інших вальорів. Усі вони не просто переплітаються, а утворюють цілісну площину неба, яка за сприйняттям не є пустотою, а сприймається в одному ряду із листям та травою на землі завдяки цілісності фактури накладання мазків. Такий спосіб накладання шару фарби поширюється на всю площину картини із ознакою варіативності. Тут колірні ряди так майстерно поєднані, що утворюють колорит, у якому звучать чисті барви золотої осені.

Маємо підкреслити, що ритм не тільки виконує організуючу та естетичну роль у композиції, але головна його функція полягає у тому, що він створює відповідний емоційний настрій, у такий спосіб втілюючи зміст твору. Ритм виникає завдяки повторенню елементів, коли відчуваються регулярність у співвідношенні вертикального та горизонтального, сильного та слабкого, довгого і короткого і т. д. У зображенні предметів ритм може підкреслити їхню естетичну сторону за допомогою певного порядку елементів. У такий спосіб відкривається краса звичайних буденних предметів, створюються додаткові якості форми, що виражають внутрішній зміст. У ритмічно організованій формі з'являється образ живого світу, як висловився Й. Іттен (2001): «Написане у ритмічному ключі має своєрідну внутрішню динаміку, яка споріднює його із живими формами» (с. 102). А крім того, чергування елементів композиції створює візуальний образ руху, що, у свою чергу, змушує глядача сприймати зображені об'єкти і сюжет також як організовані у часі.

Так, у композиції С. Васильківського «Воронець у цвіту» просторова побудова утворена у тому числі за допомогою тепло-холодних поєднань: незважаючи на те, що на першому плані переважають теплі відтінки, а на другому – холодні, всюди є мазки синіх і червоних чистих кольорів, а також темних і теплих вохристих. Причому на небі, чим ближче до лінії горизонту і далі в глибині ілюзорного простору, тим більше з'являється теплих і темних тонів. Така тепло-холодна організація колірного строю картини змушує око «рухатися» по площині полотна відповідно до колірних ритмічних рядів. У такий спосіб зберігається візуальна площинність картинного поля. Таким чином, за допомогою ритмічних рядів певного кольору об'єднуються просторові плани і створюється зорова цілісність.

У композиційній побудові цього полотна С. Васильківського сприймається плавний рух на небі й аналогічний йому на землі, що утворюється завдяки малим формам, нюансам темності, світлості і кольору. Поєднання у ритмічні ряди здійснюється за допомогою варіативності не тільки елементів ряду, але й проміжків. Усе це визначає загальний вигляд форм, напрямок і швидкість руху. Мазки і невеликі за розміром форми, що утворюють досить строкатий ритм квітів, справляють враження швидкого руху і, відповідно, швидкоплинного часу. Але водночас вільний простір поля та уповільнення руху через нахил лінії горизонту, куди спрямовується цей образ руху квітів, «ви-

водить» око до фіолетових і кобальтових холодних кольорів, які уповільнюють рух і в такий спосіб збільшують час. Таким чином, констатуємо: у творі є низка взаємопов'язаних ритмічних рядів, серед яких домінантним можна визначити ритмічні побудови рожево-фіолетових кущів. Але й інші кольори мають ритмічні ряди, серед них, наприклад, мазки кобальтового кольору з центром біля каменю на стежці.

Отже, ритмічний зв'язок не тільки визначається співвідношенням між елементами ряду та їхніми проміжками. А головне – характеризується зоровою рівновагою. Наприклад, у картині Ф. Кричевського «Наречена» всі форми, їхні напрямки, кольори та їхні відтінки об'єднані у ритмічні ряди й утворюють цілісність. Л. Членова (1969) зазначає: «Сміливе, широке узагальнення форми, строга впорядкованість та врівноваженість лежить в основі композиційної побудови картини. Нічого не можна зрушити у цій чіткій за ритмом композиції» (с. 17). Дійсно, конструктивна основа взаємодіє з ритмічними рядами й утворює загальний ритмічний лад, причому всі елементи ритмічних рядів врівноважено і за їхньої участі створюється супідрядність форм і кольорів, необхідна для цілісності.

З метою виявлення ролі окремого ритмічного ряду, а саме – колірною, зроблено експеримент: порівняння твору з його чорно-білою репродукцією. У такий спосіб вилучено один із ритмічних рядів – колірний. У результаті стало очевидним, що композиційна побудова може втрачати рівновагу без колірною ритмічного ряду. Відповідно, разом усі ритмічні ряди утворюють візуальну рівновагу. Але окремий ритмічний ряд не обов'язково є візуально врівноваженим. Отже, твір потребує всіх своїх складових елементів для втілення цілісності форми і смислу, у тому числі колірною ритмічного ряду, без якого може бути втрачено візуальну рівновагу, а отже – і композиційну цілісність твору.

Так, наприклад, у творі М. Беркоса «Диканька» хати, що знаходяться на першому просторовому плані, візуально стають важкими, і «тягнуть» вниз, порушуючи баланс (рис. 4.3.б).

На картині М. Богомазова «В'язниця», навпаки, рівновага порушується через хмари, які візуально немов вилітають із картинного поля, і композиційна організація виглядає незавершеною. У чорно-білому варіанті натюрморту М. Богомазова «Пляшки» центр ритмічних рядів переноситься направо, до найсвітлішої плями, через це зникає смисловий центр оригінального полотна, що будується двома пляшками за допомогою плямам червоного англійського кольору – у такий спосіб з'являється своєрідний діалог пляшок.

Чорно-біла репродукція картини М. Богомазова «Правка пил» втрачає візуальну рівновагу: темні пили утворюють дисбаланс композиції, «тягнуть» її вниз (рис. 4.2.б).

А в оригінальному варіанті теплі кольори на другому плані у взаємодії з холодними утворюють контраст і врівноважують вагу темних пил (рис. 4.3.а).

У композиції М. Бойчука «Молочниця» у чорно-білій репродукції зберігається баланс плям, але змістова сторона твору дещо губиться, оскільки у тональних ритмічних рядах центральним компонентом стає кофтина жінки, а не її обличчя, руки і ноги, що виділяються теплими кольорами на темнуватому і прохолодному тлі всього твору. Твір Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» втрачає притаманну йому рівновагу через світлі маси одягу, які стають неврівноваженими (рис. 4.1.б).

Полотно Й. Будкевича «Портрет араба» зберігає і рівновагу, і змістові особливості. У теплому колориті всієї композиції присутній колірний контраст: відносно прохолодне тло справа позаду чоловіка, яке одночасно є тональним центром завдяки своїй світлості. Так само в «Портреті арабської дівчини» візуальна рівновага і смисл зберігаються, оскільки збігаються тональні і колірні контрасти (рис. 4.4).



Рис. 4.4.а. Й. Будкевич. Голова арабської дівчинки.
ЖС-1060. НХМУ.

Fig. 4.4.a. J. Budkevich. Head of an Arab girl.
ЖС1060. NAMU.

Тож вважаємо, що відома «перевірка» твору на його «якість» і високий професійний рівень методом порівняльного аналізу твору із його чорно-білою репродукцією, у результаті якої чорно-білий варіант має зберігати ясність рисунку, просторової побудови і всієї композиційної організації, справедливою є тільки частково. Оскільки тільки за умови збігу тональних і колірних контрастів і акцентів можливе загальне збереження ясності композиції.

Що стосується творів, де у чорно-білій репродукції зникають присутні в оригіналі чинники, то в них спостерігається дещо інша взаємодія тону і кольору. Візуальний образ руху, акценти, просторові плани тощо сформовано за участю кольору. Яскравими прикладами можуть бути композиційно довершені твори М. Богомазова «Правка пил» (рис. 4.2), М. Бой-

чука «Молочниця», М. Бурачека «Золота осінь», «Київський Михайлівський собор», «Нагороді», С. Васильківського «Воронець у цвіту», Ф. Кричевського «Наречена», А. Маневича «Дніпро біля Києва» та «Симфонія весни», О. Мурашка «Селянська родина», О. Новаківського «Жіночий портрет» та «Автопортрет з дружиною», в яких хоча рисунок і тональні відношення дозволяють легко сприймати зображені об'єкти, проте втрачаються смислової особливості твору, що вибудовуються за допомогою кольору.

Отже, у деяких творах колірні ритмічні ряди беруть участь у створенні рівноваги, оскільки їх вилучення призводить до втрати рівноваги. Але й там, де ритмічні ряди тональних плям зберігають рівновагу, однаково колір існує вкупі з формою, яку не можна відділити від форми плям, також ритмічно організованих.

Також у результатах останніх досліджень симетрії визначено, що кожний об'єкт живої природи є симетричним, де симетрія також включена у процес еволюції, зростання живих організмів (Боднар, 2005). Це дозволяє поглянути на картину з іншої сторони. Так, дослідження закономірностей симетрії О. Шубникова та В. Копцика дають можливість назвати живописний твір симетричним об'єктом, якщо розглядати площину як невід'ємну частину картини. Автори виділили такі рівні живописної картини: геометрична композиційна схема, контурний рисунок, світлотінь, колорит, сюжетно-тематичний рівень, а також ідеологічний, і наголосили, що з кожним із цих рівнів можна пов'язати специфічні групи перетворень симетрії, де на кожному з рівнів присутня симетрія, і дотримана вона не з математичною точністю, а певним ступенем наближення (Шубников, Копцик, 2004, с. 306).

Таким чином виявляється, що, по-перше, площина картини бере участь не тільки у втіленні симетрії, але і в реалізації цілісності композиції, яка є головною характеристикою останньої; по-друге, цілісність визначається також візуальною рівновагою, у втіленні якої беруть участь усі елементи зображення; і по-третє, що серед зазначених О. Шубниковим та В. Копциком рівнів картини світлотінь і контурний рисунок організуються у ритмічний ряд. Якщо взяти до уваги всі ці особливості, то з такої позиції ритмічна організація постає формою втілення симетрії композиції та всієї картини. Відповідно, живописна картина постає як симетричний об'єкт, тому відношення симетрії та ритму, особливості ритмічного втілення в композиції картини потребують додаткового вивчення.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Здійснено аналіз взаємодії геометричних та інших форм зображення у ритмічній побудові, ролі кольору як складової системи ритму картини в контексті композиційної цілісності (проведено експеримент з порівняння твору з його чорнобілою репродукцією) на прикладі вибраних творів українського мистецтва останньої третини XIX ст. – першої третини XX ст. з колекції Національного художнього музею України.

Висновки **6**

Ритм є закономірним зв'язком елементів форми композиції та проявляється в усіх аспектах форм зображення (пластично-колірного втілення). Ритм утворюється за допомогою повторюваності й варіативності абрису, розміру, тону, кольору, фактури матеріалів зображених об'єктів та способу накладання шару фарби. Отже, можемо зробити висновок, що ритм існує на всіх рівнях пластично-колірної організації композиції, він будується за допомогою ритмічних рядів, де, як правило, є домінантна ланка, і вкупі всі ритмічні ряди утворюють рівновагу та втілюють смисл композиційної цілісності.

Аналіз творів підтверджує, що чергування геометричних форм у взаємодії з іншими формами зображення утворює ритмічну побудову та сприяє посиленню виразності, виокремленню головного й утворенню супідрядних зв'язків у композиційній цілісності.

Експеримент із вилученням колірних ритмічних рядів свідчив, що візуальна рівновага композиції картини може втрачатися, проте не в усіх випадках. Але оскільки колір невід'ємний від форм, які ритмічно організовані, то колір бере участь у створенні системи ритму композиції, а, відповідно, – і змісту твору.

Список бібліографічних посилань

- Алпатов, М.В. (1939). *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы*. Москва: Искусство.
- Алпатов, М.В. (1940). *Композиция в живописи. Исторический очерк*. Москва, Ленинград: Искусство.
- Арнхейм, Р. (1994). *Новые очерки психологии искусства*. Москва: Прометей.
- Боднар, О.Я. (2005). *Золотий переріз та неевклідова геометрія в науці та мистецтві*. Львів: Українські технології.
- Волков, Н.Н. (1965). *Цвет в живописи*. Москва: Искусство.
- Волков, Н.Н. (1977). *Композиция в живописи*. Москва: Искусство.
- Волкова, Е.В. (1974). Ритм как объект эстетического анализа (методологическая проблема). В *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* (с. 73-85). Ленинград: Наука.
- Гильдебранд, А. (1991). *Проблема формы в изобразительном искусстве*. Москва: Издательство МПИ.
- Голубева, О.Л. (2004). *Основы композиции* (2-е изд.). Москва: Искусство.
- Горощенко, Г.Т. (1935). *Основы композиции*. Москва: ОГИЗ.
- Данилова, И.Е. (1976). О категории времени в живописи Средних веков и Возрождения. В *Из истории культуры Средних веков и Возрождения* (с. 153-182). Москва: Наука.
- Даниэль, С.М. (1986). *Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*. Ленинград: Искусство.
- Делёз, Ж. (2011). *Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения*. Санкт-Петербург: Machina.
- Жбанкова, О.Б. (2003). *Абрам Маневич. Живопис*. Київ: Дух і Літера.
- Жегин, Л.Ф. (1970). *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)*. Москва: Искусство.
- Иогансон, Б.В. (1973). Веласкес. «Сдача Бреды». *Художник*, 9, 56-57.
- Иттен, Й. (2000). *Искусство цвета*. Москва: Издатель Д. Аронов.
- Иттен, Й. (2001). *Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах*. Москва: Издатель Д. Аронов.

- Кашуба-Вольвач, О. (2014). Ритми творчої волі. Ч. 1: Історія створення та реконструкція задуму. *Образотворче мистецтво*, 3, 66-68.
- Кибрик, Е.А. (1954). К вопросу о композиции. В *Вопросы изобразительного искусства* (с. 32-59). Москва: Советский художник.
- Кибрик, Е.А. (1967). Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. *Вопросы философии*, 106, 32-59.
- Ковалев, Ф.В. (1989). *Золотое сечение в живописи*. Киев: Вища школа.
- Окунев, Ю.Н. (1988). К вопросу о ритме в композиции. В *Вопросы теории, истории и методики преподавания изобразительного искусства* (с. 122-128). Москва: Государственный педагогический институт им. В. И. Ленина.
- Писанко, М.М. (1995). *Рух, простір і час в образотворчому мистецтві*. Київ: Вища школа.
- Фаворский, В.А. (1988). *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник.
- Хогарт, У. (1987). *Анализ красоты*. Ленинград: Искусство.
- Членова, Л.Г. (1969). *Федор Григорьевич Кричевский*. Москва: Советский художник.
- Шорохов, Е.В. (1988). О ритме в композиции в живописи. Теоретический аспект. В *Вопросы теории, истории и методики преподавания изобразительного искусства* (с. 168-182). Москва: Государственный педагогический институт им. В. И. Ленина.
- Шубников, А.В., & Копцик, В.А. (2004). *Симметрия в науке и искусстве* (3-е изд.). Москва: Институт компьютерных исследований.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1982). *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Loran, E. (2006). *Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

References

- Alpatov, M.V. (1939). *Italianskoe iskusstvo epokhi Dante i Dzhotto. Istoki realizma v iskusstve Zapadnoi Evropy* [Italian art of the era of Dante and Giotto. The origins of realism in the art of Western Europe]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Alpatov, M.V. (1940). *Kompozitsiia v zhivopisi. Istoricheskii ocherk* [Composition in painting. Historical essay]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1982). *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (1994). *Novye ocherki psikhologii iskusstva* [New essays on the psychology of art]. Moscow: Prometej [in Russian].
- Bodnar, O.Ya. (2005). *Zoloty pereriz ta neevklidova heometriia v nauksi ta mystetstvi* [Gold section and non-Euclidean geometry in science and art]. Lviv: Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
- Chlenova, L.G. (1969). *Fedor Grigorevich Krichevskii* [Fedor G. Krichevsky]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Daniel, S.M. (1986). *Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka* [Picture of the classical era. The problem of composition in Western European painting of the seventeenth century]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Danilova, I.E. (1976). О категории времени в живописи Средних веков и Возрождения [On the category of time in the painting of the Middle Ages and the Renaissance]. In *Iz istorii kultury Srednikh vekov i Vozrozhdeniia* [From the history of the culture of the Middle Ages and the Renaissance] (p. 153-182). Moscow: Nauka [in Russian].
- Delez, Zh. (2011). *Frensis Bekon. Logika oshchushcheniia* [Francis Bacon. Sensation logic]. St.Petersburg: Machina [in Russian].

- Favorskii, V.A. (1988). *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage]. Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Gildebrand, A. (1991). *Problema formy v izobrazitelnom iskusstve* [The problem of form in art]. Moscow: Izdatel'stvo MPI [in Russian].
- Golubeva, O.L. (2004). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition] (2nd ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Goroshhenko, G.T. (1935). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition]. Moscow: OGIZ [in Russian].
- loganson, B.V. (1973). *Velaskes. "Sdacha Bredy"* [Velazquez. "Surrender Bredy"]. *Hudozhnik*, 9, 56-57 [in Russian].
- Itten, I. (2000). *Iskusstvo cveta* [Art of color]. Moscow: Izdatel' D. Aronov [in Russian].
- Itten, I. (2001). *Iskusstvo formy. Moi forkurs v Baukhauze i drugikh shkolakh* [The art of form. My upfront in Bauhaus and other schools]. Moscow: Izdatel' D. Aronov [in Russian].
- Kashuba-Volvach, O. (2014). *Rytmu tvorchoi voli. Ch. 1: Istoriia stvorennia ta rekonstruktsiia zadumu* [Rhythms of creative will. Pt. 1: History of creation and reconstruction of the plan]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 66-68 [in Russian].
- Khogart, U. (1987). *Analiz krasoty* [Beauty analysis]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Kibrik, E.A. (1954). K voprosu o kompozitsii [To the question of composition]. In *Voprosy izobrazitelnogo iskusstva* [Fine Art Issues] (pp. 32-59). Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
- Kibrik, E.A. (1967). Obektivnye zakony kompozitsii v izobrazitelnom iskusstve [Objective laws of composition in the visual arts]. *Voprosy filosofii*, 106, 32-59 [in Russian].
- Kovalev, F.V. (1989). *Zolotoe sechenie v zhivopisi* [The golden ratio in painting]. Kiev: Vyshha shkola [in Russian].
- Loran, E. (2006). *Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkely and Los Angeles: University of California Press [in French].
- Okunev, Iu.N. (1988). K voprosu o ritme v kompozitsii [To the question of rhythm in composition]. In *Voprosy teorii, istorii i metodiki prepodavaniia izobrazitelnogo iskusstva* [Questions of the theory, history and methods of teaching art] (pp. 122-128). Moscow: Gosudarstvennyj pedagogicheskij institut im. V. I. Lenina [in Russian].
- Pysanko, M.M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi* [Movement, space and time in fine arts]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Shorokhov, E.V. (1988). O ritme v kompozitsii v zhivopisi. Teoreticheskii aspekt [On the rhythm in the composition in painting. Theoretical aspect]. In *Voprosy teorii, istorii i metodiki prepodavaniia izobrazitelnogo iskusstva* [Questions of the theory, history and methods of teaching art] (pp. 168-182). Moscow: Gosudarstvennyj pedagogicheskij institut im. V.I. Lenina [in Russian].
- Shubnikov, A.V., & Koptcik, V.A. (2004). *Simmetriia v nauke i iskusstve* [Symmetry in science and art] (3rd ed.). Moscow: Institut kompjuternyh issledovanij [in Russian].
- Volkov, N.N. (1965). *Tsvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Volkov, N.N. (1977). *Kompozitsiia v zhivopisi* [Composition in painting]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Volkova, E.V. (1974). Ritm kak obekt esteticheskogo analiza (metodologicheskaiia problema) [Rhythm as an object of aesthetic analysis (methodological problem)]. In *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art] (p. 73-85). Leningrad: Nauka [in Russian].
- Zhbankova, O.B. (2003). *Abram Manevych. Zhyvopys* [Abram Manevich. Painting]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zhegin, L.F. (1970). *Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia. (Uslovnost drevnego iskusstva)* [The language of painting. (Convention of ancient art)]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].