

УДК 7.01(75.051)

Кудрявцева К. П.

Національна академія образотворчого  
мистецтва і архітектури

## ФОРМИ ПРЕДМЕТІВ І ПРОСТОРУ ЯК ЧИННИКИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЦІЛІСНОСТІ СТАНКОВОЇ КАРТИНИ

*Кудрявцева К. П. Форми предметів і простору як чинники композиційної цілісності станкової картини. Поняття форми предметів і простору в контексті композиції станкової картини розуміється узагальнено. Метою дослідження є виявлення важливих для композиційної цілісності аспектів форм предметів і простору. У статті проаналізовано роль формату полотна, його розміру, пропорційних відношень узагальнених мас і маленьких форм між собою та до всього формату, роль місця розташування на полотні та в ілюзорному просторі, а також тональних і кольорових нюансів, включаючи найменший мазок, фактуру зображеного матеріалу і шару фарби. В результаті дослідження виявлено, що всі ці аспекти впливають на композиційну цілісність: вони створюють загальний вигляд форми предметів та простору і водночас виступають чинниками композиційної організації і детермінують зміст. Тому можемо зробити висновок, що всі зазначені аспекти форми предметів і простору є важливими чинниками композиційної цілісності станкової картини.*

**Ключові слова:** композиція, форма, предмет, простір, колір, рух.

*Кудрявцева Е. П. Формы предметов и пространства как факторы композиционной целостности станковой картины. Понятие формы предметов и пространства в контексте композиции картины ученые понимают обобщенно. Целью исследования является выявление важных для композиционной целостности аспектов форм предметов и пространства. В статье проанализированы роль формата полотна, его размера, пропорциональных отношений обобщенных масс и маленьких форм между собой и ко всему формату, роль места размещения на плоскости и в глубине иллюзорного пространства, тональных и цветовых нюансов, включая наименьший мазок, а также фактуру изображенного материала и слоя краски. В результате исследования выявлено, что все проанализированные аспекты влияют на композиционную целостность: они создают общий вид формы предметов и пространства и одновременно выступают факторами композиционной организации и детер-*

*минируют содержание. Поэтому можем сделать вывод, что все отмеченные аспекты формы предметов и пространства являются важными факторами композиционной целостности станковой картины.*

**Ключевые слова:** композиция, форма, предмет, пространство, цвет, движение.

**Kudriavtseva K. Forms of Objects and Space as Factors of Composition Integrity in Easel Painting.**

*Background. In theoretical propositions of composition forms of objects and space in easel painting composition is usually understood as generalized forms: as a sort of picture's geometry that shows the lines and proportions of the Gold Section and simple geometric forms (circle, triangle, square etc.) or conditional lines that generalize elements of forms of objects and space, or proportion of the masses of the darkest, the most light and middle key masses of tone, or as generalized forms of rhythm; and also a detailed analysis of aspects of depicted heroes and objects is usually separated from aspects of depicted space. Thereby some factors of forms of objects and space in context of composition unity are slips scientists' attention.*

**Objectives.** The objectives of this study are to reveal the important for composition unity aspects of forms of objects and space in easel painting.

**Methods.** The methods are based on fundamental characteristics of composition's integrity, factors of depicting forms of objects and space on a picture plane in connection with basic rules of visual perception, and also on analysis of compositions of some paintings. Therefore at first we determined factors and elements of depicting of forms of objects and space, analyzed visual features of a picture plane and of a single form. And also revealed lines of the Golden Section and proportion of masses and made detailed investigation of forms of objects and space in some paintings that have different stylistic characteristics: «Cossacks in the Steppe» (early 1900s) by S. Vasylykivsky, «Bride» (1910) by F. Krychevsky, «Disabled Persons» (1924) by A. Petrytsky and «Setting Saws» (1927) by O. Bohomazov and some others. and care for and exhibit in the National Art Museum of Ukraine.

*And also we applied comparative analysis of the paintings to their diminished colour reproductions, mirror-reversing and black-and-white reproductions.*

**Results.** Traditional operation of finding lines and proportions of the Golden Section on a picture plane in connection with the location of heroes and importance objects reveals the mathematic value of aesthetic characteristics and gives little for understanding the painting's meaning — a valuable part of a composition unity. And also depicting objects have their area, a complicated silhouette, volume, depth, plasticity and objects' placing on the Golden Section lines and accordance to the Golden Ratio proportions is the approximation but not the congruence. And the variations of a geometric generalization of depicting images corroborates an important role of small forms and various nuances that are levelling fix points for a geometric generalization. The forms in pictures are perceived by eyes without geometric instruments and apprehended not only sizes and generalized images, but also visual weight and dynamics and this is an important aspect. And as we know

*from results of scientists' investigations visual weight influence on dynamics and moving (it's speed and direction) and also on an artistic image of time that depend on forms' characteristics and their placement on a picture plane and in an illusive depth. So, not only the Golden Ratio is important.*

*This study also reaffirmed heterogeneous features of a picture plane. A comparative analysis of paintings to their mirror-reversing reproductions showed the changing of general impression and meaning of paintings whereas the forms in composition had not changed. And we also noticed that sometimes the balance of a painting's composition disappears.*

*The results of our investigation of paintings' composition made evidence that an original size of painting and texture of depicting objects' material and paints layer are influence on visual weight and dynamic. Hereby these aspects take part in creation of forms of objects and space and implementation of composition's meaning. And there is no one a small form and nuance of forms' characteristics, colour and texture nuances unimportant for a composition integrity. All the aspects of forms of objects and space are important for composition unity as far as they create a general appearance of a form of objects and space and they are also the factors of a composition organization and they determine a content.*

*Study by the comparative analysis of selected paintings to their mirror-reversing reproductions revealed that objects placed near the left lower corner of a picture plane more important for meaning of a composition than others. And as mirror-reversing paintings' reproductions rearranged objects near the left lower corner composition's meaning also changed. And the comparative analysis of paintings to their black-and-white reproductions shows that picture can lost composition's balance, depth and change direction (to picture's plane sides), speed and meaning of visual moving.*

*The results of the investigation correspond to a composition's unity law that means impossibility to bring, to take out or to change no one element without destroy a hole and changing meaning. According to this fundamental characteristic of composition's integrity, all forms (small and big) of objects and space and their size, placement, nuances of tone, colour and texture are important.*

**Conclusions.** *The results of analyzed aspects of forms of objects and space – a picture format, it's size, proportions of generalized masses and small forms to each other and to a picture plane, their placement on a picture plane and in an illusive depth, tone and colour nuances, including small dabs, texture of depicting materials and a paint layer, come us to a conclusion that all of the listed aspects are important factors of composition's unity in easel paintings' composition and so all of them are elements of a composition in easel painting.*

**Keywords:** *composition, form, object, space, colour, movement.*

**Постановка проблеми.** Теорія композиції у станковому живопису залишається мало розробленою, тому дослідження у цьому напрямку є актуальними. Проблеми форми відносяться до головних питань, що стосуються побудови живописного твору, а взаємозв'язок предметів і простору — один

із основних аспектів, що визначає особливості втілення зображення на площині і створення композиції картини.

Поняття форми предметів і простору у зв'язку з композиційною цілісністю переважно розуміється узагальнено: аналіз форм предметів і простору включає виявлення конструктивної основи композиції, пропорційних відношень загальних мас, основних пластичних характеристик. Тому поза увагою залишаються маленькі форми, деталі і нюанси пластичного втілення в контексті композиційної цілісності.

Аналіз форм предметів і простору як чинників, що впливають на побудову композиційної цілісності, поглиблює вивчення закономірностей побудови станкової картини і втілення художнього образу, — це сприяє розробці теорії композиції, яка покликана допомогти в практичній роботі під час аналізу та створення картин.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В роботах таких дослідників і теоретиків композиції як М. В. Алпатов, М. М. Волков, Г. Т. Горощенко, І. Є. Данілова, С. М. Даніель, В. А. Фаворський та інших форми, з яких складається зображення на площині, розглядаються узагальнено: як певна геометрія картини (пропорції золотого перерізу, виявлення простих геометричних фігур та умовних ліній, за якими впорядковуються елементи зображення), загальний ритм. В результаті такого підходу форми предметів і простору також постають узагальненими.

Крім того, попри те, що особливості візуальної форми зображених героїв і предметів вивчаються більш детально (враховуються особливості пластики, засоби втілення ілюзії тривимірності тощо), але розглядаються вони в основному дещо відокремлено від простору: як такі, що існують у певній системі перспективної побудови. В свою чергу, характеристика ілюзорного простору так само позначена загальними характеристиками: вона обмежується виявленням умовних ліній і точки сходу (однієї, декількох, або їх відсутністю), пропорцій між небом і землею та іншими елементами, що утворюють екстер'єр або інтер'єр, в тому числі масштаб фігур і предметів, а також визначенням міри ілюзорної глибини. Як наслідок, ряд елементів та чинників форм предметів і простору композиційної побудови не враховуються.

Виявлення загальної площі найсвітліших, середнього тону і найтемніших кольорів також показує співвідношення за золотою пропорцією (з більшим або меншим наближенням до точного значення) [12], але математичні закономірності естетичних якостей зображення, що створюють гармонійне ціле, мало що дають для розуміння змісту твору.

Також наближенням до форм зображення є виявлення простих геометричних фігур (трикутника, прямокутника, кола тощо) та основних ліній,

за якими виявляється загальний принцип впорядкування елементів і форм зображення. З таких узагальнень постає конструктивна основа композиції, яка може відсилати до певних асоціацій та символів, які, в свою чергу, утворюють відповідні відтінки змісту; отримані в результаті такого аналізу подібні один до одного узагальнені форми композиційної побудови допомагають в розробці типології композиційних форм, але позбавлені унікальних характеристик конкретної картини, які є невід'ємною складовою художнього твору. Будь-які математичні виразники естетичних властивостей і гармонії елементів зображення тільки частково розкривають зміст, який є частиною композиційної цілісності картини.

Маленькі форми та деталі, а також фактура шару фарби аналізуються тільки в основних рисах, причому відбувається це в процесі вивчення стилістичних характеристик картини, або «почерку» художника і, відповідно, вони залишаються не вивченими в контексті композиційної цілісності, і тому не включені до теорії композиції станкової картини. Отже, виявлення тільки загальних мас у композиційній побудові залишає недослідженим великий спектр композиційних чинників зображення.

**Цілі статті і постановка завдання.** Метою нашого вивчення є виявлення важливих для композиційної цілісності аспектів форм предметів і простору, з яких складається зображення як двовимірна модель тривимірного навколишнього середовища.

У зв'язку з поставленою метою прагнемо виконати ряд завдань:

- означити чинники зображення форм предметів і простору в композиції станкового твору у зв'язку зі специфікою станкового живопису та особливостями зорового сприйняття;
- проаналізувати фактори зображення форм предметів і простору на прикладі наступних творів з колекції Національного художнього музею України в Києві: С. Васильківського «Козаки в степу» (поч. 1900-х.), Ф. Кричевського «Наречена» (1910), А. Петрицького «Інваліди» (1924) та О. Богомазова «Правка пил» (1927), різних за своїми стилістичними характеристиками.

**Виклад основного матеріалу.** Розглядаючи форми предметів і простору в композиції картини, маємо зазначити, що закономірності візуального сприйняття зображення на площині в межах рами відіграють суттєву роль в композиційній організації твору. Зображення на полотні є моделлю навколишнього світу і втілює окремі характеристики предметів і простору, які дозволяють упізнати зображений предмет. Так, зображуючи яблуко, художник передає на площині його абрис і колір, натомість не може втілити буквально, наприклад, запах [13 : 20], — останній може існувати в картині у формах і кольорах як додаткова асоціація. І головне те, що мета

художника не обмежується зображенням предметів для того, щоб їх можна було впізнати, відповідно, визначення того, що зображено на полотні — це тільки перша сходинка аналізу твору мистецтва, оскільки його головною цінністю є художній образ, в якому закладений багатозначний зміст.

Категорія художнього образу у картині не проста і може бути темою окремого дослідження, окреслимо тільки основні характеристики: художній образ включає художню форму і художній зміст, які втілюються за допомогою художніх засобів (передусім, визначенню головного, основних контрастів та аналогій), що проявляються і у формі, і у змісті. Таким чином, багатогранний і багатозначний художній зміст, а не просте називання речей і повідомлення (Р. Арнхейм) [8], матеріалізується за допомогою зображення, яке складається з форм предметів і простору у їх кольоровому втіленні, — тому їх аналіз як елементів композиції обов'язково має включати змістовний аспект.

Тим більше спонукає до детального вивчення форм предметів і простору як виразників художнього змісту головна характеристика композиції — цілісність. Вона проявляється у взаємозв'язку всіх елементів твору між собою і зі змістом таким чином, що не можна змінити, замінити, додати або забрати жодного елементу, не порушивши цілісності і не змінивши зміст твору. Таким чином, можемо припустити, що всі елементи зображення є елементами композиції і, відповідно, детермінантами змісту картини.

Вивчення закономірностей візуального сприйняття форм і зображень, а також розгляд проблем форми у мистецтві, здійснюється у ряді праць. Вони не є розробками теорії композиції, але торкаються проблем, пов'язаних із побудовою твору. Це роботи Р. Арнхейма, А. Гільдебрандта, Р. Грегори, Й. Іттена, М. М. Писанка, Б. В. Раушенбаха, Г. Е. Руубера, К. Фолля, А. Л. Ярбуса та ін. Деякі з цих праць були здійснені або перекладені й опубліковані пізніше теоретичних розробок по композиції вищевказаних авторів, і тому результати цих пізніших досліджень не були осмислені з точки зору застосування їх в теорії композиції.

Окреслимо властивості форм предметів і простору. До найпростіших форм, що сприймаються візуально, відносяться прості геометричні фігури: трикутник, прямокутник і коло. І проста, і складна форма має певний розмір, силует, її сторони можуть бути прямими, закругленими, утворювати певні кути і т. д. Все це геометричні властивості форм.

Форми в картині сприймаються нами візуально без геометричних інструментів, а тому в процесі споглядання діє ряд чинників, що пов'язані з фізіологічними і психічними процесами. Так, набір різноманітних форм об'єднується в процесі сприйняття відповідно до конкретних особливостей цих форм [3]. Закономірності такого процесу вивчались в гештальтпсихології, і попри нерозуміння природи цього явища до нашого часу, закономірність «гарного гештальту»

діє [3; 26]. Головне те, що в процесі споглядання ми не фіксуємо візуальні якості механістично, всі без розбору, а робимо «візуальні судження» [3], отже, процес споглядання пов'язаний з мисленням.

Різні за стилем картини відрізняються формами зображень, а також способом відтворення загального вигляду певних предметів. Проте кожна форма на площині має певні властивості, крім конфігурації, форми силуету та глибини ілюзорного об'єму не менш важливими є вага і статичність або потяг до руху. Такі властивості стають особливо важливими, якщо згадати, що живопис прагне створити образ безкінечного і рухливого навколишнього світу, який також змінюється в часі.

Отже, кожна форма сприймається нами так, що ми робимо висновки не тільки щодо її розміру та узагальненої форми, але також сприймаємо її візуальну вагу, статичність або візуальний потяг до руху, тобто потенційну можливість руху (за М. М. Писанком). І оскільки ці форми існують на площині картини, то важливими стають також і чинники полотна.

Візуальна вага форми обумовлюється не тільки її розміром, обрисом, тоном (світліші здаються легшими, незважаючи на те, що вони виглядають більшими за розміром) [3], але і кольором: холодні легші за теплі і т. д. [11; 14]. Описані аспекти ваги впливають на швидкість руху, оскільки легші форми виглядають більш рухливими. Причому наведені властивості форм існують як в плоских, так і у візуально об'ємних формах.

Поняття «потяг до руху» також відноситься до візуальних характеристик форм, такими поняттями користується М. М. Писанко: «... у кожній формі є свій, властивий тільки їй потяг до руху» [14 : 12], тобто потенціальна можливість руху. Е. Лоран використовує слово «напруга» (*tension*) [24], яке також зустрічаємо у Р. Арнхейма, який називає такі характеристики динамічністю форм (*dynamics*) [22]. Візуальний рух, що характеризується певним напрямком та швидкістю, притаманний певній цілісній формі (складній або простій), а також всередині форми можуть бути різні, навіть, протилежні напрямки візуального руху [24; 22; 14]. В останньому випадку утворюється напруга всередині форми. Візуальний образ руху має конкретний напрямок і швидкість та залежить від форми (стрілоподібні, наприклад, більш рухливі) тону і кольору (різні кольори можуть наближатись і віддалятися з різною швидкістю) [14; 11].

Властивості окремо взятої форми взаємодіють з не тільки з іншими формами на полотні, але і з формою полотна, що має певні розмір, форму і пропорції сторін. Також візуальна вага форм визначається масштабом по відношенню до розміру полотна і місцем в межах картинного поля: один і той самий об'єкт у верхній частині полотна сприймається більш важким порівняно із розміщенням внизу, також зліва внизу стає більш легким у порівнянні до розміщеного справа [3].

Таким чином, найпершим чинником простору композиції може бути визначена картинна площина як поле, на якому зображуються об'єкти. Будь-яка форма, поміщена на площину картини, виглядає як об'єкт, а все інше «поле» стає простором. Це відбувається у зв'язку з тим, що менша за розміром форма на більшій виглядає як предмет, такий принцип ще називають «фігура — фон» [3]. Описана закономірність діє не тільки по відношенню до картинної площини, але також і між формами всередині зображення.

Картина площина, крім площинності, розміру і форми, має також іншу, дуже важливу властивість — вона нерівномірна: один і той самий елемент, розміщений у різних частинах картинної площини, набуває певних додаткових візуальних та змістовних якостей. У Р. Арнхейма [3], Г. Вольфліна [27], М. М. Писанка [14], М. Тарабукіна [17] та інших можемо знайти відповідні дослідження, які підтверджуються зміною у сприйнятті та змісті картини у її дзеркальному відображенні, коли не змінюються предметний вміст, пластика і колір, а інакшим стає тільки розміщення по відношенню до картинної площини, але в результаті змінюється вага форм, напрямок руху і його зміст.

Іншим важливим аспектом є те, що використання однієї з найпопулярніших систем перспективи — прямої (ренесансної) з її лінійними, тональними та кольоровими засобами створення ілюзії тривимірності простору, має певні складнощі. Вони пов'язані з тим, що неможливо відтворити точно всі характеристики тривимірності простору: висоту, ширину і глибину. Завжди будуть з'являтися похибки, зумовлені, в першу чергу, перекладанням тривимірного середовища на двовимірну площину, яка обмежена «рамою» [15].

Існує також аксонометрична система перспективи і зворотна перспектива, які застосовувались задовго до популяризації ренесансної системи побудови простору. Також використовуються так звані неперспективні засоби створення ілюзії простору: часткове затуляння однієї форми іншою, менший розмір одних об'єктів по відношенню до інших (чим далі, тим менший розмір), розміщення об'єктів у різних частинах картинної площини (ближче до нижньої сторони картин — ближче у просторі і т. д.), різниця у деталізації і контрастності зображення різних планів (чим ближче, тим більш деталізовано і контрастно) та інші [3; 15].

Часто в конкретному творі можна знайти елементи різних систем та різноманітні засоби побудови простору [3; 15]. Відповідно, можна сказати, що ілюзія тривимірності предметів і середовища утворюється різноманітними прийомами за допомогою певного розміщення і розміру об'єктів, форми площин, силуетів, ліній, крапок, мазків, плям, тональної і кольорової різниць. Причому характеристики форми предметів великою мірою визначають характеристику простору. Наприклад, відтво-

рення більшої або меншої ілюзії об'єму предмету автоматично створює ілюзію більшої або меншої глибини простору. Це показує взаємозв'язок форм предметів і простору на площині картини, а також підтверджує роль найменших елементів форми та нюансів кольору.

Крім того, не можна забувати, що картина — це складна комбінація різних форм, які впливають один на одного, тому необхідно аналізувати форми не тільки самі по собі, але й у їхній взаємодії з іншими формами.

За спостереженнями М. М. Писанка, залежно від форм простору і предметів, що знаходяться біля окремої форм, а також місця на площині картини, рух такої форми може підсилюватись або уповільнюватись. Також дослідниками виявлено, що подібні за певним принципом форми немов наближаються одна до одної; також більша форма ніби рухається до меншої, а певні акценти або контрасти концентрують на собі увагу (наприклад, крапка немов притягує до себе все, що поруч) [14; 3]. Всі ці аспекти впливають на візуальний образ руху і часу і, відповідно, на зміст композиційної цілісності.

Узагальнюючи сказане вище, можна виділити три блоки питань, що пов'язані з характеристикою форм предметів і простору на полотні та з втіленням відповідного змісту:

- 1) форма площини картини та її властивості;
- 2) форми, зображені на площині картини;
- 3) взаємозв'язок форм між собою та із площиною картини.

Також вважаємо, що не можна не враховувати такі аспекти, як оригінальний розмір полотна і фактуру шару фарби, на які майже не звертається увага в теорії композиції, на відміну від практичної діяльності художника.

Підтвердження важливості першого аспекту — розміру полотна, можна знайти у згадках учнів про П. Чистякова щодо його принципів викладання в Академії, де є рекомендація того, як визначити розмір майбутньої картини в процесі роботи над композицією. Так, спочатку необхідно визначити розмір головного героя, намалювавши його на картоні (підготовчому рисунку у масштабі 1:1 до майбутньої картини), а до нього — все інше [20]. Тобто, розмір полотна, а головне, — зображених об'єктів, має узгоджуватись з безпосереднім сприйняттям глядача, оскільки людина все сприймає по відношенню до себе. Згадаймо класичну грецьку архітектуру, де розмір будівлі та її елементів визначався у співмірності до людини.

Дія цього чинника підтверджується на прикладі картини В. Пальмова «За владу Рад!» (1927): сприйняття цієї картини великою мірою обумовлене саме розміром фігури, яка на деякій відстані сприймається в натуральну величину (насправді на картині вона менша), а при близькому спогляданні сильно діє зображення ракурсу і нам здається, що зображення людини більше за натуральний розмір.

Всі ці нюанси візуального сприйняття, що значно впливають на емоційний ефект від картини та зміст, при спогляданні зменшеної репродукції зникають.

На противагу цьому можна згадати полотна С. Васильківського «Козаки в степу» (поч. 1900-х.), І. Похитонова «Зимові сутінки на Україні» (1890-і), Д. Бурлюка «Алея в парку» (кін. 1900-х.), де в пейзажному просторі зображені маленькі фігури. У такій композиційній цілісності маленький розмір людини несе інше змістовне навантаження: людина сприймається маленькою частинкою природи і світу, в якому вона живе.

Другий аспект — фактура матеріалу та шару фарби. Ілюзія фактури певного матеріалу не тільки підсилює відчуття наближення до реальності і збагачує художній образ, але також впливає на візуальну вагу, а також образ руху (як зазначалось вище, вага впливає на образ руху) не тільки окремої форми, але й усього полотна. Так, ілюзія фактури матеріалу скла, металу, каміння або хмари візуально будуть відрізнятись за вагою, незважаючи на однаковий колір та розмір форм. Ілюзорне відтворення фактури певного матеріалу також взаємодіє із фактурою шару фарби: пастозне накладання фарби збільшує вагу і може уповільнювати рух, а тонкий і прозорий шар фарби вагу зменшує, що також впливає на образ руху.

Наприклад, в картині С. Васильківського «Козаки в степу» (рис. 1) тонкий шар живопису надає зображенню легкості, створює образ сухого і прозорого повітря. Зображення хмар на небі варіюється від досить пастозного шару на першому плані до прозорого на дальньому, відбудовуючи тим самим ілюзію глибини. А у живописному полотні А. Петрицького «Інваліди» пастозний живопис додає зображеним фігурам і простору важкості, що підсилює статичність і відчуття того, що люди записнуті у просторі, — це допомагає створенню образу важкого життя, пов'язаного з фізичними обмеженнями людей.

Отже, чинники оригінального розміру полотна та зображених об'єктів, фактури зображеного матеріалу та шару фарби необхідно враховувати, оскільки вони впливають на образ форм предметів і простору, а тому — і на зміст, і, відповідно, є важливими факторами композиції станкової картини.

В результаті взаємодії форм предметів і простору в композиції станкової картини з'являється картинний простір. У вітчизняному мистецтвознавстві він традиційно включає все, що зображено на полотні, незалежно від окремих формальних характеристик. На відміну від такого підходу, за твердженням західноєвропейських мистецтвознавців, не кожна картина, навіть, значного майстра, має картинний простір як художньо організовану форму. Відповідний аналіз є у Е. Лорана [24] та Р. Каспера [23]. Така побудова створюється різноманітними формами й існує у живописних творах різних часів [25].

За Р. Каспером, картинний простір будується наступним чином: побудова простору від першого плану зліва направо в глибину має обмежитись паралельними до площини картини формами так, щоб вони забезпечували обмеження глибини ілюзорного простору, а візуально мають конструюватися таким чином, щоб погляд глядача йшов паралельно полотну справа наліво, а далі виходив з ілюзорної глибини на перший план до лівої сторони полотна. Отже, ілюзія глибини в картині має зберігати площину полотна [23 : 18] й утворювати баланс. Також всі плани простору пропорційно мають відноситись один до одного, до всієї площини полотна і в ілюзорній глибині картини так, щоб «тиснути» один на одного, утворюючи тиск і контр-тиск (*thrust and counter thrust*) [23 : 8].

У Р. Арнхейма також знаходимо аналіз форм, що утворюють баланс за допомогою ваги та протидії їй, напруги форм та протидії їм, а також зазначення важливості збереження площинності полотна [3]; у спостереженнях українського дослідника М. Писанка візуальний рух має включати контр-рух [14].

Все наведене вище має відношення до візуальної рівноваги, яка необхідна для того, щоб композиція сприймалась закінченою, коли «...жодна зміна неможлива, а в цілому дана композиція виглядає такою, що «потребує» всіх її складових частин. Незбалансована композиція постає випадковою, тимчасовою і, відповідно, необґрунтованою. <...> думка художника стає незрозумілою» [3 : 34]. Вказані ознаки є тотожними до властивостей композиційної цілісності.

Вкупі всі елементи форм предметів і простору з урахуванням кольору, тону і фактури, утворюють пластичну форму. Під пластичною формою у живописі, на нашу думку, необхідно розуміти не зв'язок об'ємів форми (як це переважно відбувається), а двовимірну модель тривимірного простору і предметів на площині (за Е. Лораном), оскільки живопис має справу не з реальними об'ємами форм, а їх двовимірними моделями. Причому простір на картині — це не просто «повітря», а так само важлива форма, яку Е. Лоран називає «негативним простором» (*negative space*) [24], а М. М. Писанко — контр-об'ємом [14].

Таким чином, виходячи із викладених теоретичних положень та результатів досліджень науковців щодо закономірностей візуального сприйняття форм на площині, можемо стверджувати, що всі аспекти форм предметів і простору від формату полотна і розміру предметів до найменшого мазка, а також фактура матеріалу і шару фарби, є елементами композиційної цілісності. Всі найменші форми та нюанси кольору і фактури утворюють образ загальних форм, і тому всі вони впливають один на одного і на зміст картини в цілому, виступаючи чинниками композиційної організації і детермінуючи зміст.

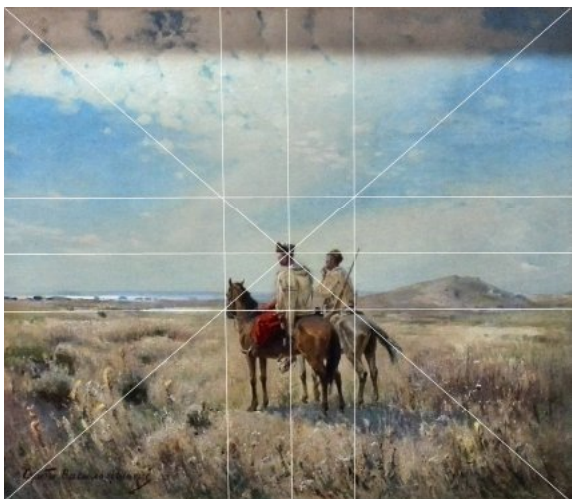
Така теза має інші підтвердження. Наприклад, М. Писанко надає великого впливу маленьким фор-

мам, що можуть пришвидшувати або уповільнювати рух, робити форму міцною або нестійкою, український дослідник називає їх «додатковими тягами» [14]. Також М. Волков, вивчаючи композицію живописних творів, шукає конструктивні зв'язки і виокремлює головне, проте, узагальнюючи свої спостереження і виводячи типи форм сюжетної побудови, московський мистецтвознавець спирається не на кількість персонажів і геометричну схему композиції, а на особливості їх зв'язків між собою і середовищем, де також велику роль відводить змісту сюжету [4 : 190]. Наприклад, визначення різниці між портретом й однофігурною композицією ґрунтується на особливостях відношення персонажу до простору і ступені індивідуальних характеристик героя, які можуть виявитись тільки з урахуванням деталей [4 : 177]. Виходить, що деталі є суттєво важливими і, навіть, головними у визначенні типу сюжетної побудови твору. Є також низка спостережень мистецтвознавців, які показують вплив деталей на зміст картини — це роботи Д. Арасса [2], М. Данієля [9], К. Фолля [19] та ін.

В обраних нами живописних полотнах С. Васильківського «Козаки в степу» (поч. 1900-х), Ф. Кричевського «Наречена» (1910), А. Петрицького «Інваліди» (1924) та О. Богомазова «Правка пил» (1927), що представляють різні за стильовими ознаками полотна (таким чином об'єктом аналізу стали різні за своєю характеристикою форми, що створені за допомогою різних технічних прийомів), простежується вплив всіх зазначених вище факторів.

Традиційна операція з виявлення зв'язку розміщення предметів відповідно до пропорцій золотого перерізу на картинній площині, за якими впорядковується зображення (місце головного героя та предметів, пропорційні маси тощо), показує математичну складову естетичної характеристики і мало дає для розуміння змісту твору. А по-друге, зображені фігури і предмети мають певну площу, складний силует, об'єм, пластику, і, відповідно, їх розташування на лінії золотого пропорції та площа форм, що вступає у систему пропорційних відношень, є наближенням, а не точним збігом (рис. 1, 2, 3, 4). Варіативність як неодмінна риса геометричного узагальнення форм зображення також підтверджує роль маленьких форм та різноманітних нюансів, які стають свого роду опорними точками для таких узагальнень.

Також, якщо ми проаналізуємо картини у їх дзеркальному відображенні, то побачимо, як зміниться загальне враження і зміст творів при тому, що пропорційні відношення залишились незмінними. Це показує важливість чинників картинної площини, її нерівномірність, а також роль побудови візуального образу руху у створенні композиційної цілісності, де важливими факторами виступають маленькі форми (і додаткові тяги), нюанси тону, кольору, фактури тощо (рис. 1 а, 2 а, 3 а, 4 а).



Лл. 1. С. Васильківський «Козаки в степу»,  
поч. 1900-х, схема діагоналей, центральних осей  
і лінії золотого перерізу



Лл. 2. Ф. Кричевський «Наречена», 1910, схема діагоналей,  
центральних осей і лінії золотого перерізу



Лл. 1а. С. Васильківський «Козаки в степу»,  
поч. 1900-х, у дзеркальному відображенні



Лл. 2а. Ф. Кричевський «Наречена», 1910,  
у дзеркальному відображенні



Лл. 1б. С. Васильківський «Козаки в степу»,  
поч. 1900-х, чорно-біла репродукція



Лл. 2б. Ф. Кричевський «Наречена», 1910,  
чорно-біла репродукція



Іл. 3. А. Петрицький «Інваліди», 1924, схема діагоналей, центральних осей і ліній золотого перерізу



Іл. 4. О. Богомазов «Правка пил», 1927, схема діагоналей, центральних осей і ліній золотого перерізу



Іл. 3а. А. Петрицький «Інваліди», 1924, у дзеркальному відображенні



Іл. 4а. О. Богомазов «Правка пил», 1927, у дзеркальному відображенні



Іл. 3б. А. Петрицький «Інваліди», 1924, чорно-біла репродукція



Іл. 4б. О. Богомазов «Правка пил», 1927, чорно-біла репродукція



Попри те, що картини мають неоднакові пластичні особливості, але загальний вигляд і форма предметів і простору складається з менших форм, де мають значення нюанси, які візуально врівноважені так, що твори виглядають виваженими і мають необхідність у всіх деталях. Така рівновага може втрачатись або не втрачатись у дзеркальному відображенні картини, але змістовні акценти змінюються завжди і впливають на загальний зміст композиції.

Так, у дзеркальному відображенні картини С. Васильківського (іл. 1 а) козаків щось стримує на їхньому шляху на відміну від оригіналу (іл. 1), де подорожуючі на мить зупинились і немов милуються краєвидом та про щось задумались, а за мить продовжать свій шлях. У полотні «Наречена» Ф. Кричевського (рис. 2) спокійна і горда постать дівчини зникає у дзеркальному відображенні твору (рис. 2 а), в якій іншими стають образи героїв та зміст їхніх рухів. Зміст композиції А. Петрицького також стає дещо іншим (рис. 3 а). У живописному творі О. Богомазова «Правка пил» також відбуваються зміни у смислі сцени: нівелюється значення робітника, що стоїть з пилою, втрачається рівновага всієї картини (рис. 4 а).

Також помічаємо ще одну закономірність: більш важливими для змісту є об'єкти, що розміщені ближче до лівого кута полотна, яке глядач сприймає як місце свого розташування і візуального входу в картину. І зміна об'єктів, що розташовані у цьому полі в результаті дзеркального повороту композиції, змінює і смислові акценти, які не можуть не впливати на загальний зміст композиції.

Також маємо підкреслити, що маленькі форми утворюють взаємозв'язок великих форм предметів і простору за допомогою візуального образу руху, додаткових тяг, нюансів кольорів, фактури тощо. І не тільки геометричні властивості форм, але й їх кольорові особливості впливають на візуальну рівновагу, образ руху, міру ілюзорної глибини та, відповідно, зміст. Так, у творі О. Богомазова (рис. 4) бачимо не тільки велике значення контрасту теплих тонів до блакитного неба й дальнього плану, але і розробки та варіативності кольорів: блакитні смужки на дровах перекликаються з небом; темно-червона пила на першому плані знаходить аналогію на дальньому; зелений колір, присутній на горизонтальній масі на першому плані, з'являється і на пилах, і на траві, і як нюанси одягу дальнього пиляра; рожева «земля» мало насиченого кольору збалансована набором рожевих та бузкових кольорів в інших частинах зображення.

Побудова картинного простору в глибину та назад, з ілюзорної глибини, хоча і створюється за допомогою певної конфігурації форм предметів і простору, але колір і його нюанси, пов'язані з меншими формами і фактурою фарби, також беруть участь в такому процесі. І порівняння оригіналу картини з його чорно-білою репродукцією показує

не тільки роль кольору у побудові емоційного впливу на глядача, але також і в побудові руху, глибини та збалансуванні композиції: у чорно-білому варіанті (рис. 4 б) меншою стає глибина ілюзорного простору, пили на першому плані стають надто важкими і порушують візуальний баланс композиції, який утворюється за допомогою теплих кольорів, що присутні на другому і дальньому планах, а також завдяки насиченому синьому кольору неба.

Так само у чорно-білій репродукції картини Ф. Кричевського (рис. 2 б) зникає побудований основними контрастами кольору (особливо, зеленим і червоним) візуальний образ руху зліва направо і вгору, що несе велике змістовне навантаження. А на полотні А. Петрицького (рис. 3 б) втрачається роль жінки як головної героїні композиції та нівелюються ритми голів, ніг і рук, створені за допомогою кольорової аналогії. Не менш значимим є колір і в картині С. Васильківського (рис. 1), за допомогою якого утворюється відчуття тепла степу на контрасті з прохолодним небом, який також відбудовує глибину простору та візуальний образ вглибину і назад, до першого плану.

В кожній з аналізованих картин присутній картинний простір, описаний Р. Каспером [23], і він утворюється не тільки загальними масами, але і за допомогою менших форм, деталей, нюансів кольору та інших елементів зображення.

Також фактура шару фарби в картинах врівноважена: пастозні маси, лінії (особливо у А. Петрицького), мазки, тонкий шар, плями і крапки (у С. Васильківського) не випадково розташовані в композиціях, а утворюють єдність з іншими чинниками композиції: загальними формами, рухом, пластикою, предметами і простором, ритмом, кольором, а головне, — зі змістом твору, і є його невід'ємною частиною.

Як бачимо, кожний елемент форм предметів і простору в композиції станкової картини від формату полотна, загальних форм і найменших форм та нюансів кольорів є чинниками композиційної цілісності, а тому можемо назвати їх елементами композиції станкової картини.

**Висновки з даного дослідження.** У зв'язку зі специфікою станкового живопису та особливостями зорового сприйняття, чинниками форм предметів і простору в композиційній цілісності є: форма площини картини та її властивості (площинність, нерівномірність, оригінальний розмір і пропорції); форми, зображені на площині картини (їх розмір, абрис, колір, фактура та пов'язані з ними вага і потяг до руху); взаємозв'язок форм між собою і до площини картини (утворення загальних мас, ілюзії глибини, ритму, візуального образу руху і часу).

Аналіз картин дозволяє також визначити такі аспекти:

- маленькі форми предметів і простору є частинами великих мас, утворюючи їх загальний вигляд і форму, причому форми

предметів і простору взаємозумовлені, а колір і фактура фарби також впливають на пластично-кольорове втілення, утворюючи гармонійне та врівноважене зображення і водночас втілюючи зміст твору;

- і загальні маси, і маленькі форми предметів і простору є частиною організації супідрядних відношень і беруть участь у побудові ритму, візуального образу руху і часу, тим самим створюючи цілісність зображення і детермінуючи зміст картини.

Також відповідно до того, що головною особливістю композиції є цілісність (вона характеризується таким взаємозв'язком елементів між собою і цілими твором, що не можна додати, забрати, змінити або замінити жодного елементу, не порушивши цілісності і не змінивши зміст твору), можемо сказати, що всі елементи форм предметів і простору від загальних мас і великих форм до маленьких є елементами композиції, так як всі вони є частиною зображення (матеріальної форми) і, відповідно, водночас детермінантами змісту твору.

Таким чином, можемо стверджувати, що важливими чинниками для композиційної цілісності є наступні аспекти форм предметів і простору: формат полотна, його розмір, пропорційні відношення узагальнених мас і маленьких форм між собою та до всього формату, місце розташування на полотні та в ілюзорному просторі, а також невеликі форми і нюанси пластичного втілення, тональні й кольорові нюанси, включаючи найменший мазок, а також фактуру зображеного матеріалу і шару фарби, — все це створює загальний вигляд форм предметів та простору і водночас виступає чинниками композиційної організації і детермінує зміст.

**Перспективи подальших розвідок** у даному напрямку можуть бути пов'язані із дослідженнями цих або інших творів, в результаті чого можуть бути виявлені певні закономірності втілення форм предметів і простору, що допоможуть у подальшій розробці теорії композиції у станковому живопису.

#### Література:

1. Алпатов М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк / Михаил Алпатов. — М. — Л. : Искусство, 1940. — 129 с.
2. Арасс Д. Деталь в живописи / Даниэль Арасс ; пер. с фр. Г. А. Соловьевой. — СПб. : Азбука-Классика, 2010. — 464 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм ; пер. с англ. В. Н. Самохина. — М. : Прогресс, 1974. — 530 с.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Николай Николаевич Волков. — М. : Искусство, 1977. — 263 с.
5. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре / Адольф Гильдебрандт; пер. с нем. — [2-е изд.]. — М. : Изд-во МПИ, 1991. — 162 с.
6. Горощенко Т. Г. Основы композиции / Т. Г. Горощенко. — Огиз, ИЗОГИЗ, 1935. — 119 с.
7. Грегори Р. Л. Разумный глаз / Ричард Ларсон Грегори; пер. с нем. — [2-е изд.]. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 240 с.
8. Данилова И. Е. От Средних Веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто / Ирина Евгеньевна Данилова. — М. : Искусство, 1975. — 127 с.
9. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи 17 века / Сергей Михайлович Даниэль. — Л. : Искусство, 1986. — 199 с.
10. Иттен Й. Искусство формы : Мой форкурс в Баухаузе и других школах / Йоханнес Иттен; пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. — М. : Издатель Д. Аронов, 2001. — 138 с.
11. Иттен Й. Искусство цвета / Йоханнес Иттен; пер. с нем. Л. Монаховой. — М. : Издатель Д. Аронов, 2000. — 96 с.
12. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи: учеб. пособ. / Федор Власович Ковалев. — К. : Выща школа, 1989. — 142 с.
13. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Юрий Михайлович Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. — 1964. — Вып. 1. — 194 с.
14. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві / Микола Миколайович Писанко. — К. : Вища школа, 1995. — 63 с.
15. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Борис Викторович Раушенбах. — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 320 с.
16. Руубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия / Георг Руубер. — Таллин : Валгус, 1985. — 344 с.
17. Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи / Николай Тарабукин // Труды по знаковым системам. — Тарту : Тартуский государственный ун-т. — 1973. — № VI (308). — С. 472–481.
18. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / Владимир Андреевич Фаворский. — М. : Советский художник, 1988. — 588 с.
19. Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин / К. Фолль; пер. с нем. В. Фаворского и Б. Розенфельда. — М. : Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. — 211 с.
20. Чистяков П. П. Письма, записки, воспоминания / П. П. Чистяков; сост. Э. Белютин, Н. Молева. — М. : Искусство, 1953. — 592 с.
21. Ярбус А. Л. Роль движений глаз в процессе / Альфред Лукьянович Ярбус. — М. : Наука, 1965. — 166 с.
22. Arnheim. R. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye (New version) / Rudolf Arnheim. — University of California Press, 1974. — 508 p.
23. Casper R. On the Essence of Pictorial Form: A Study of Fundamentals of Pictorial Construction Universal to All Great Periods of Art / Robert Casper. — 1985. — 40 p.
24. Loran E. Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs / Erle Loran. — University of California Press, 1963. — 143 p.
25. MacDowell M. J. Pictorial Space throughout Art History / Maxson J. McDowell // ARAS Connections. — 2012. — Issue 2. — P. 82–94.
26. Tyler Ch. W. Some principles of spatial organization in art / Christopher William Tyler // Spatial Vision. — 2007. — Vol. 20. — № 6. — P. 509–530.
27. Wolfflin H. Gedanken zur Kunstgeschichte. — Heinrich Wolfflin. — Basel : Schwabe, 1941. — 232 p.